Строева М. Н. **Режиссерские искания Станиславского: 1898 – 1917**. М.: Наука, 1973. 375 с.

К читателю 5 [Читать](#_TOC151926451)

Введение 9 [Читать](#_TOC151926452)

Глава первая. Эпос и лирика театра (1898 – 1903) 18[Читать](#_TOC151926453)

«Царь Федор Иоаннович» 25[Читать](#_Toc151926454)

«Чайка» 32[Читать](#_Toc151926455)

«Смерть Иоанна Грозного» 38[Читать](#_Toc151926456)

«Геншель» 47[Читать](#_Toc151926457)

«Дядя Ваня» 48[Читать](#_Toc151926458)

«Одинокие» 53[Читать](#_Toc151926459)

«Снегурочка» 59[Читать](#_Toc151926460)

«Доктор Штокман» 65[Читать](#_Toc151926461)

«Три сестры» 73[Читать](#_Toc151926462)

«Микаэль Крамер» 79[Читать](#_Toc151926463)

«В мечтах» 87[Читать](#_Toc151926464)

«Мещане» 88[Читать](#_Toc151926465)

«Власть тьмы» 97[Читать](#_Toc151926466)

«На дне» 105[Читать](#_Toc151926467)

Глава вторая. Новые веяния (1903 – 1906) 114[Читать](#_TOC151926468)

«Нахлебник» (замысел) 115[Читать](#_Toc151926469)

«Юлий Цезарь» 117[Читать](#_Toc151926470)

«Вишневый сад» 120[Читать](#_Toc151926471)

«Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри» 136[Читать](#_Toc151926472)

«Привидения» 152[Читать](#_Toc151926473)

«Иван Мироныч» 155[Читать](#_Toc151926474)

«Дети солнца» 156[Читать](#_Toc151926475)

«Драма жизни» (замысел) 161[Читать](#_Toc151926476)

Театр-студия на Поварской 171[Читать](#_Toc151926477)

Первая русская революция 179[Читать](#_Toc151926478)

Глава третья. Поиски трагедии (1906 – 1911) 183[Читать](#_TOC151926479)

«Горе от ума» 186[Читать](#_Toc151926480)

«Драма жизни» 192[Читать](#_Toc151926481)

«Жизнь Человека» 205[Читать](#_Toc151926482)

«Комета» 221[Читать](#_Toc151926483)

«Синяя птица» 226[Читать](#_Toc151926484)

«Ревизор» 238[Читать](#_Toc151926485)

«Песня Судьбы» 242[Читать](#_Toc151926486)

«Месяц в деревне» 245[Читать](#_Toc151926487)

«Гамлет» (замысел) 253[Читать](#_Toc151926488)

«Братья Карамазовы» 257[Читать](#_Toc151926489)

«Живой труп» 261[Читать](#_Toc151926490)

Глава четвертая. Преодоление трагедии (1911 – 1917) 264[Читать](#_TOC151926491)

«Гамлет» 264[Читать](#_Toc151926492)

Первая студия 291[Читать](#_Toc151926493)

«Тургеневский спектакль» 295[Читать](#_Toc151926494)

«Мнимый больной» 297[Читать](#_Toc151926495)

«Николай Ставрогин» («Бесы») 303[Читать](#_Toc151926496)

«Хозяйка гостиницы» 309[Читать](#_Toc151926497)

Война 317[Читать](#_Toc151926498)

«Пушкинский спектакль» 319[Читать](#_Toc151926499)

«Роза и Крест» 331[Читать](#_Toc151926500)

«Село Степанчиково» 337[Читать](#_Toc151926501)

Революция 335[Читать](#_Toc151926502)

Заключение 360 [Читать](#_TOC151926503)

{5} Памяти моего отца

# К читателю

Перед вами — новая книга о Станиславском. «Опять о Станиславском!» — воскликнет читатель и будет прав. Действительно, о великом русском режиссере и актере, основателе Московского Художественного театра и создателе знаменитой «системы» актерской игры написано немало.

За последние четверть века наше театроведение усиленно потрудилось, чтобы полнее осветить наследие Станиславского. Вышло в свет восьмитомное собрание его сочинений, подготовленное Комиссией по изучению и изданию наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ. Оно гораздо шире, чем прежде, раскрывает нам Станиславского как актера и режиссера, театрального писателя и мемуариста, теоретика театра и публициста, творца «системы» и мастера эпистолярного жанра.

Специалисты по истории искусства МХАТ П. Марков, Н. Волков, А. Мацкин, В. Прокофьев, В. Виленкин, Н. Чушкин, Б. Ростоцкий, Г. Кристи, Л. Фрейдкина, И. Виноградская, И. Соловьева, Е. Полякова и другие внесли значительный вклад в дело изучения трудов великих создателей Художественного театра. Изданы первые два тома «Летописи жизни и творчества К. С. Станиславского» И. Виноградской, готовится публикация его «Записных книжек» и некоторых «режиссерских экземпляров».

Кроме того, появилось несколько новых сборников статей и воспоминаний о Станиславском, значительно пополнилась мемуарная литература о нем: помимо широко известных книг В. Сахновского, Н. Горчакова и В. Топоркова, читатель познакомился с ценными воспоминаниями С. Бирман, А. Дикого, А. Д. Попова, М. Кнебель, П. Маркова, А. Коонен, Ф. Михальского. На книжных полках ширятся ряды исследовательских трудов, посвященных различным аспектам наследия Станиславского: полемику вокруг его традиций изучает В. Прокофьев; общие проблемы его эстетики и этики освещаются в книгах Н. Абалкина, Ю. Калашникова, А. Зися; связь «системы» Станиславского с учением И. П. Павлова прослеживается в работе П. Симонова; технология «системы» раскрывается П. Ершовым; П. Румянцев и Г. Кристи сосредоточили свое внимание на деятельности Станиславского в {6} музыкальном театре; В. Блок анализирует его работу над пьесой; Н. Сибиряков показывает влияние традиций Станиславского за рубежом.

Как видим, в изучении наследия Станиславского сделано за последние годы много. Может быть, даже слишком много, если иметь в виду также изрядное число статей и брошюр юбилейного и популяризаторского характера, повторяющих давно известные истины, оперирующих одними и теми же материалами и цитатами, утверждающих лишь утвержденное.

Между тем, если внимательно присмотреться, можно заметить, что о самих *произведениях* Станиславского театроведами написано сравнительно мало. Большинство исследователей заняты общетеоретическими проблемами «системы» и в конкретно-исторический анализ творчества специально не углубляются. Колоссальный труд актера и режиссера Станиславского во всем своем объеме остается еще мало изученным.

Сложилось даже известное предубеждение теоретиков «системы» против изучения непосредственной практики художника: мол, спектакли и образы режиссера и актера — это его личный опыт, давно ушедший в прошлое, в историю, а потомкам, будущему принадлежит его великая «система», которая остается жить вечно. Ее и надо изучать. Понятно, что подобный отрыв от конкретно-исторической почвы возникновения «системы» может привести и приводит к серьезным упущениям и в теоретических вопросах. Некоторый застой в теории всегда связан в первую очередь с отрывом от Практики художника. Возвращение к истории, к самому факту искусства, к документу — одна из важнейших задач всего современного театроведения в целом, а изучения наследия Станиславского в особенности.

Среди работ, посвященных Станиславскому — актеру и режиссеру, кроме старых монографий Н. Эфроса, Л. Гуревич и В. Волькенштейна, можно назвать лишь исследования о некоторых выборочных спектаклях, сами по себе чрезвычайно ценные (Б. Ростоцкого и Н. Чушкина о «Царе Федоре Иоанновиче», Д. Тальникова о «Горячем сердце», И. Соловьевой-Базилевской о ряде спектаклей раннего МХТ, И. Виноградской о постановках в Обществе искусства и литературы, Б. Зингермана о работе над шекспировским «Отелло», Н. Чушкина о «Гамлете», Е. Поляковой о постановке «Бронепоезда 14-69», Н. Крымовой о некоторых спектаклях советского периода и др.), однако всего творчества далеко не охватывающие.

За последнее время рядом ученых предпринята попытка нового освещения творчества Станиславского. В работах Б. Алперса, А. Мацкина, Н. Берковского, Т. Бачелис путь художника рассматривается в сложном опосредовании с общественно-эстетическими и историко-литературными процессами его времени, что дает авторам основание поставить под сомнение устаревшие канонические взгляды на традиции Станиславского и наметить решение важных теоретических вопросов всего наследия в целом.

Статьи, по-новому ставящие частные и общие вопросы творчества Станиславского, подготовили почву для создания исследований более объемного плана. Недавно вышла в свет капитальная монография Е. Поляковой «Станиславский-актер», где на широком историко-культурном фоне развернут анализ всей полувековой сценической деятельности актера. Тем самым восполняется серьезный пробел нашего театроведения.

Книга, которая лежит сейчас перед читателем, стремится осветить другую сторону деятельности великого реформатора сцены — его режиссуру. Режиссерская работа {7} Станиславского, начатая им еще в годы юности в домашнем Алексеевском кружке, продолженная затем на любительской сцене в Обществе искусства и литературы, развернулась в полную силу, когда возник Московский Художественный театр. И хотя параллельно режиссер создавал время от времени ряд студий, его режиссерский талант выразился оптимально именно в спектаклях Художественного театра. На них автор книги и решил сосредоточить свое внимание.

В процессе изучения архивных материалов обширной режиссерской биографии Станиславского (в большинстве своем до сих пор неопубликованных) постепенно сложились внутренняя тема и метод исследования. Динамика режиссерской мысли, эволюция постановочных идей Станиславского в связи с движением времени — вот «сквозное действие» книги. Интерес автора сосредоточен на замыслах режиссера, воплотившихся в спектаклях или же оставшихся неосуществленными. Метод книги — документальный. С помощью документа шаг за шагом восстанавливается процесс рождения спектакля.

Задача автора — проследить, как идеи и образы драматурга, рожденные тем или иным временем, обществом, средой, по-своему освещались и формировались на сцене творческим гением, складываясь в целостную, постоянно развивающуюся режиссерскую систему.

Преимущественное внимание автор уделял тем спектаклям, которые оставались до сей поры наименее изученными. Заполнить белые пятна на карте режиссерских исканий Станиславского, показать эти искания во всем их богатстве и многообразии, во всей их исторической сложности и противоречиях, не теряя при этом единой доминанты творчества великого реформатора русской сцены, — вот цель, заманчивая для каждого исследователя.

Помимо известных книг, исследований, воспоминаний, писем, статей, рецензий на спектакли, иконографических и других материалов автор опирался на архив Станиславского, хранящийся главным образом в Музее МХАТ. Режиссер, не полагаясь на память, день за днем фиксировал свои творческие планы, замыслы, открытия, наблюдения и обобщения, извлеченные им из репетиций, бесед, чтения пьес и т. д. Его «Записные книжки», находящиеся в архиве, содержат неоценимое богатство. Еще больший интерес представляют его многочисленные «режиссерские экземпляры» (тоже почти все неопубликованные), которые раскрывают нам режиссерские замыслы Станиславского в их первозданной неприкосновенности.

Эти и многие другие архивные материалы, нетронутые позднейшей редактурой, остаются драгоценным первоисточником, донося до нас следы живой практики режиссера. Дополненные личными свидетельствами современников, которым довелось увидеть старые постановки Станиславского, эти материалы дают возможность восстановить забытые черты его произведений.

Если читатель сможет убедиться, что живая, развивающаяся, богатая и единая в своем многообразии панорама творчества великого русского режиссера сохраняв! свою непреходящую ценность и для современного театрального движения, — автор будет считать свою задачу выполненной.

Итак, перед вами — опыт документального исследования режиссерской мысли в ее движении за первые двадцать лет жизни Художественного театра, начиная с того спектакля, которым в 1898 году театр открылся, и кончая последней предреволюционной постановкой 1917 года.

{8} Последующее — и завершающее — двадцатилетие режиссерского творчества Станиславского в советскую эпоху (1917 – 1938) автор намерен осветить во второй книге предпринятого им исследования.

Автор полагает своим непременным долгом принести глубокую благодарность всем научным сотрудникам Музея МХАТ, особенно О. А. Радищевой и М. Г. Маркаровой, оказавшим ему неоценимую помощь в работе над архивами, вспомнить добрым словом заведующего архивом К. С. Станиславского, ныне покойного, С. В. Мелик-Захарова.

С особыми словами благодарности хотелось бы обратиться к своим товарищам по Институту истории искусств — Е. И. Поляковой, К. Л. Рудницкому, Т. И. Бачелис, Б. И. Зингерману, Т. М. Родиной, О. М. Фельдману, чьи советы и замечания помогали мне в процессе работы над рукописью. Ряд ценных указаний и пожеланий был сделан мне специалистами по истории МХАТ П. А. Марковым, В. Я. Виленкиным, Ю. С. Калашниковым, А. П. Мацкиным, М. О. Кнебель, И. Н. Соловьевой, которым я хочу выразить свою искреннюю признательность.

# **{****9}** Введение

Двадцатый век стал на театре веком режиссуры. Теперь, когда человечество вступило в восьмой десяток современного столетия, мы вправе отдать себе в этом отчет. В самом деле, почему так случилось, что власть великих актеров сменилась в нашу эпоху столь заметным владычеством великих режиссеров — будь то Станиславский или Немирович-Данченко, Мейерхольд или Вахтангов, Рейнгардт или Антуан, Брехт или Вилар, Брук или Стрелер? Чем было вызвано к жизни, чем стимулировано глобальное развитие этой, в сущности, принципиально новой профессии в искусстве театра (и не только театра: наверное, недаром кинематограф, рожденный под эгидой актера, так скоро и послушно подчинился Эйзенштейну, Пудовкину, Рене Клеру, Бергману, Феллини). Очевидно, имелись тому причины достаточно серьезные и притом порядка внеличного.

История XX века, насыщенная грандиозными взрывами, катастрофами мирового масштаба, пересеченная войнами и революциями, испытавшая полный переворот во всех областях общественной мысли, науки и техники, привела к глубоким сдвигам и в сфере человеческой психологии. Человек вступил в иные отношения с миром, страной, обществом, где ему довелось родиться и существовать. Жизнь его стала достоянием истории. Не то чтобы снизилась ценность личности, но стоимость ее стала измеряться прежде всего на весах времени. Кончилась пора патриархальной уединенности, замкнутой имманентной гармонии, внутренней свободы и независимости при внешнем рабстве, в которых еще могла подчас найти укрытие душа человека в ожидании великих перемен. Заряды, что собирались и зрели под покровом времен, наконец разрядились. Настала пора открытого действия, которое прямо или косвенно затрагивало каждого, хотел он того или нет. Всякий человек независимо от его желания и воли становился действующим лицом истории.

{10} Вот эту тесную взаимосвязь человека с его временем и должно было почувствовать искусство. Оно выразило ее в теме плененности временем, связанности, несвободы человека от окружающего его буржуазного мира. Тема эта, обостренная наступлением эпохи империализма, войн и революций, по-своему преломлялась у Льва Толстого и Достоевского, Ибсена и Гауптмана, позже у Бунина и Куприна, Горького и Л. Андреева. Но наиболее чуткое свое выражение она нашла у Чехова, который эту механику взаимного сцепления и отталкивания, сопротивления человека своей среде и раскрыл.

Новое соотношение личности и времени повлекло за собой решительные перемены и в сфере специфически театральной. Нужен был иной взгляд, иной инструмент, чтобы раскрыть, проинтегрировать сложное психологическое взаимодействие человека с его средой, обществом, жизнью. Здесь взгляд изнутри должен был дополниться взглядом со стороны. Иными словами, *актерское* отношение к образу *человека* необходимо было слить с *режиссерским* отношением к образу *мира*.

Разумеется, искусство режиссера существовало и прежде, но отведена ему была роль подчиненная, вторичная, подсобная. Находясь в услужении у актера, он лишь помогал тому полнее властвовать на сцене. Теперь слуга стал хозяином, демиургом сцены. Именно ему надлежало дать ощущение целого, всеобщего, исторического, витающего над людскими судьбами, незримо подчиняющего их своим велениям. Режиссер стал как бы голосом самой истории. Вот почему, помимо всего прочего, явление его на сцену мирового театра XX века стало не только возможным, но просто необходимым.

Россия конца XIX – начала XX века встретила и окружила эту всеобщую закономерность условиями наиболее благоприятными. Страна, едва вступившая в стадию империализма, уже была беременна революцией, готовилась к «невиданным переменам, неслыханным мятежам». Первая среди прочих стран, она выдвигала здесь и там людей, сохранивших чувство внутренней свободы, способных услышать зов времени, готовых суммировать уроки прошлого, чтобы восстать против внешнего рабства и возглавить ход истории нового столетия. Дух века снова требовал важных перемен и на сцене драматической.

Прошлый век задал серьезные уроки новому искусству: великие русские писатели XIX столетия так глубоко распахали жизнь и оставили в наследство будущему такие гениальные образцы, модели, формулы мира, что разгадывать их тайну, их всеобщность — хватит работы на век. Вот еще одна из причин того размаха, какой приобрело в России XX века искусство интерпретатора — режиссера. Человек, способный охватить картину всеобщего, сотканную из творений разных и самобытных, должен был подняться до образного познания тотальных закономерностей своего времени. Очевидно, поэтому русское сценическое искусство молодого века и суждено было возглавить великому режиссеру. Этим режиссером стал Станиславский.

Константин Сергеевич Станиславский (1863 – 1938) пришел к профессии режиссера как бы невольно, постепенно вырастая из рамок актера. {11} В его лице словно специально соединилось два театральных века: о перекинул мост от актерского театра прошлого века к театру нынешнему, режиссерскому. Тот Костя Алексеев, который играл свои первые роли в Алексеевском кружке, а потом в Обществе искусства и литературы, помышлял вначале только об актерском будущем. Высокий, статный юноша с великолепными данными на амплуа героя мечтал лишь о том, чтобы походить на кого-нибудь из великих артистов Малого театра, постичь тайну трагического искусства «самого Сальвини». Но что-то в нем самом, в его натуре, в его душе внутренне сопротивлялось этой высокой мечте, и он, — казалось бы, самой природой уготовленный к тому, чтобы быть типичным романтическим актером-трагиком, — развенчивал, снимал с величественного пьедестала одну за другой свои трагические роли — Отелло, Акосту, Скупого рыцаря…

Что же происходило в это время в душе молодого актера? Что стояло за парадоксами его «поражений»? Здесь исподволь и безотчетно назревала революция против веками установленной театральной системы, шла еще бессознательная, но упорная борьба за равноправие всех людей перед искусством, готовился пересмотр взгляда на то, кто является главным, а кто эпизодическим лицом истории. В пестром двадцатилетнем опыте актера-любителя можно отчетливо разглядеть эту особую тенденцию, когда прерывистым пунктиром, то пробиваясь на поверхность, то скрываясь от глаз, проступала у него своя манера, своя, еще неразгаданная тема, свое видение жизни и человека.

Если в трагических образах актер шел на снижение романтического пафоса, то в ролях характерных, в людях не исключительных, но простых и обыкновенных, напротив, поднимал градус воодушевления. Играл ли он добрейшего дядюшку из «Села Степанчикова» или простодушного мужика Анания Яковлева из «Горькой судьбины», он неожиданно обнаруживал черты удивительной стойкости, душевного величия и почти рыцарского благородства там, где их меньше всего ожидали. Этот полемический ход, этот свежий прием «от противного» уводил актера от подражательности великим кумирам и возвращал к самому себе, к жизни. Так интуитивно вызревала в творчестве актера воля к пересмотру старого «табеля о рангах», к отмене утвержденного «права на героизм».

Со временем Станиславский почувствовал, что тенденция смены героев может и должна охватывать не только его собственный образ, но весь спектакль в целом. Его первые режиссерские идеи были прямым продолжением идей актерских. Мысль о равенстве всех людей перед искусством распространялась на вещи, на природу, на всю окружающую жизнь. Совершенно в духе Золя, с жадным интересом нес он на сцену все, что только мог захватить из жизни, — все казалось красивым и достойным театра. И когда Станиславский стал режиссером, на русскую сцену вместе с ним взошел быт, хлынула атмосфера времени, театр словно наполнился воздухом, живое дыхание вернулось не только к главным героям спектакля, но решительно ко всем персонажам, даже самым незаметным. Жилым становился любой угол сценического пространства. {12} Свет, казалось, исходил теперь не от софитов, но действительно от камина, печки, свечей, луны или солнца, падая неровными бликами, создавая игру светотени. Открытая дверь позволяла видеть глубину квартиры, за окном угадывались крыши, купола церкви, далекие просторы полей. Оттуда доносилось пение птиц, колокольный звон или колотушка сторожа. Режиссер не оставлял необжитым ни одного куска сцены. Он смело изгонял рутинную театральную условность магическим прикосновением бытовой детали.

В эту начальную пору Станиславскому особенно пригодился опыт мейнингенцев. Приемы мейнингенского театра как бы стимулировали его собственную режиссерскую мысль, зерна пали на хорошо подготовленную почву. Первая самостоятельная постановка Станиславского — одноактная комедия П. Гнедича «Горящие письма» — была осуществлена на сцене Общества искусства и литературы в 1889 году, примерно за год до того, как он увидел спектакли Людвига Кронека и еще не был близко знаком с реформами Андре Антуана и Отто Брама, родственными ему по духу.

Уже тогда начинающий режиссер показал, что он умеет уходить от сценических шаблонов, стремится к простой, естественной интонации, владеет искусством детали, наполненной паузы. Он разрабатывал «тонкую игру, основанную на мимике, паузах и отсутствии мнимых, театральных жестов»[[1]](#footnote-2). Это здесь уютная комната была наполнена отблесками горящего камина, а в окно виднелись крыши, залитые светом луны. Актеры располагались в житейски удобных позах, не заботясь специально о зрителях, один из них (как это делалось в спектаклях Антуана) даже садился спиной к залу, что сообщало смелой — по тем временам — мизансцене неожиданный эффект правдивости.

Несомненно, что в этой первой режиссерской работе Станиславского сказался его десятилетний юношеский опыт постановок многочисленных водевилей и опереток в Алексеевском кружке, где постепенно вырабатывались новые приемы жизненно правдивой игры, сказалось влияние его первых учителей А. Ф. Федотова и Ф. П. Комиссаржевского. Однако рождение Станиславского как профессионального режиссера фактически произошло спустя два года, на постановке остросовременной комедии «Плоды просвещения» Л. Толстого, которую он впервые и раскрыл. За это время он познакомился с мейнингенским театром, изучил его опыт. Режиссура Кронека развернула перед ним постановочную культуру, какой русская сцена еще не знала.

Перед молодым режиссером был «новый род постановки — с исторической верностью эпохе, с народными сценами, с прекрасной внешней формой спектакля, с изумительной дисциплиной и всем строем великолепного праздника искусства»[[2]](#footnote-3). Многое из того, что увидел он в спектаклях Кронека, претворилось позже в его собственной режиссерской {14} практике на сцене Общества искусства и литературы. Начиная с «Плодов просвещения» и кончая «Потонувшим колоколом» Г. Гауптмана, каждый из пятнадцати поставленных им в ту пору спектаклей так или иначе по-своему развивал — и раздвигал — принципы мейнингенцев.

Ставил ли Станиславский свои первые шекспировские спектакли — «Отелло», «Много шума из ничего», «Двенадцатую ночь» — или трагедию К. Гуцкова «Уриэль Акоста», он заботился теперь прежде всего об историзме, тщательно изучал приметы эпохи, чтобы любовно воспроизвести их на сцене «во всех мельчайших подробностях». И здесь и там человек выступает не одиноким, его связывают переплетения исторических, бытовых, личных, сословных, этнографических нитей. Его окружает не безликий фон, но толпа живая, разноликая, пестрая, чаще всего враждебная, динамичная, готовая поднять на него шпагу или кулак.

Работал ли над русскими авторами, он в каждый спектакль Островского, Льва Толстого, Писемского или в инсценировку Достоевского вкладывал бездну вдумчивого исследования быта, среды, житейских, социальных и психологических подробностей той жизни, в которую погружены все персонажи этих пьес. Даже тогда, когда сама пьеса, казалось, толкала его к «ирреальному», как это было в «Ганнеле» и «Потонувшем колоколе» Гауптмана или в «Польском еврее» Эркмана-Шатриана, где натурализм переходил в фантастику, он с увлечением рисовал картины самые фантастические красками самыми наиреальнейшими.

Но Константин Сергеевич Алексеев не был бы Станиславским, если бы уже в эту ученическую пору выступал лишь послушным учеником — продолжателем дела Золя, Кронека, Антуана, Брама. Изгоняя из искусства устарелые традиции и рутину русской или французской школы, впитывая уроки Ленского, Федотовой, Сальвини или немецкого театра, он неизменно подчинял их своим собственным пристрастиям и открытиям. «Мейнингенство» Станиславского — понятие весьма условное, равно как и натурализм, в котором так часто его будут потом упрекать.

В сущности, постановочная культура Кронека явилась для Станиславского лишь трамплином, лишь катализатором его собственных идей. Отталкиваясь от мейнингенцев, русский режиссер формировал совсем иной театр. В этом театре главная роль отводилась актеру, а не режиссеру. Если Кронек заменял, заслонял собой актеров, мог творить без помощи актеров, чисто режиссерскими средствами, то Станиславский — даже в этот начальный период — все делал ради актера. Судьбу русского режиссера всю жизнь определяло и направляло то, что сам он был первым актером создаваемого им театра. На себе самом он проверял свои открытия.

Вот почему Станиславского всегда увлекала на сцене не просто картина эпохи, быта, истории, но соотношение ее с человеком. Новая концепция героя, как ее интуитивно ощущал уже тогда молодой режиссер и молодой актер, ставила в центр спектакля не приподнятого над бытом человека вообще, но именно вот этого доверчивого венецианского мавра в белом бурнусе или пустейшего сиятельного князя Звездинцева {15} с его холеными бакенбардами. Каждый из них представал в своей индивидуальной неповторимости и неразрывной связи с тысячью мелочей окружающей жизни.

Тенденция всеобщей демократизации, продиктовавшая новую концепцию героя, вносила очевидную полемичность во все его спектакли и роли. Не только потому, что была непривычной и неизбежно вступала в противоречие с инерцией зрительского восприятия, но также и потому, что осуществлялась чаще всего на драматургии, которая ей внутренне сопротивлялась. Конфликтная ситуация возникала прежде всего на ролях возвышенного репертуара — в трагедиях Шекспира, Гуцкова, Пушкина. Молодой режиссер и актер воевал тут не только с абстрактно-романтической рутиной, но с приподнято-героическим складом характера, овеянного ореолом исключительности. Он подходил к нему как бы с позиций предчеховских.

Новая театральная система, вызревавшая во внутреннем противоборстве со старой драматургией, словно готовилась к принятию новой драмы. {16} Эта конфликтная ситуация смягчалась, а порой и снималась вовсе на произведениях комедийного или бытового плана. Здесь режиссерская тенденция не встречала противодействия. Характерные роли сами послушно шли навстречу новому предчеховскому взгляду.

Чрезвычайно существенно, что свой режиссерский путь Станиславский начинает с попытки установить контакты с большой русской литературой, с образной системой Толстого и Достоевского.

{17} Наверное, поэтому наиболее цельными спектаклями молодого режиссера стали «Плоды просвещения» и «Фома» (инсценировка «Села Степанчикова»). В них общее решение поддерживалось актерским исполнением. Сатирический и комедийный ключ позволял естественно снижать образ. Более того, Толстой и Достоевский не только разрешали, но прямо настаивали на подобном снижения образов чванливого, пустопорожнего барства или хищного, юродствующего хамства.

Именно здесь, на сатирической почве, в противоборстве с него неожиданно вырастал образ, который в 1891 году явился прямой предтечей чеховских героев. Это был тот самый дядюшка, полковник Ростанев, которого в «Фоме» играл Станиславский. Вот где конфликт между демократичностью и героизмом не только снимался, но обещал рождение новой формы героического на театре.

«Гений доброго сердца», доверчивый и скромный человек, не приподнятый над бытом, но связанный с ним неотрывно, он просто шел по ступеням сопротивления, чтобы в конце концов героически восстать против им же самим взлелеянного, около него расцветшего ханжества. Не было среди 76 ролей, сыгранных Станиславским до создания Художественного театра, более ему близкого человека, чем дядюшка. Тут он словно впервые высказался весь. И вместе с тем не было среди них человека, от которого тянулись бы такие родственные нити к его будущим чеховским ролям, к его Штокману.

Весь двадцатилетний домхатовский путь Станиславского был непрерывной школой самовоспитания актера и параллельного формирования режиссера. Он постоянно преодолевал в самом себе привычки и влияния старой театральности, которой невольно отдавал дань то в одном, то в другом спектакле.

Театральное окружение оказывало на него давление существенное и неоднородное. С детства влюбленный в великих актеров Малого театра — Ермолову, Федотову, Садовскую, Ленского, — он почитал их как своих учителей. Но ставя превыше всех правил и законов простой совет Щепкина — «берите образцы из жизни, у природы», он с огорчением признавался самому себе, как далеко ушла современная сцена (в том числе и Малого театра) от жизни и природы. Великие актеры тонули в окружавшем их море сценической фальши, рутины, привычной условной регламентации. Впитывая влияние современной сцены, Станиславский стремился очистить щепкинские традиции от штампов специфически театральной лжи.

Поразительная строгость актера к самому себе была на самом деле строгостью режиссера, умеющего взглянуть на себя со стороны. Режиссер как бы вел за руку актера от прежней драматургии к будущей, от старого театра к новому, необходимость появления которого еще до знаменательной встречи в «Славянском базаре» была им самим выстрадана и предсказана. Великим актером он стал лишь тогда, когда родился как великий режиссер. Это произошло на драматургии Чехова, когда на пороге XX века в Москве был создан новый театр.

# **{****18}** Глава перваяЭпос и лирика театра(1898 – 1903)

«Программа начинающегося дела была революционна…»

*К. С. Станиславский*

Год 1898‑й — тот самый год, когда усилиями Станиславского и Немировича-Данченко был основан Московский Художественно-общедоступный театр, — стал знаменательной датой в истории всей русской художественной культуры. Он явился как бы точкой отсчета, заметной кульминацией того бурного творческого посева, который во всех видах искусства дал сразу богатейшие всходы. Одновременно, чуть раньше ила позже, возникли Третьяковская галерея в Москве и Русский музей в Петербурге, частные оперы Зимина и Мамонтова, родился Чехов-драматург и поэт Александр Блок, вошел в литературу Максим Горький, а Лев Толстой закончил «Воскресение» и в том же 1898 году опубликовал нашумевшую работу «Что такое искусство?», появились Комиссаржевская, Шаляпин и Анна Павлова, состоялись первые исполнения Глазунова, Скрябина и Рахманинова, а Врубель и Левитан написали свои лучшие полотна.

В сущности, это время стало в России началом своеобразной эпохи возрождения русской духовной культуры. Стимулированное мощным размахом освободительного движения в стране, это «ренессансное» начало давало свободный прорыв человеческого духа. Веками копившееся в сознании русской интеллигенции чувство несвободы — изнутри, подспудно — готовило взрыв. Ощущение близости великих перемен, рубежности, конца «тысячелетнего рабства» — духовного крепостничества рождало раскованность таланта. Творческое освобождение в каком-то смысле обгоняло, торопило освобождение социальное, политическое.

Рожденные в ту пору гениальные русские художники как бы опережали будущее, создавали те его элементы, которые, по словам Ленина, предвещают уже теперь его появление. Станиславский эту общую закономерность выразил сполна. Вышедший из среды русского купечества, он не был скован ее предрассудками. Инициатива, воля, пристальный интерес к жизни — вот, пожалуй, все, что он унаследовал от своей среды. {19} Но нравственно, духовно воспитала его, конечно, более всего великая русская литература XIX века. Ода сообщила его стихийному чувству свободы достоинство высокой человечности русского интеллигента. Человечность и была тем первоэлементом, который всю жизнь наполнял и питал глубокую лирическую тему его творчества.

Гуманизм Станиславского рано проявился в той естественной свободной форме, какая была искони свойственна Пушкину, Толстому, Чехову. Эти три великих имени и связывающая их единая линия, эстафета движения русской культуры, была, пожалуй, наиболее родственна Станиславскому всегда. Их объединяло общее чувство нерушимой цельности мира, эпической гармонии, душевного здоровья и добра, которые живут в людях, несмотря ни на что. Ненависть к лжи и насилию в любой форме, сознание неразрешимости противоречий своего времени бессильны были замутить, исказить, раздробить органическую цельность их мировосприятия. Те чудовищные конфликты, которые разрывали душевный мир Гоголя, Достоевского, позже Мейерхольда, рождая алогизм смятенной мысли, мучительный «надрыв», искривленные, сдвинутые формы трагического гротеска, у других художников, в иной линии развития русской культуры, находили примирение в сознании высшей справедливости. Это сознание укреплялось мыслью о том, что кроме жизни, какая есть, существует еще и та, какая *будет*. Чувство сопричастности будущему и дарило этим художникам особую воздушную перспективу, ренессансную свободу человеческого духа.

Станиславский подхватывал и ту нить русской культуры, которая по-своему связывала его имя с именами Герцена, Чернышевского и Добролюбова. Он был интеллигентом особого демократического склада. Его чувство прекрасного рождалось реальным, живым ощущением действительной жизни. Исконный реализм его художественного мышления возвращался к природе и простоте народного сознания. Храня непосредственное, чистое, иногда наивное восприятие окружающего, он часто казался человеком не от мира сего, упрямым фантазером, Дон-Кихотом, далеким от суеты, не способным ни на какие компромиссы. Но в этом фантазере постоянно жила приверженность правде жизни, земное «антеево» чувство, которое «заземляло» самые фантастические его постановки. Наверное, поэтому он не испытывал того «проклятья отвлеченности», того специфического комплекса вины за отрыв от народа, которым страдала современная ему русская интеллигенция.

Ему не свойственны были рафинированная элитарность, изысканный эстетизм, склонность к усложненным рефлексиям, к рациональному анализу. Народность его натуры была не книжной, не теоретически надуманной, а столь же простой и естественной, как необходимое для каждого чувство справедливости, равенства людей, инстинктивного альтруизма.

Природой богато одаренный и среди людей особо отмеченный красавец-человек, Станиславский не был рожден индивидуалистом. Не случайно в молодости, словно стесняясь своих выдающихся данных, он постоянно прятался за маску характерности, невольно снижая уровень {20} романтической приподнятости, исключительности своих героев. Он готов был даже терпеть поражение, если этот высокий уровень был строго предуказан самим автором. Но одерживал свои первые победы, опираясь на демократический гуманизм автора, разыскивая зерна героического на почве обыденности, именно здесь находя своего «доброго человека», способного отстоять справедливость.

Органическая народность, природный демократизм натуры художника вели его к эпическому восприятию жизни. Чувствуя потребность рассматривать личность «на почве массы», Станиславский любил погружать человека в толпу людей, с ним связанных. Народные сцены, которые с такой увлеченностью, подробностью и достоверностью стал разрабатывать режиссер, и были одним из проявлений его эпического взгляда на жизнь. Сюда подключалась и атмосфера быта, окружающая человека, сотканная из массы деталей, мелочей, со вкусом отмеченных и отобранных жадным к жизни взглядом художника. Развернутое во времени и пространстве полотно произведения роднило сцену с эпосом.

Эпическое начало не было единственной силой художественного мировоззрения Станиславского, оно вступало у него в сложное, подчас противоречивое взаимодействие с началом лирическим. Человек, своей средой детерминированный, в быт погруженный, ему противостоял, но им же и укреплялся, в нем находя не только вражду, но и защиту своей человечности. Подобная концепция быта, как и все прочее, не была режиссером придумана, но непроизвольно подсказана всеми свойствами его души, его мышлением, его отношением к миру. Человек и мир не выступали перед ним решительными антиподами, отчужденными взаимным антагонизмом. Отчуждение, исторически продиктованное, казалось ему исторически преходящим, единство и цельность мира — величиной постоянной. Вот почему трагическая безысходность не поселялась надолго в его произведениях, вступая в них скорее как временное наваждение.

Тесно со своим временем связанный, он ощущал чутко все его тревоги, всю его кризисность, взрывчатость, переходность. Но из них извлекал не отчаяние и растерянность, а скорее импульс развития. Драматизм жизни служил для него стимулом подъема, движения искусства театра, в основе своей непременно конфликтного. Зная в своей жизни «одну, но пламенную страсть», ей одной навсегда подчинившись, он неизменно рассматривал все окружающее сквозь призму театра. Отсюда постоянная для него неразрывность этических и эстетических основ искусства. Отсюда его особый — подчас доходящий до чудачества — фанатизм, строгий ригоризм, необычайная требовательность к себе и к другим, абсолютная бескомпромиссность. Отсюда же и его житейская аполитичность и наивность в практических Делах. При всей гениальности, это был человек по-детски обидчивый и упрямый, работать с которым бок о бок было нелегко.

Все эти свойства характера и мышления Станиславского, как они сложились к началу его профессиональной деятельности, проступали в нем и раньше, в пору любительства. Но Алексеевский кружок, да и {21} Общество искусства и литературы были для него прежде всего стихийной игрой свободных, раскрепощенных творческих сил, не связанных казенными установлениями. Теперь, в год создания «настоящего» театра, эта свободная любительская игра приобретала невиданную дотоле целеустремленность и смысл. Правда, и теперь он оставался не теоретиком, а скорее практиком: программность начинающегося дела возникала перед ним не в отвлеченных философско-эстетических формулах, а в «одеждах» вполне реальных. Теоретическую базу новому театру дал Вл. И. Немирович-Данченко.

Встреча с Немировичем-Данченко сыграла важнейшую роль не только в основании Художественного театра, но и в личной творческой судьбе Станиславского. Это был как раз тот человек, которого ему недоставало: способный глубоко осмыслить перспективу затеянного дела, соединить театр с поисками современной драмы, определить новую репертуарную линию, мудро учесть все опасности и рифы на предстоящем пути, выбрать верную тактику и стратегию. Кроме того, Немирович-Данченко был тонким психологом, отличным толкователем пьес, его «литературность» была тем важнейшим ферментом, без которого нельзя было начинать сколько-нибудь серьезного дела, а тем более имевшего своею целью синтетическую реформу всего театрального искусства.

Начальную историю Художественного театра принято рассматривать по различным линиям творческих исканий. Сам Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» счел нужным «выдергивать» каждый шнур из общего жгута истории, чтобы показать его раздельно: вот линия интуиции и чувства, вот — историко-бытовая, эта — линия фантастики, а та — общественно-политическая. Позже, с наступлением артистической зрелости, эти линии в его рассказе сливаются, изложение обретает ясную целеустремленность. Но первый — пожалуй, самый блестящий — период в жизни театра и в жизни самого Станиславского представляется ему временем сплошных метаний из стороны в сторону, когда в его исканиях «не было системы, стройного порядка, достаточно обоснованных руководящих мотивов»[[3]](#footnote-4).

Справедливо ли это суждение Станиславского или нет, — оно было подхвачено и утверждено его авторитетом. С тех пор искусство МХТ эпохи «бури и натиска» — периода подготовки первой русской революции — изучается по отдельным, разрозненным линиям, чаще всего связанным с именем того или иного драматурга: Чехова, Горького, Толстого, Островского и т. д. Между тем в жизни эти линии перекрещивались.

Чем дальше отходим мы от начала века, тем явственнее вырисовывается вполне определенное и вполне монолитное понятие — «искусство молодого Художественного театра», от которого повели свое начало многие театральные и кинематографические системы мира. При всех увлечениях и метаниях в театре той поры не было раздельно живущего лирического, эпического, бытового, политического или какого-нибудь иного {22} начала. Была единая новаторская театральная эстетика, сложившаяся на основе великой современной драматургии. Единство ее формированию и придал гений Станиславского.

Спектакли различные, многообразные — подчас будто спорящие друг с другом — неизменно стекались как ручьи в единое русло. Общность их рождалась революционностью программы молодого театра. Нехватка стройности и порядка не только с лихвой окупалась, но была непременным спутником бунтарского начинания. Решительно обновить всю театральную систему снизу доверху, разрушить все каноны и узаконения прошлых лет, сохранив верность лишь вечным, неумирающим традициям, — вот дерзкая программа, на которую отважились создатели МХТ.

Именно эта диалектическая в своей революционности позиция и помогла театру свободно и непредвзято увидеть нечто новое в жизни, чтобы поднять его на сцену. Станиславский почувствовал, что прежние понятия сценического реализма бессильны выразить сдвиги, происходящие в истории и психологии людей. Ему казалось, что он воюет лишь против эпигонства и рутины, но на самом деле он вступил в единоборство с искусством, некогда высоким и прекрасным, осененным великими актерскими именами. Он сражался со своим противником — с тем же Малым театром, — чтя и уважая его, даже преклоняясь перед ним. Но никакая дань ученического восхищения не могла закрыть ему глаза на то, что с прошлым надо кончать, что само время требует перемен, призывает к смелому пересмотру понятия реализма на театре.

Сознательно или бессознательно Станиславский поставил себе цель *расширить* и *углубить* границы сценического реализма так, чтобы театр смог захватывать в свою орбиту жизнь неизмеримо большего объема, чем это было прежде. В сущности, все неутомимые и долгие поиски его сводились именно к ощущению беспредельности: никогда не успокаивался он на открытом, ибо верил в безграничность творческих возможностей человека, и не соглашался признать достигнутое за высшее. Открытое становилось для него лишь ступенью, трамплином.

Станиславский начал исследовать жизнь вширь и вглубь, и ради этого ему пришлось дополнить устаревшее понятие драматизма началами эпическим и лирическим. Первый на театре он доказал, что нет и не должно быть непроходимых граней между различными видами и жанрами искусства. Подразделения, созданные художественным опытом прошлых веков, — достаточно условные даже для своего времени — оказались размытыми. Станиславский сделал достоянием театра то, что прежде считалось нетеатральным, годилось лишь для повести или стихотворения, для живописи или музыки.

Так был создан новый тип театрального реализма — своеобразный *лирико-эпический* театр, который стал первой ступенью в жизни МХТ, его открытием и опорой всей его системы. Позже, когда Станиславский вновь предпримет поиски не только вширь и вглубь, но «вперед и — выше», это понятие изменится, обретет новое качество. Изменится вместе с движением жизни, в сложной зависимости от ее исторических требований, разочарований и надежд.

{23} В пору создания МХТ новый тип театрального реализма был объективной необходимостью. Станиславский только сумел выразить эту необходимость. Чутье честного русского художника подсказало ему, что время подъема революционно-освободительного движения в России выдвигает задачу самой широкой демократизации искусства, освобождения от навязанных веками жестких принципов официальной иерархии. Общедемократический подъем, захвативший в эту пору русскую интеллигенцию, объединявший тогда «всех сколько-нибудь честных образованных людей, которые не могут помириться с травлей всякого свободного слова и свободной мысли»[[4]](#footnote-5), поднял на своем гребне и молодой театр.

Воля к освобождению искусства от официальной регламентации, от иерархических канонов изображения людей лишь в соответствии с их рангом, званием, чином, положением в обществе была волей к высвобождению души, внутренней стоимости человека[[5]](#footnote-6). Она сказалась прежде всего в самом названии театра — Художественно-общедоступный. Принцип общедоступности был расшифрован и понят не только как адрес искусства, обращенного отныне к «небогатым слоям населения». Он диктовал и новое содержание театрального произведения, которое теперь должно было увидеть жизнь не только через «вздымающиеся вершины и падающие бездны, но и через окружающую нас обыденщину» (Немирович-Данченко).

Сила искусства Станиславского как раз и заключалась в том, что он соединил принцип народности, демократичности, человеческого равноправия с высокой духовной культурой русской интеллигенции. Снижая объект исследования, режиссер одновременно повышал проникновенность метода исследования. Пойдя вширь, эпически подробно повествуя о судьбах простых, неприметных на первый взгляд людей, он устремился в тайники души этих людей, чтобы извлечь оттуда струны самые тонкие, прежде театральным подмосткам неподвластные.

С тех пор искусство Художественного театра и называют искусством психологической правды — поскольку никому еще не удавалось так глубоко проникнуть в диалектику человеческой души, — но при этом забывают о той «реалистической обстоятельности», повествовательности, которая считалась дотоле лишь принадлежностью романа. Широкое эпическое начало перестало быть пассивным серым фоном для одиноких героев исключительной судьбы. Оно властно выступило из-за спины героя вперед, обрело драматизм, заговорило от имени и по поручению самой жизни. Человек и его среда стали едва ли не равноправными компонентами драмы.

Казалось бы, внося элементы эпоса и лирики в театр, художник разрушал самую специфику драматического представления. Однако это разрушение стало элементом созидательным, рождающим внутри спектакля силовое поле противоборства лирического и эпического начал. {24} Пожалуй, не было в истории театра другого режиссера, который ощущал бы так ярко и всеобъемлюще драматизм самой жизни. Захватывая в поле театрального зрения сферы эпоса и лирики, он тут же обнаруживал их внутреннюю конфликтность. Так повествовательность романиста и лиризм поэта, обретая действенность, становились достоянием театра.

Разумеется, Станиславский далеко не сразу пришел к созданию эстетики нового театра. За годы своих «режиссерских университетов», на любительской сцене он лишь интуитивно угадывал формы театра будущего. Новые приемы часто уживались в его спектаклях с традиционными привычками старой театральности, продиктованными иногда самой драмой, а иногда и влиянием профессиональной сцены. Выход на иные просторы произошел только под воздействием современной новаторской драмы. Скрещение усилий театра и литературы привело к рождению принципиально новой театральной структуры.

Решающую роль в этом процессе слияния новой литературы и театра, суждено было сыграть Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко. Видный драматург, беллетрист, театральный критик и преподаватель драматического класса Московского Филармонического училища, Немирович-Данченко связал сценические искания с новой драмой, стремясь поднять театральное дело до уровня великой русской литературы.

Каждый из них по-своему прошел свой двадцатилетний путь до создания Художественного театра. Идя как бы с разных сторон — от театра и от литературы, они соединились и сошлись на всю жизнь, чтобы дополнить и обогатить друг друга. С первого слова, сказанного в «Славянском базаре», они поняли, что мечтали об одном. И эта высокая мечта держала их всю жизнь одного подле другого, несмотря ни на какие, подчас мучительные, разногласия. А противоречия между ними становились стимулом развития, движения театра.

Немирович-Данченко и познакомил Станиславского с драматургией Чехова. Станиславскому шел в это время 38‑й год. Он уже по праву считал себя человеком в театральном деле опытным, знавшим толк в драматургах мирового класса. Но чеховская драма, к которой он сам бессознательно прокладывал путь на любительской сцене, его поначалу отпугнула. Он «не узнал» ее. Немировичу-Данченко понадобилось немало усилий, чтобы растолковать режиссеру новые драматургические принципы чеховской «Чайки». Но как только Станиславский оставался наедине с пьесой, он снова недоумевал: «Как это можно играть?!» И лишь погрузившись в пьесу с головой, он как художник интуитивно ощутил здесь как раз то, что все эти годы искал: драматизм самой жизни, тесное сцепление человеческой судьбы с той «тысячью мелочей, которые делают жизнь теплой», но которые способны этой теплотой человека задушить.

Вот тут, с этого ощущения и двинулось строительство нового театра — будущего театра XX века. Рассказ о творческом пути Художественного театра, разумеется, надо начинать с чеховской «Чайки». Между тем «Чайка» была показана лишь последним, шестым спектаклем из всех тех постановок, что готовились в Пушкино к открытию театра и увидели {25} свет за короткий двухмесячный срок. Правда, здесь были спектакли, прямо перенесенные со сцены Общества искусства и литературы и из Филармонического училища, в них подчас чувствовалось противоборство старых и новых форм драматизма; были и попросту слабые постановки, не оставившие заметной вехи в жизни театра.

Но зато появился один спектакль, которым по праву возвестил свое открытие Художественно-общедоступный театр 14 октября 1898 года. В истории МХТ и в режиссуре Станиславского он прочертил глубокий след.

## «Царь Федор Иоаннович»

В самом деле, случайно ли, что театр начал свою жизнь не чеховской пьесой, а пьесой А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», открывавшейся вещими словами: «На это дело крепко надеюсь я»? Была ли эта трагедия действительно столь крепкой, надежной пьесой, могли ли создатели театра положиться на нее более, нежели на зыбкую «Чайку», за которой тянулся тягостный шлейф недавнего провала? Наконец, давала ли пьеса опору режиссерским исканиям или же в ней проступали, скорее, черты старой добротной традиции русской реалистической драмы XIX века?

Если вспомнить, что театр выбрал для открытия пьесу, тридцать лет пролежавшую под цензурным запретом по причине того, что дебатировалась в ней проблема вырождения царской власти, то станет ясно, что надежность ее была по меньшей мере сомнительной. Кроме того, известная традиционность драмы непроизвольно подрывалась изнутри оригинальностью концепции героя, а широкий исторический фон открывал перспективы неожиданного построения драматического конфликта.

Этими двумя возможностями и воспользовался Станиславский, чтобы расширить сферу театрального искусства в лирическом и эпической направлениях. Углубление психологической правды образа царя Федора я громадный размах народных сцен — вот основа новаторства первой постановки Станиславского на сцене Художественно-общедоступного театра. Важно при этом, что режиссер в лирической бездейственности образа «царя поневоле», как бы поставленного самой историей «над схваткой», обнаруживал живой драматизм, а в эпической созерцательности массовых сцен — почти бунтарское начало.

Так переосмысливалась им трагедия А. К. Толстого. «В “Царе Федоре” главное действующее лицо — народ, страдающий народ, — говорил Станиславский… — И страшно добрый, желающий ему добра царь. Но доброта не годится, — вот ощущение от пьесы»[[6]](#footnote-7). Такое понимание произведения тяготело к демократизации всего строя спектакля, переведенного режиссером в план народной трагедии[[7]](#footnote-8).

{26} Не дворцовые распри, не борьба за власть между Годуновым и Шуйским волновали Станиславского. Работая над режиссерским планом «Царя Федора», он увлекался не центральным сюжетом, не первым планом действия, а его периферией. Сцены столкновения двух враждующих партий, сцены у Шуйского и у Годунова решены в его замысле довольно традиционно[[8]](#footnote-9), с известным налетом мелодрамы. «Сошлись две силы», «расходились боярские страсти»[[9]](#footnote-10), — помечает Станиславский, подчеркивая моменты открытого драматизма — «яростные» вспышки, «неудержимые» слезы, «тигриные» и «львиные» прыжки, восторженные объятия и пр.

Вся новизна режиссерской мысли сосредоточена на сценах, как будто не имеющих прямого отношения к сюжету, — приход «выборных» к царю и особенно сцена на Яузе. Последняя представляет в режиссерском наследии Станиславского интерес особый. Здесь впервые с такой смелостью режиссер ввел в обиход театра эпическое, народное, «суриковское», начало[[10]](#footnote-11), увидев в нем не фон основных событий, не этнографическую подробность, не живописный быт, но главную пружину действия.

А. К. Толстой в своем «Проекте постановки на сцену трагедии “Царь Федор Иоаннович”» писал о том, что по сравнению с первой частью трилогии — «Смерть Иоанна Грозного», где «господствующим колоритом было давление власти на всю землю, в настоящей трагедии господствующий колорит есть *пробуждение земли к жизни* и сопряженное с ним движение… Светлый колорит проходит через всю трагедию до четвертого акта; все лица держат себя свободнее… Темп общей игры идет живее»[[11]](#footnote-12). Эта мысль о «пробуждении земли к жизни», высвобождении людей из-под «давления власти» и стала главной идеей режиссерского плана Станиславского.

Вот выборные люди крадутся, «робко озираясь», в царские палаты. Увидев царя, падают ниц и долго лежат так, пока бояре не поднимают их, «ногами толкая народ в бок», тогда, «как испуганное стадо», толпа шарахается в сторону. Но от этой рабской покорности не остается и следа, лишь только народ узнает о заключенном «мире» между князем Иваном Петровичем Шуйским и Годуновым:

Эй, князь, остерегись!
Эй, не мирися, князь!

{27} «Эти реплики одна другой горячее, задорнее, мятежнее, — помечает Станиславский. — Неудовольствие, возмущение растет… Разбушевались еще сильнее. Голубь-сын расхрабрился да и гаркнул из толпы:

Вы нашими миритесь головами!»

Так Голубь-сын — «эпическая детина — силач и сокрушитель ребер», кулаками которого только что умильно любовался царь, — становится фигурой отнюдь не эпической, а мятежной.

На берегу Яузы пробуждение мятежного духа разрастается до подлинного народного бунта. Развивая скупую авторскую ремарку — «через реку живой мост», Станиславский выводит на сцену громадную толпу. Каждому из 73 человек он дает пространную характеристику, в описании бытовых подробностей доходит почти до натуралистических штрихов. И кажется на первый взгляд, что весь этот пестрый люд: еврей — торговец пряностями и поношенным платьем, трясущийся, как бы чего не украли; босяки-носильщики, таскающие с баржи в тюрьму мешки с мукой; хозяин-немец со своей толстой женой, рачительно следящие за разгрузкой; прачки, полоскающие тут же у моста белье; пьяный мужик, «орущий во всю мочь какую-то песнь»[[12]](#footnote-13), юродивый, «выкрикивающий пророчества»; калеки-нищие, «просящие милостыню с причитаниями»; «дебелые» бабы-мордовки, стыдливо «закрывающие свои лица платком» от мужчин, и прочие и прочие — все они введены сюда как будто лишь для создания живой атмосферы старины, бытового фона, эпической картины, «точно выхваченной из XVI века» (как писали потом рецензенты о спектакле).

Но из гущи эпической картины Станиславский извлекает начало действенное, драматическое. Народ слушает гусляра. Казалось бы, какая безобидная, идиллическая сцена! Так поначалу ее воспринимают и носильщики: «В то время как гусляр поет, эти труженики, измученные своею тяжелой работой, не обращают внимания на поющего и продолжают свое дело. Им не до песен!.. Но — в момент бунта, свалки, они грознее всех мстят за свое порабощение».

Станиславский не случайно включает пение гусляра в единую цепочку «психологической подготовки», созревания бунта: самой песней старец Курюков подзадоривает толпу против Годунова в защиту Шуйских, которых сейчас поведут через мост в тюрьму. И когда толпа начинает подпевать гусляру, носильщики бросают мешки и, «увлекаясь народным воодушевлением», «прислушиваются, мрачные, почесывая мускулистые руки», и «уже не слушаются» немца, понуждающего их работать, «мрачно отмахиваются локтем, не смотря на хозяина…» «Немец бесится по-немецки». «Кончается тем, что все поют».

Гонец приносит весть о приближении арестованных — толпа сразу же «проснулась от оцепенения. Поднялся гул, движение». Курюков надевает {28} старый шлем и берет бердыш в руки, он поднимает толпу: «Отобьем!» Едва показались вдали Шуйские в кандалах, как «3 носильщика, стоявшие до этого момента недвижимые, мрачные, сразу, как львы, проснулись, они схватили по дубине и ринулись в первый ряд». Так начинается у Станиславского сцена народного бунта, разработанная им по специальному чертежу, словно настоящее вооруженное сражение с убитыми и ранеными. Оно завязывается на мосту и охватывает потом всю сцену. При этом режиссеру важно, что остановить народ вовсе нелегко. Ради этого он даже изменяет авторский текст. Когда князь Шуйский успокаивает толпу, а солдаты отстраняют ее и процессия под вопли и плач женщин удаляется к тюрьме, вбегает Шаховской с криком:

Где князь Иван Петрович?

Здесь режиссер вычеркивает безнадежную реплику «одного из народа»: «А на что тебе? Выручить, что ль? Опоздал, боярин!» А реплику «другого»: «Эвот сейчас тюремные ворота за ним захлопнулись!» — переводит из прошлого времени в будущее («захлопнутся»). Раз так — не все еще потеряно, и Шаховской зовет за собой народ:

К тюрьме, ребята!

«Дружный крик, как на приступ. Шаховской бежит впереди, Голубь и Красильн[иков] за ним, — когда толпа прибежала — выпускать из правой кулисы всех, солдаты опрометью бегут за толпой, стараясь ее догнать… В разных местах сцены раненые и убитые». Так, не поражением, а «дружным приступом» заканчивает режиссер сцену на Яузе.

Разработка этой сцены, необычайно разросшаяся (почему позже в спектакле и купировалась), была показательна для движения режиссерской мысли Станиславского. Уже в первой работе Художественного театра отчетливо и демонстративно проступила демократическая тенденция его искусства, выдвигающая народ на первый план исторических событий. Этому взгляду режиссер остается верен навсегда[[13]](#footnote-14). В преддверии первой русской революции такая позиция приобретала особую остроту. Театр решался говорить о главной политической проблеме времени — проблеме «страдающего народа», ставя вопрос о том, какая же власть сможет разрешить эту проблему. И отвечал сначала «Царем Федором», {29} а вскоре «Иоанном Грозным», что ни «добрая», ни деспотическая власть не только не пригодны, но прямо порождают страдания народа.

Почему же «доброта не годится»? Почему «страшно добрый, желающий ему (народу. — *М. С*.) добра царь» бессилен «всех согласить, все сгладить»? Почему «из такого чистого источника, какова любящая душа Федора, истекает страшное событие, разразившееся над Россией долгим рядом бедствий и зол?»[[14]](#footnote-15) Художественный театр обострял этот вопрос, еще больше сближая царя с народом, опрощая его облик. Уже в режиссерском экземпляре Федор предстает по-детски беспомощным, робким, {30} ласковым отроком, который в сцене с выборными «не нарадуется и не налюбуется» богатырской силой выплывшего из толпы «здорового детины с косой саженью в плечах»[[15]](#footnote-16).

В лирическом начале образа царя Федора, в его беспомощности режиссер обнаруживал начало действенное, драматическое. Молодой актер И. Москвин довел намерения режиссера до предела. Его «царек-мужичок» потряс зрительный зал какой-то исступленной, звенящей, до суетливости деятельной жаждой добра и справедливости, в которой словно слились вековечные чаяния людей. Театр утверждал «высшую правоту» и стойкость сердечной веры царя Федора и тут же останавливался в трагическом недоумении перед бессилием добра — пусть самого деятельного. «Добро не годится, — как бы говорил он, — но да здравствует добро!»

Так трагически противоречиво и безответно проступала в первой режиссерской работе Станиславского на сцене МХТ проблема гуманизма, проблема народа и государственной власти. Театр прикасался здесь к той теме добра, которая пришла к нему от Льва Толстого и Достоевского. Он толковал эту тему в аспекте для русской духовной жизни, пожалуй, самом значительном: «непротивление злу насилием» обнаруживало свои трагические последствия в беспомощных метаниях и крушении Федора. Но выбора между добром и насилием для театра не существовало: он знал насилие только как извечное орудие власти, только как средство подавления свободы. Теперь, в дни царствования «слабого» царя Николая II, оно, это орудие, демонстрировало перед ним всю свою бесчеловечную неприглядность. Вот почему спектакль утверждал добро как высшую, но недостижимую мечту. Тема «доброго человека», некогда проснувшаяся в актерском прошлом Станиславского, в первом спектакле МХТ вновь ожила: режиссер всей душой сочувствовал Федору, разделял его трагические противоречия.

Форма первого спектакля нового театра также была на русской сцене еще невиданной: перед зрителями распахнулась жизнь древней Руси во всей своей доподлинности — с низкими сводчатыми потолками, тусклыми слюдяными оконцами, с мигающими свечами и лампадами у темных икон, с высокими шапками и длинными рукавами облачений, с точными музейными вышивками и уникальной утварью. Но эти мейнингенские приемы служили не просто достоверным историческим фоном, не уводили в прошлое: глубокий историзм спектакля подчинялся теме остросовременной, придавал ей эпическую широту. Своды царских хором придавливали людей. Каждый из яркой разнохарактерной толпы обязан был согнуть голову. Не избегал общей участи и царь Федор. Власть, свыше данная ему, его же и губила. Маленький человек беспомощно метался в тесных палатах. Молящие, срывающиеся интонации его высокого дисканта звучали трагически недоуменно: «Боже, за что, за что поставил ты меня царем?!»

{31} Так лирическая, человечная мелодия спектакля сливалась с эпической, в которой проступали мотивы исторической неизбежности.

«Царь Федор» протягивал слишком ощутимые нити в будущее Художественного театра, чтобы не сопутствовать ему долгие годы. Справедливо поэтому начинать рассказ о становлении режиссерского искусства Станиславского именно с пьесы А. К. Толстого, от которой вели свое начало многие его постановки. Даже такие внешне противоположные, как чеховские[[16]](#footnote-17).

Но было нечто такое, что существенно отличало «Царя Федора» от первого чеховского спектакля. Только Чехов дал Станиславскому единое понятие нового стиля. Ни «Царь Федор», ни тем более «Потонувший колокол», «Венецианский купец» и «Самоуправцы» не подчинялись еще целиком тому искусству «подводного течения», скрытого драматизма, которое станет вскоре важнейшим открытием режиссуры Станиславского. Иные сцены и образы решены были здесь в манере достаточно традиционной: врывались обнаженные страсти, открытые, бурные столкновения характеров, речь подчас лилась стремительно, без пауз. Искусство утонченного психологизма проступало впервые, пожалуй, только у Москвина, герой которого был самым «чеховским» персонажем в этом дочеховском спектакле.

Дело было не столько в своеобразии драматургического материала, сколько в своеобразии творческого становления самого режиссера. Ведь позже к Шекспиру, например, он искал и находил совсем иные пути. Но в эту начальную пору в нем как бы жило два художника. Один, который умел с поразительным новаторским чутьем извлекать драматизм на самой жизни, какой бы недраматичной она ни представлялась поверхностному взгляду. И другой, который все-таки очень любил театральные эффекты и стремился расцветить сценическую жизнь своей собственной неуемной живописной фантазией.

Противоборство этих двух художников гармонически разрешалось в «Царе Федоре» (не без помощи Немировича-Данченко, немало поработавшего с Москвиным). Но в таких ранних постановках, как, скажем, «Венецианский купец», второй художник несомненно брал верх. Здесь чувство меры нарушалось, и шекспировский психологизм оказывался погребенным под роскошным грузом увлекательных режиссерских «придумок»: в таинственной темноте проплывали по сцене гондолы с фонарями, замаскированные люди пели серенады, мальчишки бросали конфетти в веселую толпу. Трагическая тема Шейлока отходила в тень перед великолепием нарядных шествий женихов Порции, попеременно осыпавших ее ноги грудами драгоценных камней, мечей и цветов.

Кроме того, в режиссерском экземпляре, а затем и в спектакле был старательно подчеркнут еврейский акцент Шейлока, что, разумеется, не могло не ограничить его общечеловеческого звучания (в критике это {32} обстоятельство вызвало резкий протест). Но режиссера это не слишком смущало: дав волю своим мейнингенским увлечениям, он со вкусом выстраивал пышные процессии, свиты, обряды венчания, любовные qui pro quo, словом, отдавал первенство антуражу перед философией.

В «Царе Федоре» антураж «работал» на философию истории, был целиком подчинен ей. Архаичный боярский быт, густой и неподвижный, лишь по контрасту подчеркивал смятенность совестливой души Федора, его трепетную мелодию беспомощного гуманизма. Эпос и лирика, противоборствуя, соединялись. В «Шейлоке» же трагедия игралась как комедия, главным героем которой становилась «красавица Венеция», она «сверкала своими шелками и бархатами, луна серебрила лагуны, лились волны музыки, и беззаботно кипело молодое веселье»[[17]](#footnote-18).

Успех или полууспех спектаклей, последовавших за «Царем Федором», таил в себе серьезную опасность для Станиславского. Он мог со временем утвердить главенство блестящего профессионального мастерства в его режиссуре. Мог выработать из него лишь интересного, увлекательного, масштабного постановщика типа Кронека, но не более того. Мог притушить те сложные, во многом интуитивные поиски реализма нового типа, которые начались у него в работе над «Федором».

## «Чайка»

От успеха подобного рода решительно отвратил Станиславского Чехов, одновременно заставив его многое в себе преодолеть. То, что складывалось прежде интуитивно, должно было стать сознательным методом. То, что выступало в оболочке традиционности, теперь предстало в такой непривычной, загадочной форме, что на первых порах повергло Станиславского в полную растерянность: драма словно бы растворилась в повседневности.

Режиссер, который уже угадывал глубинный драматизм эпического и лирического начал трагедии А. К. Толстого, вдруг почувствовал себя безоружным, оставшись наедине с «еретически-гениальной» «Чайкой», возвестившей рождение новой лирико-эпической драмы в России.

Новая драма казалась несценичной, действие ее словно затухало, а герои теряли интерес к взаимным сражениям.

Случилось так, что в момент широкого разворота революционного движения, в те годы, когда наступало «время нужды в героическом» (Горький), русская писательская мысль прониклась идеей «безгеройной» драматургии. Явление как будто необъяснимое с точки зрения прямых соответствий.

Действительно, страна вступала в новый, пролетарский период освободительного движения, близилась первая русская революция — готовилась «здоровая, сильная буря», но именно в это время открытый героический пафос, еще недавно потрясавший зрительный зал в шиллеровской {33} и шекспировской трагедии, уже не звучал с прежней силой, а откровенно сатирическая, смело социальная стихия Островского — Щедрина — Сухово-Кобылина заметно пошла на убыль.

Есть ли противоречие в том, что сцена сделала своим властителем дум не нового Шиллера, не нового Щедрина, а именно Чехова? Писателя мягкого, лиричного и одновременно эпически трезвого, объективного, которому суждено было открыть новые формы драмы XX века. Почему лирико-эпическое начало пробудилось в пору подготовки первой русской революции не только в драме, но и в живописи Левитана, музыке Скрябина, поэзии Блока? Был ли стиль чеховских спектаклей МХТ случайным или характерным этапом движения русского реализма? Думается, что противоречия между писателем и временем не было. Стиль Чехова сложно опосредован тем своеобразием первой русской революции, которое сказалось с особой силой в массовости освободительного движения, охватившего самые широкие слои русского общества. Движение это, еще не принимавшее открытые формы протеста, не всегда находило прямых противников и ясные пути борьбы, но потенциально готовило их, медленно, подспудно, скрыто накапливая силы отрицания всего современного строя жизни. В глубине России нарастала «буря» — «движение самих масс»[[18]](#footnote-19).

Писатель почувствовал, что в связи с этим изменилось само понятие героического. На смену героизму одиночек шел героизм масс. Освободительные идеи становились достоянием не только выдающихся личностей, но *каждого* «порядочного человека», всего народа в целом. Резко выраженная индивидуальность, яркий характер, выломившийся из своей среды и ей противопоставленный, сменяется теперь типом человека обыкновенного, демократического склада, ничем среди прочих не выдающегося. Но в сознании именно такого человека и происходило необходимое раскрепощение: нарастала неудовлетворенность своим существованием, поднимался протест против узких жизненных норм, обострялось неутолимое желание абсолютной свободы — предела мечтаний прежнего героя-индивидуалиста. Процесс шел пока только в сознании человека, но в сущности это был важнейший массовый подготовительный процесс внутреннего освобождения людей. И русская интеллигенция по-своему в этот процесс включалась.

Давая срез жизни на среднем, обычном уровне, писатель неоспоримо убеждал, что освобождение страны, народа, человечества зависит прежде всего от внутреннего освобождения каждого человека лично. Чтобы стать способным на бескомпромиссное сопротивление, каждый должен «выдавить из себя по капле раба». Никакие революционные преобразования, никакие реформы не будут успешны без внутреннего высвобождения человека от привычки к рабству и насилию, от буржуазной сытости, пошлости, невежества, казенщины, бездушия и прочих глубоко укоренившихся привычек современного ему общества. В этом писатель был уверен твердо.

{34} Более того, Чехов понимал, что процесс «выдавливания из себя раба» настолько сложен и длителен, что он способен перешагивать границы внешних преобразований, захватывать далекое будущее. Это предвидение не могло не определить долговечность первооткрытой им *лирической* формы драмы, основанной на диалектике души, на глубоко скрытых душевных движениях.

Писатель словно хотел увидеть, как поведет себя человек не в годину открытых классовых боев, но в те долгие дни, когда перед ним как будто и нет прямого врага, но когда ему враждебна вся стертая безликость нескончаемых будней. Испытание буднями — одно из самых постоянных и трудно переносимых — легло в основу чеховского драматизма.

Вот почему Чехов решительно заменил конфликт близлежащий конфликтом *дальнего действия*. Одним из первых в мировой драматургии он показал зависимость судьбы каждого, пусть самого скромного человека от структуры всей жизни. Он увидел противника «хорошего» человека не столько в живущем с ним рядом «плохом» человеке, сколько в довлеющей над всеми власти пошлости. «Никого не обвинив и никого не оправдав», он стал строить драму не на прямых столкновениях героев, не на внешних событиях, а на внутреннем сопротивлении человека будничному обиходу, тем «миллионам мелочей», в каждой из которых как в капле отражается всеобщее зло мира.

Внеличный характер конфликта и вызвал к жизни ту необходимую реалистическую обстоятельность, ту повествовательность, которая придает чеховской драме особую *эпическую* форму. Драматизм чеховских пьес возникал из противоборства лирического и эпического начала. Динамика скрытой лирической жизни героев на каждом шагу стремится разорвать статику быта. Изменившийся, разбуженный человек вступает в конфликт с неизменным общественным строем, по-прежнему несправедливым и бесчеловечным. Своей средой детерминированный, он ей уже целиком не принадлежит. Этот конфликт дальнего действия неразрешим, пока строй остается прежним. Так поднимается проблема «внешнего действия», необходимость которого подготовлена и доказана.

Идейно-эстетическая концепция чеховской драмы была настолько нова и неожиданна, что Станиславский долго не мог найти ключ к ее сценичности. Все разговоры и убеждения Немировича-Данченко, уже тогда тонко чувствовавшего литературное своеобразие чеховской манеры письма, были напрасны. Перечитывая «Чайку», Станиславский по-прежнему «скучал» и не видел в ней ничего значительного. Его режиссерскому темпераменту, его бурной фантазии как будто и в самом деле негде было развернуться в этой серенькой, будничной обстановке, где тоскливо прозябают люди незаметных, неустроенных судеб.

Режиссера, очевидно, озадачивала непривычная форма драмы, где динамика спрятана, борьба не выявлена, действие «не организовано», как будто нет ни завязки, ни кульминации, ни развязки в обычном смысле слова. Стараясь разгадать скрытую динамику, вытащить драму, спрятанную за поверхностью слов, Станиславский невольно ощущал особую {35} внешнюю сдержанность. Ему словно приходилось насильственно сковывать самого себя. Но, быть может, именно это психологическое состояние сжатой пружины и привело его к открытию поистине мирового значения — к открытию приема сценического подтекста.

Станиславский почувствовал, что за случайными, мелочными разговорами, за событиями малозначительными и преходящими кроется нечто большее: в глубине души человека нарастает настроение неудовлетворенности, тоски от жизни. И потому надо играть не слова, а то, что за ними кроется: лирическое настроение, спрятанное в душе героя, наполняет, питает и гонит вперед то «подводное течение», тот внутренний подтекст, который вступает в напряженный конфликт с открытым текстом — с будничным обиходом людей, с эпическим началом пьесы, уходящим своими корнями в общую структуру современной жизни.

Режиссерская партитура «Чайки», созданная Станиславским летом 1898 года, и положила начало учению о «подводном течении», которое стало впоследствии основой творческого метода Художественного театра. Важно при этом, что режиссер предлагал актерам не просто пассивно отдаться скрытому течению жизни, настроению лирической тоски, а настаивал на решении активном, действенном, динамичном.

В понятии «скрытая драма», которое принес на репетиции «Чайки» Немирович-Данченко, Станиславский на первых порах оттенял прежде всего *драматизм* столкновения лирики и быта, *контраст* мечты и действительности. Ему настолько важно было обнаружить эту новую внутреннюю динамику «бездейственной» чеховской пьесы, ощутить неуловимый драматизм повседневности, что вначале он не очень заботился или же не очень точно ощущал меру чеховской «скрытости», и тогда ему на помощь приходил Немирович-Данченко. Кроме того, новаторские приемы, с помощью которых режиссер обнаруживал внутреннюю динамику в каждой детали спектакля, еще сосуществовали с приемами традиционными: режиссер обострял сюжетные сцены — ссоры между героями, рекомендуя не бояться «*самого резкого* реализма»[[19]](#footnote-20), что придавало им характер открытого драматизма, выдвигало их вперед как события главные.

Немирович-Данченко был в чем-то прав, считая, что в работе над «Чайкой» Станиславский «так и не почувствовал настоящего чеховского лиризма»[[20]](#footnote-21) (что сказалось и на его исполнении роли Тригорина, не разгаданной им). И в этом смысле совместная работа режиссеров была не только желательна, но просто необходима, особенно вначале. Если Станиславский тогда не очень точно ощущал меру чеховской «скрытости», то Немирович-Данченко, в свою очередь, вряд ли сумел бы найти ключ к чеховской сценичности[[21]](#footnote-22).

{36} Объединенными творческими усилиями режиссеров был создан спектакль, которому было суждено повернуть судьбы русского сценического искусства. Легендарная премьера «Чайки» — 17 декабря 1898 года — обозначила рубеж. Произошло это вовсе не потому, что спектакль был поставлен и сыгран безупречно. Многое в нем было несовершенно — и в исполнении некоторых ролей молодыми актерами (даже центральной роли Нины Заречной), и в общем решении (недаром на афишах «Чайка» была названа не комедией, т. е. не так, как она поименована автором, а драмой). Не случайно сам Чехов многое в спектакле не принял, хотя и был «захвачен» им.

Неоспоримо одно: в «Чайке» родилось новое качество театрального искусства. Вскоре оно было определено словом «настроение». Слагалось оно из многих компонентов, впервые получивших права сценического гражданства и объединенных в единое целое. Лирически грустная, поэтическая атмосфера разлита была и в декорациях заросшего сада, где сквозь стволы деревьев блестело озеро и доносились крики коростелей. И люди, вышедшие в вечерний сад послушать треплевскую пьесу, непринужденно садились единой к зрителям на скамью, словно бы зала вовсе и не было (так создавалась знаменитая «четвертая стена»). И речь их звучала на полутонах, прерывалась паузами, глаза говорили больше, чем слова, а слова неожиданно обретали противоположный смысл.

Все детали спектакля, даже самые, на первый взгляд, незначительные, начиная с колотушки сторожа, звуков банального вальса, доносившегося из глубины дома, воя ветра в печи, барабанной дроби дождя и кончая глухим рыданием, вдруг прорвавшимся и тут же подавленным, — все сливалось в общий музыкальный ритм, в единое настроение, все было пронизано «тоской от жизни». Тоской от этой нудной, разобщенной действительности, где каждый по-своему несчастен, нелюбим, где глохнет живое чувство и распускается пошлость. Атмосфера «Чайки» с ее тревожным ощущением неблагополучия, неустроенности человеческих судеб, с ее бунтом молодых против засилия косности и рутины в искусстве, в жизни — для самого театра глубоко автобиографичная — захватывала зрительный зал с силой почти гипнотической.

В сущности здесь возникал новый *лирический* театр, призванный выразить пробуждение неудовлетворенности в широких кругах русской демократической интеллигенции. Отчужденность людей, их внешняя бездейственность, неразрешенность их противоречий рождались внеличным, *эпическим* характером конфликта, связанным не с частными бедами, а с бедой всей современной действительности. Тем самым театр брал на себя задачу не импрессионистически мимолетную, не случайную, не преходящую. Этим и определялась властная, затягивающая сила спектакля, его волнующее общественное, гражданское звучание.

«Чайка» Художественного театра утвердила имя великого драматурга и одновременно открыла новую эру в театральном искусстве. Спектакль {37} порывал с обветшалой театральной традицией, с ее отгороженностью от реальной жизни, с ее цепкими штампами сценической лжи, с условно-театральными голосами и жестами, с четко разграниченной системой амплуа, с бездушными служебными павильонами.

Более того, за порогом XX века была оставлена не только рутина, но противник, привычно уважаемый и влиятельный. На какое-то историческое мгновение уходил в прошлое — чтобы в будущем возродиться совсем в ином качестве — романтический театр с его эстетикой сильных страстей, крупных индивидуальностей, открытых конфликтов. Чехов раздвигал перед молодым театром далекие перспективы. Та тенденция заметной демократизации, потребность уравнять в правах перед искусством всех людей, все «документы» жизни, та любовь к человеку, вне зависимости от его положения на иерархической лестнице государства, которые были изначально свойственны Станиславскому, теперь получили великую поддержку.

Позже, с каждым новым чеховским спектаклем, Станиславский вместе с Немировичем-Данченко будут углублять и обогащать открытую ими форму лирико-эпического театра, но основа его была заложена в «Чайке». С тех пор в работе Художественно-общедоступного театра появилась целеустремленность, пришло идейное и стилевое единство. Чеховское направление не было лишь одной из многообразных линий, по которым шло развитие театра в эти годы. Оно стало *главным* направлением, к нему так или иначе подключались все остальные, с ним невидимыми нитями связываясь, многое заимствуя от него и в свою очередь новыми красками, подчас очень существенными, его одаривая.

## **{****38}** «Смерть Иоанна Грозного»

После «Чайки» Станиславский вновь вернулся к А. К. Толстому. Второй сезон театра был открыт постановкой трагедии «Смерть Иоанна Грозного», в которой он исполнял заглавную роль. Казалось бы, все в этой новой работе спорило с чеховским направлением. Густой, тяжелый быт сменил тонкую лирическую дымку, трагически напряженные события пришли взамен статики будней, взрывчатые народные сцены вытеснили воспоминания о тихой камерности. И, однако, эта контрастная противоположность ограничивалась скорее внешним несходством. Внутреннее направление, метод и даже стиль работы во многом сближались. Вместе с тем интереснейший опыт постановки этой трагедии (опыт, недооцененный нашим театроведением) в чем-то обогатил работу режиссера над новыми чеховскими пьесами.

Сближение касалось двух главных линий режиссерских исканий Станиславского: нового понимания проблем личности, героя, характера и новой трактовки темы народа. Соотношение этих двух линий и их своеобразная разработка были настолько неожиданны и непривычны, что они не могли не вызвать растерянность и протест критики. Кроме того, Станиславский в своем увлечении новой концепцией героя и толпы не всегда учитывал возможности и своеобразие пьесы А. К. Толстого. Так или иначе, но конечные результаты работы оказались менее значительными, нежели режиссерский замысел.

Как и «Царя Федора», Станиславский воспринял «Смерть Иоанна Грозного» не столько как трагедию царя, сколько как трагедию народа. Ради этого он в своем режиссерском экземпляре заметно снижает величие образа Грозного и показывает его скорее в манере острой психологической сатиры. Тема же страдающего народа разрабатывается им с невиданной эпической широтой, приобретая характер поистине трагический.

Возвращаясь к первой части трилогии А. К. Толстого, где господствующим колоритом было «давление власти на всю землю», режиссер счел нужным переосмыслить ее звучание. Он дает почувствовать не только мотив «давления власти», но и пробуждения людского гнева. При этом весь спектакль строится на контрасте неподвижности, скованности, приниженности бояр и на подчеркнутой динамике «народных сцен».

В полутемной боярской думе, где «тускло горят свечи в паникадилах и у образов», слышны вздохи, оханье бояр — «у всех удрученное состояние»[[22]](#footnote-23). Грозный велел им выбрать нового царя. Но даже помыслить об этом никто не смеет — все во власти Грозного:

Мы держимся лишь им. Давно отвыкли
Собой мы думать, действовать собой.

{39} И когда лишь один смельчак, Сицкий, «как с цени сорвался» и вдруг посмел выкрикнуть в исступлении правду о царе Грозном («царь — лютый зверь», «идите в бойню, как баранье стадо!»), все бояре тут же грозно ополчились против него («Он бунтовщик! Он оскорбил всю думу!»). Оцепенелая толпа бояр, охая и вздыхая, «почти при полном молчании» идет во главе с Годуновым к царю слезно просить его не оставлять престол.

Режиссеру важна мысль о том, что правление Грозного держится уже не столько силой самого царя, сколько привычным холопством бояр и слуг. В царскую опочивальню все приближенные входят «боязливо», «робко крадучись». Нагой читает царю дерзкое послание Курбского, «очень труся, как к смерти приговоренный»; страшась царского гнева, «падает ниц и лежит, боясь пошевельнуться». Бояре входят сюда «осторожно-осторожно… и все толпятся сзади у двери — понурые, трусливые…» Прося царя остаться на престоле, все бьют «лбом об пол» и долго лежат так, не поднимаясь.

И тогда Грозный, который только что «мучительно» замаливал грехи, «копаясь в своей больной ране», «перецеловывал образá» и «клал земные поклоны», который только что «едва держался на ногах», встречая бояр, «притворялся больным» — улегся на постель, «руку положил по; щеку — такой тихенький-тихенький» и, повалившись на подушки, «изображал умирающего», внезапно преображается. Почуяв свою власть на; «бараньим стадом», «Грозный подымается — вырастает неузнаваемо. Куда девались болезнь и старость», — пишет Станиславский, и затем подробно, с чертежами разрабатывает торжественный «обряд облачения». По мере того как с Иоанна снимают черную монашескую рясу и надевают на него одну за другой царские одежды и регалии: поручи, платно бармы, цепь, шапку Мономаха, вручают посох, державу, скипетр и прочее, Грозный становится «все злее и злее». «Как заговорил — все на колена». И тут же «остолбеневшие бояре» слышат приговор Сицкому: «Голову с него долой!»[[23]](#footnote-24)

По контрасту с этими сценами, изобличающими рабскую покорность бояр и жестокое юродство царя, Станиславский строит народную сцену в Замоскворечье на трагически сочувственной ноте, с эпическим размахом. Страдает от «давления власти» не боярин, «лежащий на брюхе» перед Грозным, а нищий, полуголодный народ, лишенный куска хлеба, — вот убеждение режиссера. Ради этого он, в чем-то отступая от автора, сгущает и заостряет образ нищеты. «… Толпа понурая, полураздетая, замерзшая и голодная, одетая в тряпье, — помечает он в своем режиссерском экземпляре. — Почти все нищие — много женщин и детей, которые жмутся к матерям. — Безотрадное клянчанье хлеба, слезы, стоны, вой баб. Клянчанье хлеба нараспев, как делают нищие: “Подайте Христа ради, кусочек хлеба!” Тянутся худыми, сухими руками к лабазнику»[[24]](#footnote-25).

{40} Станиславский не боится преувеличений, доходя до натуралистически жестокой резкости, с какой выставляет напоказ изодранное тряпье, босые ноги, женщину, «сухую, голодную, бледную, всю в тряпье, обвешанную детьми», нищего, «скрюченного в пояснице — весь вывернутый»; «худую девчонку, босоногую, закутанную в тряпки», которая «все поджимает ногу, как гусь, стоит на одной, потом на другой ноге, тянется худыми руками, при разговоре зуб на зуб не попадает»; опального боярина в трепанной клочьями парчовой шубе и оборванного босоногого ратника[[25]](#footnote-26).

Столь же категоричен режиссер и в обрисовке противоположной группы — лавочников и лабазников. «В контраст им (толпе. — *М. С*.), — пишет он, — лабазник и его рабочие-молодцы, а равно и пристава — баре, нахальные и эксплуататоры». Станиславский не скупится на преувеличение образа сытости: лабазник у него «толстый, красный, нахальный, ходит фертом», два парня при лабазе — «здоровенные, коренастые», два ломовика — «тоже коренастые, сытые», боярин в бархатной шубе — «толстый, страшно упитанный», лавочник, «дрыхнущий» у своей лавки, тоже толстый.

Уже сам зрительный образ создавал настолько кричащее противоречие между двумя группами — сытых и голодных, что столкновение их казалось неизбежным. И оно действительно вскоре разражалось, доходя до подлинного бунта. При этом Станиславский сохранял историческую меру, предупреждая исполнителей толпы от чрезмерного «возмущения», не характерного ни для эпохи Грозного, ни для состояния голодающих. «(Старательно избегать возмущения, как в “Федоре” на Яузе, т. е. крика и большого движения), — подчеркивал он. — Нужен тон придавленности, *люди бродят, как сонные мухи, без сил*. Вспыхнут и от бессилия сейчас же присмиреют».

Только в самый острый момент он допускает внезапный взрыв — «сцену бунта». Его начинает та женщина с детьми, что «с какой-то режущей душу нотой отчаяния» кидалась в ноги лабазнику, вымаливая хлеба. «Женщина с детьми, лежавшая до сих пор недвижная, как тигрица вскакивает. В ней проснулась мать, защищающая детей, и она-то, собственно, своим экстазом и ненавистью к лабазнику, силой своего тона и поднимает бунт. Подымает руки, грозясь кулаками, — трагическая фигура. Кричит надтреснутым голосом, поспешно, нервно забирает детей и, неистово толкая толпу, убегает за ворота, толпа ринулась за нею, повторяя {41} те же слова и грозясь кулаками. Сразу, без всякой подготовки галдит, рассвирепела. Содом и Гоморра. Очень сильная и крикливая сцена».

От прежнего смирения не осталось и следа. Народ ломает лабаз («трещат доски и бревна», «падают ворота») и расхищает мешки. В момент апогея режиссер вводит ружейный залп. «Сразу тишина, молчание». Коротенькая, в одну страничку с десятком реплик сцена развита Станиславским до важнейшего, ключевого момента всей трагедии: народ подымается от мольбы к бунту. Забитый, темный, голодный, он готов идти за всяким, кто посулит хлеба, и готов растерзать каждого, кто при этом встанет у него на пути. Так и происходит в финале сцены: рассвирепевшая толпа кидается на подстрекателя Кикина, грозя его «на клочья разнести». Режиссер предельно обостряет этот момент взрыва народного гнева: на глазах у зрителя типа действительно «разрывает на части» Кикина — в воздух летят клочья его одежды («Как будто Кикина рвут на части», — помечает Станиславский). Финальная реплика злорадствующего Битяговского выбрасывается, чтобы «не уменьшать силы и крика толпы. Тут в финале, — настаивает режиссер, — не бояться крика — *показать всю мощь русского народа*» (курсив мой. — *М. С*.).

Как видим, режиссер не останавливался перед натуралистическими приемами (вызвавшими на премьере шиканье в партере и издевки в критике настолько явные[[26]](#footnote-27), что вскоре пришлось убрать этот эпизод за кулисы). Тем не менее социальный подтекст подобной расточительности слишком очевиден. Эффект ценен не сам по себе, а как средство пояснить важную для постановщика мысль. Сцена в Замоскворечье, которую в других театрах чаще всего вымарывали как «бездейственную», задерживающую движение сюжета, у Станиславского превращена в кульминацию всего спектакля. Именно здесь выясняется, сколь «неспокойно в датском королевстве», что «давлению власти» приходит конец.

Остросовременным чувством близости конца проникнут весь режиссерский замысел. Волны бурлящего народного гнева докатываются до государевых палат. И Грозный чует свою смерть скорее не в небесном знамении, а в земном, верит не столько предсказаниям волхвов, сколько реальности: царство его обречено. Весь образ Грозного построен Станиславским на предчувствии конца: это уже не величественный владыка, а полубезумный старик, судорожно цепляющийся за уплывающую из рук власть. Диалектика образа развивается от очередной вспышки — к угасанию, все более явному. Моменты, когда в Иоанне угадывается прежний грозный царь, постоянно сменяются нервным испугом, упадком, расслабленностью. Амплитуда колебаний, выдающая разительность противоречия между царем и человеком, к концу набирает оттенок зловещей фантасмагории. Смерть настигает Грозного в обстановке трагического фарса, чудовищного балагана. При этом границы истории и личности царя Иоанна незримо рушатся.

{42} Вначале Грозный еще мог юродствовать, шутить и лишь притворяться умирающим. Человеческий испуг едва-едва просачивался сквозь жестокую маску владыки. Он еще «напоминал орла, клюющего добычу»[[27]](#footnote-28), когда «медленно, с кровожадностью» рвал острым костылем на клочки послание Курбского или, прицеливаясь, как нанести «последний удар своей жертве», «с желчью, негодованием бросал посох, — тот вонзался в пол и так и застревал в нем». Терзания совести еще не слишком его угнетали, ему даже «доставляло удовольствие… копаться в своей больной ране» и, замаливая грехи, «механически класть земные поклоны».

Но сразу после сцены в Замоскворечье Грозный предстает в режиссерском замысле Станиславского человеком нервным, испуганным, подозрительным, стоящим на грани сумасшествия. Один из волхвов, предсказавших ему смерть в Кириллин день, «тянется поцеловать ногу Грозн[ого]. Тот пугается, как змеи, быстро отнимает ногу. Рванулся от них, откинулся назад (испуганная поза)… Толкает их ногой с брезгливой физиономией, как какую-то лягушку или гада». «Сидит на полу согбенный, сразу постарел». Каждый шорох его пугает («Что там скребет в подполье?»). С криком «Да воскреснет бог!» он вскакивает, как от «раскаленного пола, в полном безумстве мечется, не находя места. Все в ужасе пятятся от него… Грозный вскакивает ногами на кресло и все прислушивается и смотрит под собой на пол (сцена сумасшествия)… Сходит со стула, падает ниц и все за ним».

Сцену со Схимником Грозный ведет в тоне предсмертной исповеди. (Рисунками в тексте режиссер показывает, как царь принимает почтительную позу «кающегося грешника».) Одного за другим перечисляет Схимник всех вождей и воевод, которые могли бы сейчас спасти государство от вражеского нашествия. И с каждым разом все «трусливее, смиреннее» и «тяжелее» признается Грозный «сжатым голосом», что он уничтожил «всех до одного». Последняя надежда несведущего Схимника на сына царя — Ивана (он еще не знает, что отец убил и его). «Гр[озный] взвизгнул быстро — закричал “монах!”, сбросил резко руку старца со св[оей] головы. Нервно задрожал, голова качается, губы отвисли, не может произнести слова. Хрип или одышка. Нервно, истерично стучит по скамье или полу». После этого он понимает, что все кончено, и «говорит прерывисто, торопясь все высказать перед смертью». «Отдавая предсмертные приказания», он пробует в последний раз проявить власть: «с усилием поднялся. Вырос, опять государь — говорит величаво, очень сильно и громко: “Я царь еще!” Все падают ниц». Но этого последнего усилия он не выносит: «Гр[озный] шатается и роняет палку, стоя хрипит, задыхается»… и, наконец, «падает в обморок».

Последний день в жизни Грозного — знаменитый Кириллин день 18 марта — Станиславский решает в зловещем свете «пира во время чумы». В золотую палату «носят сундуки с драгоцен[ностями] и отпирают {43} их», вокруг суетится свора ключников, дворецких, стольников, дьяков, старух. Звучат бубенцы, слышится «визг, писк, мяуканье» — это шуты готовятся к представлению. Царский шут, «как дирижер за оркестром», следит за их репетицией. Вносят на кресле больного царя, он разодет «в светлые материи, по-жениховски». «С сладострастием и улыбкой» выбирает он среди драгоценностей подарок — кольцо для своей невесты, английской принцессы. Грозный весел, он хохочет, дает подзатыльники шуту, пьет вино, играет в шахматы, но скрытое волнение настороженная подозрительность то и дело проступают наружу.

И, наконец, перед царем вырастает «неподв[ижная], фатальная фигура» Бориса Годунова — он принес ответ волхвов. «Грозн[ый] все более испуганно, нервно, отклоняясь с ужасом назад», всматривается в «мрачное лицо» Годунова. Словно читая в нем ответ, спрашивает «совсем робко, испуганно»: «Как?» Борис отвечает «твердо и громко»: предсказание волхвов сбудется, «Кириллин день еще не миновал!» Гр[озный] «шепчет в ужасе»: «Не миновал?» В припадке безумного гнева он «рванулся вперед, ударил по доске, шахм[аты] разлетелись. Одышка. Тянется {44} в стор[ону] Бор[иса] (“Ты меня убить — убить пришел! Изменник! — Палачей!”)… неестеств[енно] навалился на стол… голос прерывается — какой-то Хрип… Ноги изменили, подкосились», Грозный «руками упал на стол и вместе со столом — на пол».

В палатах паника, зовут духовника, кличут доктора: «Люди, гей!» И в этот момент вбегают скоморохи. Режиссер развивает тут по-своему авторскую ремарку: возле умирающего царя закружил «безумный хоровод», началась оргия. «Шуты ворвались, свист, гам — песни — цирк. Мальчики — кувыркаться, ходить на руках, плясать, как чертям. Др[уг] у др[уга] на плечах… Кто-то пляшет камаринск[ого], а вокруг дето безумн[ый] хоровод. Медведь с извивающ[имся] журавлем, хлопающим ртом. На некот[орых] маски. Другие, сцепившись руками со спины выплясывают ногами. Двое на авансцене изображают коня на четвереньках и ездока». Насилу их останавливают: «Назад! Безбожники! Назад! Царь умирает!» — «Все по стенам, смолкают и замирают». Доктора слушают сердце: «Умер!»

Так стихией трагического балагана заканчивает Станиславский жизнь Иоанна Грозного. После генеральной репетиции художник В. А. Симов написал режиссеру и исполнителю заглавной роли: «… Грозный, созданный Вами, *сильный, оригинальный, смелый* тип, далекий от всякой шаблонности… смерть Грозного великолепна, реальна, и по спине мурашки ползут. Задумана, как только может Станиславский, гений»[[28]](#footnote-29). И в этом он был безусловно прав. Неправ Симов оказался в другом — в том, что он предсказывал спектаклю «громадный успех».

Спектакль имел шумный, почти скандальный общественный резонанс, но настоящий зрительский успех ему не сопутствовал. Дело было не только в том, что пьеса не всегда выдерживала громадную нагрузку режиссерских новаций и образ Грозного в чем-то сопротивлялся тому толкованию, на котором настаивал Станиславский, но также и в том, что смелый режиссерский замысел нелегко было осуществить исполнителям, не исключая даже самого актера Станиславского. Замысел настолько выходил за рамки своего времени, протягивая нити в будущие театральные искания, что его трудно было в те годы оценить по достоинству и принять. Слишком многое нарушало традиционные мерки. И понятно, что критика не приняла в спектакле именно его новаторскую тенденцию, сказавшуюся прежде всего в решении темы народа и царя. Упреки в «искажении» образа русского народа и «снижении» образа Грозного были в этом смысле особенно характерны.

Едва успел полубольной Станиславский сыграть на премьере эту роль, как на его голову (как, впрочем, позже и на голову второго исполнителя, В. Э. Мейерхольда) посыпались обвинения в том, что он «лишил Грозного царственного величия» и не поднялся до «сверхчеловеческого» трагизма роли. Делались поспешные выводы о том, что Станиславскому вообще противопоказан трагизм и Грозный не может удаться ему «ни {45} больному, ни здоровому». Даже такой тонкий ценитель искусства Художественного театра, как Н. Эфрос, не мог отрешиться от привычных представлений и упрекал актера в том, что тот приспосабливает образ к своим силам, «спускает героя трагедии до жанровой фигуры» и не поднимается до создания «мощной фигуры носителя идеи государственности, искреннего и могучего печальника интересов государства или столь же искренне кающегося грешника»[[29]](#footnote-30).

Некоторым критикам все же удалось почувствовать новизну замысла Станиславского. Они заметили, что актер хотел показать в Грозном прежде всего не царя, а *человека*, скрытого за царским обличием. Того человека, «каким его нам описывает история… В таком низведении образа Грозного с высот *героической трагедии* на степень *человеческой драмы* сказалось тонкое чутье художника-режиссера»[[30]](#footnote-31). Эти критики отводили от актера упрек в том, что он «мало походил на величественного грозного царя — он несомненно этого не хотел, так как это не входило в его задачу». Ведь «Иоанн этой эпохи уже не грозный Иоанн прежнего времени — это почти выживший из ума, лишенный прежнего обаяния, величия, заживо разлагающийся отвратительный остов человека. Это уже не царь — это живой остов грозного царя, но привычка к трепету делает свое дело, и рабская душа покорствует ему.

… С первого же появления Иоанна на сцене он дает нам совершенно расслабленного, источенного болезнями, с отвисающей челюстью, слезящимися глазами, неуверенной походкой и дрожащими руками старца. Моментами, правда, в этом заживо разлагающемся теле, как вспышки угасающего пламени, поднимается грозный дух, заявляя себя то змеиным шипением, то криком, но и эти вспышки производят впечатление не устрашающее, а скорее жалкое, болезненное, тяжелое»[[31]](#footnote-32).

В такой трактовке Станиславского был заключен не только спор с традицией. Приближение к истории одновременно заключало и современность взгляда: некогда мощный столп «идеи государственности» расшатался — его дни сочтены. Характерно, что именно остросовременное понимание ведущей идеи образа продиктовало режиссеру новую, неожиданную форму. Понимая пьесу Толстого как трагедию страдающего народа, как широкую эпическую картину «судьбы человеческой, судьбы народной», Станиславский как бы отнимал у Грозного «право на трагедию» и подчеркивал изжитость «идеи государственности», построенной на рабстве и насилии. В соответствии с этим снижался трагический эквивалент личности и повышался трагизм эпического начала пьесы.

Именно поэтому постановка «Смерти Иоанна Грозного», хотя и не завоевавшая большого внешнего успеха и длительной сценической истории, сыграла значительную роль во внутренней жизни Художественного театра — и в плане поисков современной гражданской темы, и в плане {46} разработки новых сценических форм. Развивая найденное в «Царе Федоре», театр приближался к новому пониманию трагического на сцене.

В жизни самого Станиславского работа над этим спектаклем оставила заметный след. (Недаром он позже не раз возвращался к теме Грозного, а создавая в 1923 году для Голливуда сценарий «Царь Федор Иоаннович», начинал его именно с эпизодов смерти Грозного, решая их уже в новом для себя ключе.) Трагедия А. К. Толстого дала ему возможность углубиться в раздумья над проблемой власти личности и судьбы народной и занять здесь ясную демократическую позицию. Цельность и чистота, с которой он отстаивал народное, гуманистическое начало в противовес началу деспотическому, не оставляли сомнений. Ради этого режиссер шел даже на известные, понятные для своего времени преувеличения.

Линия последовательного демократизма, обращенного с сочувствием к судьбам простых, рядовых людей русской земли, пролегла с тех пор (и навсегда) главной магистралью в творчестве Станиславского. Ради нее он и находит новое соотношение личного — психологического и общего — эпического мотивов произведения. То, что подсказывалось как эстетическая необходимость самой жизнью и что было уже угадано Чеховым, здесь опробовалось на драматургическом материале более раннего происхождения. В известной мере пьеса «сопротивлялась». Режиссер упрямо преодолевал сопротивление материала.

Наверное, поэтому при всех режиссерских новациях спектакль «Смерть Иоанна Грозного» был куда менее совершенным и гармоничным, чем «Царь Федор Иоаннович». В нем не было близкой Станиславскому лирической темы. А в эти начальные годы театр и режиссер одерживали успех прежде всего там, где эпическое начало их творчества естественно соединялось с началом лирическим. Эта линия развития была стимулирована и продолжена драматургией Чехова.

Постановка второй чеховской пьесы «Дядя Ваня» началась параллельно с репетициями «Смерти Иоанна Грозного». В то время, когда Станиславский был занят Грозным, по его режиссерскому плану над новым чеховским спектаклем работал Вл. И. Немирович-Данченко. Сам Станиславский вошел вплотную в репетиции «Дяди Вани» как режиссер и актер за месяц до премьеры (которая состоялась 26 октября 1899 года), сразу после выпуска «Смерти Иоанна Грозного» (29 сентября 1899 года). За этот короткий месячный срок было, кроме того, показано еще два новых спектакля: «Двенадцатая ночь» В. Шекспира (3 октября) и «Геншель» Г. Гауптмана (5 октября). Правда, они не оставили глубокого следа в творческой биографии режиссера. Шекспировская постановка (перенесенная из Общества искусства и литературы) привлекла только слаженностью ансамбля, заразительностью веселья и своеобразным рисунком роли Мальволио — Станиславского. Гауптмановская пьеса, знакомая по многочисленным постановкам (она шла одновременно и в Малом театре, и у Корша, и в других театрах), тоже не представляла особой новизны и заинтересовала прежде всего поразительной точностью, с какой воспроизводился бытовой обиход маленького немецкого кабачка.

## **{****47}** «Геншель»

В истории обманутого, запутанного и доведенного до самоубийства возчика Геншеля театр увидел не только личную драму, не только специфически немецкий трагизм, но сквозь них трагизм общечеловеческий. Это был еще один вариант на тему маленького человека, задавленного пошлостью мещанского быта. Вариант тяжкий и беспросветный, прочитанный как обвинительный акт всему обществу: ясный социальный подтекст драмы не оставлял никакого сомнения[[32]](#footnote-33).

Станиславский поставил «Возчика Геншеля» с педантичной тщательностью бытового антуража, извлекая из быта драматизм самой жизни, Обычная склонность режиссера к повествовательности, к эпическому толкованию сценической жизни рельефно проступила в сцене кабачка. Он вводит сюда, в пивную и бильярдную, много новых действующих лиц, находя им и свое особое занятие, и свое участие в драме Геншеля. События получают недвусмысленный «общественный» аккомпанемент. Тут вступают в действие и стук бильярдных шаров, и «звон денег», и «ужасная музыка», когда «оркестр начинает играть самый банальный вальс…»[[33]](#footnote-34) А в момент скандала вокруг застывшей фигуры Геншеля режиссер образует настоящий водоворот пошлых лиц: «пожарные и велосипедисты спешат ретироваться», «военные привстали на скамейках одобряют, хлопают в ладоши. Дамы — их испуганные позы… Из бильярдной высунулись лица с киями, сзади привстали на скамейки. Остальные выражают негодование. Геншель спокоен и курит трубку». И когда возчик «швыряет» за дверь своего противника, «все двинулись, чтобы посмотреть эту сцену, но только Геншель повернулся — все прыснули от него по местам». Тем самым трусливая пошлость одних и праздное любопытство других посетителей кабачка составили не просто фон, но действенный контраст серьезной человеческой драме обманутого Геншеля.

Тенденция расширения рамок сценической жизни, так мощно сказавшаяся в спектаклях А. К. Толстого, вскоре развернется с особой силой в постановках «Снегурочки» и «Доктора Штокмана». В чеховских спектаклях эта режиссерская тенденция получает своеобразное преломление. Уже в «Чайке» Станиславский ощутил потребность ввести на сцену новых действующих лиц, не обозначенных автором, но способных вдохнуть в комнаты жизнь улицы, разорвать камерность атмосферы. Теперь, выслушав деликатную отповедь Чехова, режиссер стал искать в «Дяде Ване» другие, более тонкие пути проникновения эпического начала в лирическую драму.

## **{****48}** «Дядя Ваня»

В режиссерском замысле «Дяди Вани» Станиславский развил и углубил сценическое открытие, позволившее ему уже в «Чайке» сделать быт не фоном, а одним из компонентов драмы. Сюда, в область бытового обихода, слагающегося из множества деталей, он вкладывал свое чувство нерасторжимой связи частного с общим, лирики с эпосом, личности с историей, связи чаще всего конфликтной, взрывчатой и все-таки неразрывной. Человек не в силах вырваться из враждебной ему материальной среды. Его освобождение может быть только внутренним, духовным. Мир раздваивается. Противоречие между материальным и духовным началом, которое в «Чайке» Станиславский увидел как столкновение лирического плана с бытовым, в «Дяде Ване» получает преломление несколько иное.

Материальный мир еще более явно лишается духовного смысла. Ощущение удручающей «бездушности», «внутренней пустоты» разлито в обстановке серебряковской усадьбы. Режиссер и художник (В. А. Симов) стремятся «вынуть живую жизнь и оставить одну пустую оболочку»[[34]](#footnote-35) в каждой детали декораций. Даже сад лишается поэтического начала. В «Чайке» еще возникал мотив одухотворенности природы, близости ее человеку, мелодии «колдовского озера» и «чайки» сплетались. Теперь поэзия природы отдаляется в будущее: астровский «молодой лес» зашумит лишь для его далеких потомков, которым он «пробивает дорогу», но которые, быть может, и не помянут его «добрым словом». А сейчас Астров, сидя в саду, лишь мучительно отбивается от комаров, бродит по «бездушной гостиной» среди мебели, забранной в серые чехлы, слушает томительное тиканье часов да пение сверчка в конторе, где над столом Войницкого висит хомут.

Зато духовный мир героев «Дяди Вани», по замыслу Станиславского, обретает интенсивную внутреннюю действенность. Драматизм входит в глубь человеческой души. Лирическое начало набирает мужество, противостоит давлению бездуховного материального начала. В «Чайке» едва ли не одна только Маша (М. П. Лилина) несла столь драгоценную для Чехова тему человеческой стойкости и терпения. Все остальные герои подчинялись тоскливому, безнадежному настроению «разбитых иллюзий, нежных чувств, смятых прикосновением грубой действительности» (так определил ведущий мотив пьесы Немирович-Данченко)[[35]](#footnote-36).

Теперь, в «Дяде Ване», Станиславский ощутил мужественную, действенную линию пьесы в том, что люди не растворяются в страданиях, а пытаются преодолеть их. Он увел драматизм от внешних столкновений в диалектику души, обнаружив здесь ключ к воссозданию сценической «жизни человеческого духа». Астров, Соня и даже Елена Андреевна предстают в режиссерском экземпляре как люди, способные к «сопротивлению {49} среде». За внешней оболочкой скептицизма или безнадежности режиссер всякий раз угадывал стойкую любовь к жизни, умение подняться над мелочами, порывы — хотя бы и безнадежные — к освобождению от «власти быта», способность к самоотверженности.

Дума о будущем, вера в него дает человеку силу превозмочь отчаяние. Весь образ Астрова построен режиссером на взлетах и падениях настроения: мысль о будущем на каждом шагу сталкивается с мыслью об окружающей реальности. Человек, живущий порывами, не может быть безоглядно бодрым, он лишь пытается, «старается быть веселым и бодрым»[[36]](#footnote-37). Всякий раз, когда доктор Астров «рисует самые широкие планы будущего» или признается, что «приносит человечеству громадную пользу», он не может не вспомнить о том, что «в великом посту» у него «больной умер под хлороформом», что в деревнях «в избах народ вповалку. Грязь, вонь, дым, телята на полу, с больными вместе…»[[37]](#footnote-38) И все-таки, несмотря ни на что, этот Астров «горько смеется сквозь стиснутые зубы». Большой, сильный человек, он не разрешает себе впадать в уныние. Трезво, без иллюзий смотря вокруг, он не теряет веры в жизнь. Скептицизм его имеет свои границы. И потому для него не может быть «все кончено». Его страстное внутреннее напряжение еще внешне сковано, но уже грозит прорваться в поступке, изменяющем жизнь. Часто застывает он в задумчивости, прижавшись лбом к темному стеклу, или, сидя на столе, подолгу пристально вглядывается в даль, но уже через мгновение, «встрепенувшись», может заговорить смело, насмешливо, по-мужски властно, нарушая сонное затишье серебряковского дома.

Так понимал Станиславский внутреннюю действенность чеховских героев, на каждом шагу обостряя их душевные взлеты и падения. Острота и страстность этих порывов в чем-то даже нарушала меру «скрытости» чеховского «подводного течения». И здесь на помощь Станиславскому всякий раз приходил Немирович-Данченко, подсказывая актерам психологически тонкие пути к особой сдержанной форме внутренней действенности, разбуженной режиссерским планом Станиславского. Объединенными усилиями режиссеров спектакль обрел искомый чеховский стиль, достиг той скованной напряженной экспрессии внутренней жизни героев, которая так покоряла современников.

Для русской интеллигенции тех лет такой человек, как Астров Станиславского, становился подлинным героем, переворачивая все традиционные представления о героическом. Этот человек не вступал в противоборство с врагами, не сражался с ними в открытом бою. Нет, он проходил стороной мимо всех людских распрей и дрязг, видя и зная, что не в них дело: надо в корне менять весь строй жизни. А пока этого нет и он не знает, что делать, — бесполезно и бессмысленно стрелять в Серебрякова. Надо работать, только работать.

{50} Вот эта умная и трезвая способность подняться над бытом, над пошлыми людьми с их ничтожными событиями и взглянуть на сегодняшний — «презренный, обывательский» — мир глазами будущего и делали Астрова — Станиславского человеком увлекательным, красивым, талантливым. В нем не было темперамента борца, пафоса свободного человека, сила его была скорей потенциальной, напряженный ритм ее лишь угадывался за особой русской сдержанностью и прорывался редкими вспышками. Но внутренне этот человек был смел, независим и безусловно свободен. Именно этим он и увлекал зрительный зал. В этом и таилась разгадка того, почему чеховские «негерои» становились в эти годы героями.

Так раскрывалось глубокое лирическое начало творчества Станиславского. От сцены к сцене оно росло, постепенно набирая высоту. И когда в финальной сцене, надевая дорожную крылатку, доктор Астров подходил к висящей на стене карте и ронял как будто совсем случайную, пустую фразу: «А, должно быть, жарища в этой Африке, — страшное дело», — она наполнялась неожиданным трагическим подтекстом. Здесь проступала не только драма несоответствия желаний и возможностей человека. Слышалась тревожная мелодия гибели большого, прекрасного человека, жизнь которого, талант которого пропадают зря. Образ Астрова — Станиславского восходил к романтическим высотам, достигая громадного поэтического обобщения. То, что не получалось в исторической трагедии, в современной драме стало подлинным открытием[[38]](#footnote-39).

Лирическая тема Чехова, поднятая актером, помогла и режиссеру. Если в «Чайке» Станиславский не всегда угадывал чеховский лиризм, чеховское «настроение», и новые приемы там подчас соседствовали со старыми, то теперь, в «Дяде Ване», все подчинилось единому стройному решению. Как в музыкальной партитуре, все детали спектакля охватывались общим ритмом. Этот музыкальный ритм и был основой режиссерского решения. Станиславский рассказывает, как случайно на одной из репетиций актеры вдруг почувствовали этот ритм, и все шорохи жизни, услышанные режиссером, все чувства актеров внезапно ожили и слились. В это мгновение был найден ключ к последней сцене спектакля, когда уезжает Астров и слышится за окном стук копыт и бряцание бубенцов, когда дядя Ваня щелкает на счетах, Вафля тихонько тренькает на гитаре, нянька Марина зевает над спицами, а где-то трещит сверчок и Соня говорит свой финальный монолог: «Мы отдохнем, мы увидим небо в алмазах…» Тревожное, тоскливое настроение спектакля здесь наполнялось удивительной поэтической теплотой. Сквозь плотную жизненность просвечивала высокая тема человечности, терпения и готовности ждать.

После премьеры «Дяди Вани» в критике поднялась острая полемика вокруг чеховского направления Художественного театра. Эта полемика продолжалась затем долгие годы, подогреваемая каждым новым чеховским {51} спектаклем МХТ. Казалось бы, явление на первый взгляд необъяснимое: ведь постановки «Царя Федора» и «Смерти Иоанна Грозного» ставили проблемы куда более острые и актуальные, говоря об изжитости царской власти и безмерности страданий народа. И тем не менее они вызывали критику несравнимо более доброжелательную, чем мягкие, лиричные, «камерные» чеховские спектакли, которые как будто вовсе и не касались никакой социально-политической проблематики, избегали публицистической тенденциозности и где лишь несколько интеллигентов средней руки сетовали на свою неустроенную жизнь.

Критику беспокоил эпически широкий адрес чеховских произведений, которые не указывали прямого виновника, тем самым бросая обвинение в бесчеловечности всему современному строю жизни. Именно после «Дяди Вани» театр и автора стали упрекать в «недобром», «нехристианском» пессимизме и в «клевете на жизнь». Упреки тут же были разгаданы. «Куда приятнее признать бы Чехова лжецом на жизнь, — откровенно иронизировал Н. Эфрос, — чем жизнь, обманувшею наши лучшие упования. Только для такого оптимистического перемещения тяжести обвинения — основания не очень надежные. “Сцены деревенской жизни” могут быть названы “сценами русской жизни”…»

{52} Чехов — писатель очень мягкий по манере, но жестокий по существу. Он вскрывает всю тяготу, но не несет примирения, может быть, потому, что сам не знает, в чем оно, где оно и какими путями уйти от этих «сцен жизни»[[39]](#footnote-40).

Сам Станиславский не сразу осознал причину столь значительного общественного резонанса «Дяди Вани». Характерно в этом смысле его недоуменное признание О. Л. Книппер по поводу роли Астрова: «Я же там ничего не делаю, а публика хвалит»[[40]](#footnote-41). Здесь сказывалась его давнишняя актерская приверженность к яркой характерности, требовавшей явного перевоплощения, давала себя знать его режиссерская склонность к широким постановочным полотнам, открывавшим простор его богатейшей фантазии,

Может сложиться впечатление, что в спектаклях чеховского направления Станиславский словно бы сам себя обкрадывал, искусственно сужал рамки своего природного дарования. Но с этим взглядом никак не вяжется тот факт, что наивысшие актерские и режиссерские достижения Станиславского этих лет, такие, как Астров и Штокман, «Дядя Ваня» и «Три сестры», «На дне» и «Вишневый сад», лежат именно в русле чеховского направления или же им подготовлены. В то же время самые что ни на есть «постановочные» его спектакли тех лет и более поздние, задуманные с гениальной прозорливостью, такие, как «Смерть Иоанна Грозного», «Снегурочка» или «Драма жизни», все-таки не стали его безусловными победами.

В нем как бы постоянно сосуществовали, подчас противоборствуя, а подчас и дополняя друг друга, режиссер-постановщик и режиссер-психолог, иначе говоря, режиссер эпического театра и режиссер театра лирического. В «постановочных» спектаклях он часто опережал свое время, а театральный художник, как известно, не может себе этого позволить, не может спрятать спектакль в «запасник», чтобы когда-нибудь он дождался признания. С Чеховым было иначе: он звал режиссера не к размаху, а к сосредоточенности, чтобы выразить только свое время, только сегодняшний день. Но через него — и прошлое и будущее. Вот почему в чеховских спектаклях два режиссера в нем сливались, открывая в его даровании самое сокровенное, даже ему самому как будто неведомое. Отныне Чехов вручал ему жизненный и творческий камертон. С ним соразмерял теперь режиссер все другие свои работы, подчас вступая при этом в невольную полемику с новым автором.

Так происходило, скажем, почти со всеми гауптмановскими и ибсеновскими спектаклями тех лет. В писателях он видел чаще сходство, чем отличие, оттенял прежде всего общность, перекличку современных мотивов, настроений, психологических ходов, человеческих связей, а потом уже замечал нечто свое, особое.

## **{****53}** «Одинокие»

Гауптман заинтересовал Станиславского еще в домхатовские, дочеховские времена, когда он ставил «Ганнеле» и «Потонувший колокол» на сцене Солодовниковского театра и в Охотничьем клубе. Здесь проступали его яркая режиссерская фантазия, живое воображение, динамичность решения пространства, ради чего он смело ломал планшет сцены. С увлечением населял он театр сказочными существами, мгновенно превращал живых людей в тени, наполнял сценическую атмосферу всеми звуками и шумами, какие когда-либо слышало человеческое ухо — от самых естественных до самых таинственных. Словом, режиссер овладевал волшебством превращения натурального в фантастическое. Философские идеи Гауптмана в общей форме волновали его уже и тогда, но конструктивные сценические изобретения больше.

«Потонувший колокол» сразу же был перенесен на сцену Художественного театра. «Ганнеле» не удалось удержать в репертуаре нового театра — пьесу запретил Святейший Синод. Третья гауптмановская пьеса — «Возчик Геншель» — шла в этом сезоне с возрастающим успехом. Теперь театр принял к постановке новую пьесу Гауптмана — «Одинокие», написанную в 1898 году. Здесь, раскрывая бунт одинокого героя против филистерской среды, автор намеревался прорвать обреченность всеобщего детерминизма.

Естественно, что Художественный театр не мог пройти мимо такой пьесы. Ему была близка в «Одиноких» глубоко современная тема одиночества, человеческой разобщенности, взаимного отчуждения и непонимания, которую он уже открывал для себя на чеховском материале. Близок театру был и мотив «власти быта», претензий мещанской среды на подавление личности. Подхватывал он и порыв главного героя пьесы — Иоганнеса Фокерата — к освобождению от гнета мещанской блокады.

Однако когда Станиславский принялся сразу после «Дяди Вани» за постановку «Одиноких», то вступил в невольный, но далеко не случайный спор с автором.

Прежде всего в режиссерском замысле зафиксировано специфически чеховское противопоставление двух планов — житейски пошлого и утонченно интеллигентного, сохранена чеховская объективность — желание «никого не обвинить и никого не оправдать», душевный мир гауптмановского героя также разработан на диалектике постоянно чередующихся взлетов и падений, каждая подробность патриархального немецкого дома с его раз и навсегда заведенным порядком «работает» на общий замысел и т. д.

Но чем внимательнее вчитываешься в страницы режиссерского экземпляра, тем большее недоумение он вызывает. Так и кажется, что режиссер постепенно входит с автором в конфликт, который сам не в силах разрешить. Применив к гауптмановской пьесе чеховскую меру, он как бы выверяет все ситуации пьесы с точки зрения чеховской объективности. Представив вначале привычную расстановку сил — пошлая {54} среда и благородный герой, Станиславский шаг за шагом отходит от нее, как бы постепенно убеждаясь, что пошлая среда не такая уж пошлая, а благородный герой не такой уже благородный. Все сложнее.

В первых актах режиссер подчеркивает по-немецки педантичное, утомительное однообразие семейного ритуала: «В этом доме все происходит по раз заведенному порядку — утрен[ний] завтрак и кофе — в определен[ный] час. Потом уборка, кофе, утрен[нее] чтение матери, подача газет и пр. Повторение всех этих мелочей, напоминая предыдущ[ий] акт, поможет публике почувствовать однообразие жизни обитателей этого дома»[[41]](#footnote-42). Здесь каждая трапеза превращается в «торжественную церемонию», а разбитый соусник с майонезом — в целое событие.

В этом доме Иоганнес Фокерат безнадежно одинок. Все близкие раздражают его, отвлекая от дела, от рукописей, ради которых он живет: жена Кэте — слезами и денежными расчетами, мать — назойливой суетой и благочестивыми проповедями, отец — своим филистерством и анекдотами, над которыми он вместе с пастором гомерически хохочет, «хватаясь за животики», приятель Браун — прямолинейной грубостью. И когда никто не хочет слушать чтение его рукописи, Иоганнес сразу «падает духом», он «совсем подавлен и сконфужен. Чуть не плачет. Загибает концы листов тетради. Глубоко вздохнул, готовый расплакаться… Он подавлен, глубоко огорчен, страдает. Его должно быть очень жалко в это время». Реплика Иоганнеса: «Ах, если бы кто-нибудь на свете хоть немного уделил мне внимания!» — полна режиссерского сочувствия.

Русская студентка Анна Маар — вот кто уделит ему внимание, спасет от одиночества. Ее приход в дом Фокератов режиссер встречает доброжелательно, приветливо, он вовсе не хочет, чтобы Анна напоминала эмансипированную девицу, и потому советует актрисе в этой роли «больше всего бояться курсистки., Она должна быть изящна, проста, красива, мягка в манерах, женственна, скромна». Первые эгоистические нотки Иоганнеса, который с появлением Анны сразу стал «оч[ень] веселый и бодрый», режиссер тут же старается смягчить. Сделав бестактное замечание жене о том, что «надо духовно развивать себя», Иоганнес «понял, что он перехватил, сразу меняет тон на самый нежный и ласковый», «ласкает ее, гладит. Нежно целует, повторяя на разные лады: Кэте! Милая Кэте, полно, Кэте!» Но «Кэте со слез[ами] на глазах нежно обнимает его, как будто прощается навсегда».

Со второго действия мотив веселой бодрости Анны и Иоганнеса уже откровенно противопоставляется болезненной, подавленной грусти Кэте. Как будто аккомпанируя настроению Анны и Иоганнеса, режиссер начинает и завершает это действие «трубным маршем и пением» толпы, проходящей мимо дома на пикник и обратно. «Пение Анны и Иоганна, прерываемое смехом и веселым говором», сливается с приближающейся {55} музыкой — «однообразными и размеренными ударами барабана и тарелок»: «Многочисленная толпа проходит мимо — маршем (по-немецки отбивает такт ногами и приговаривает: раз‑два, раз‑два и т. д… Анна и Иоганнес (который у автора здесь даже не появляется. — *М. С*.) машут платками и кричат ей приветствие. Толпа размерен[ным] тактом повторяет заученный и хор[ошо] срепетированный ответ. Общий хохот, радость».

Адрес «одиночества» заметно перемещается. На фоне марша, смеха и веселья появляется «бледная», «слабая» фигура Кэте в «домашнем простом капоте». «Она задумчива, мечтательна, кутается в платок, горбится, разваливается на стол. Движения слабы, безжизненны. — Голос больной», — помечает Станиславский, перечеркивая авторские ремарки и советуя актрисе «усиленно избегать нарисованной позы» (в печатном тексте пьесы имеется рисунок довольно кокетливой миловидной дамочки с перетянутой талией. — *М. С*.).

Сочувствие режиссера отдается теперь Кэте. Услышав, что «Анна залилась звонким хохотом» и «веселый говор» ее и Иоганнеса «удаляется», Кэте «сразу вздрогнула. — Вся вытянулась, как олень, насторожившая уши по мере их удаления». И когда они появляются («бодрый, веселый выход»), Станиславский вновь подчеркивает «*контраст*. Здоровье Анны и изнуренный вид Кэте». В течение всего акта Анна и Иоганнес то «дурачатся, прогоняя осу», то она «шутливо передразнивает его мрачн[ую] физиономию» (после ссоры с Брауном. — *М. С*.), он не выдерживает, и «оба расхохотались».

Что же несет с собой это радостное сближение? Прежде всего Анна весьма «решительно» поддерживает Иоганнеса в его споре с Брауном, защищает его право на уход от «радикальных фраз и дел» в мир чистой «науки в четырех стенах», дабы «выразить то, что в нем есть». «Иоганнес, как слабый человек, очень ценит мнение Анны», — замечает режиссер. Анна побеждает «доброту» Иоганнеса, который сконфуженно «мнет в нерешительности шляпу», готовый уж было вернуть обиженного им Брауна. «Вы — большой ребенок… Сердце ваше — враг ваш», — заявляет она.

Уводя Иоганнеса из круга горестного одиночества, Анна одновременно замыкает вокруг него черствый круг радостного эгоизма. Режиссеру явно ближе и предпочтительнее прежний образ Иоганнеса. Теперь он относится к его страданиям с некоторой долей иронии. Когда Кэте пристает к мужу с «мещанскими» денежными вопросами, Иоганнес издает «глубокий мучительный вздох. Можно подумать, — пишет Станиславский, — что ему причинили ужасную боль».

Позже режиссер уже не в силах скрыть, какой бездушностью оборачивается тот «высокий» индивидуализм Иоганнеса, куда он взбирается помощью Анны. И все-таки до поры до времени он всячески пытается оберечь героя от «ворчливого, несимпатичного, истеричного» тона, когда в третьем действии Иоганнес резко противится отъезду Анны, не замечая, как больно ранит тем самым близких. Режиссер все еще хочет, чтобы тот «вызывал сожаление». Сохраняя объективность, он сочувствует {56} и уезжающей Анне: мотив одиночества распространяется и на нее (Анна «тяжело вздыхает, вспомнив об одиночестве»: «В Цюрих я приеду слишком рано»).

Впрочем, чем чаще напоминает Станиславский, что надо «особенно стараться не придавать Иоганнесу — тона резкого, неприятного, несимпатичного», чем больше «настаивает на поцелуях» жене («они смягчают ворчливость тона и подчеркивают, что он любит Кэте, что он не простой ловелас, кот[орый] готов изменить жене ради первой встречной», тем очевиднее становится, что режиссер чувствует всю меру «антипатичности» Иоганнеса). И когда тот, наконец, доходит до прямых упреков жене в «филистерстве», которое мешает его «внутреннему я», тут Станиславский уже не считает нужным что-нибудь скрывать или смягчать: «Иоганнес потерял всякое самообладание. Не бояться ни резкости, ни антипатичности. Дать полную волю своей нервности, он задыхается, может быть, кричит. Все зависит от того, как прочувствует эту сильную сцену сам актер». Ведь речь идет о его свободе!

Так приходит режиссер к раскрытию той самой «нервности», от которой А. П. Чехов предостерегал исполнителя роли Иоганнеса — Вс. Э. Мейерхольда, советуя не «подчеркивать нервности, чтобы невропатологическая натура не заслонила, не поработила того, что важнее, именно одинокости, той самой одинокости, которую испытывают только высокие, притом здоровые (в высшем значении) организации». Предчувствуя такую трактовку роли Станиславским, Чехов писал: «Я знаю, Константин Сергеевич будет настаивать на этой излишней нервности, он отнесется к ней преувеличенно, но вы не; отступайте»[[42]](#footnote-43).

Справедливости ради надо сказать, что такая трактовка подсказывалась не столько склонностью Станиславского «к преувеличениям» (о которой поговаривали в театре), сколько самим текстом пьесы. Чехов же писал Мейерхольду об «Одиноких» по воспоминаниям, не имея под рукой пьесы, и касался лишь заинтересовавшей его проблемы «одинокости» скорее в том плане, в каком сам освещал ее в своих пьесах. Но совершенно очевидно, что гауптмановский герой вовсе не идентичен чеховским героям: ему чужда их терпеливая, мужественная самоотверженность, их альтруизм. И Станиславский, работая над пьесой, не мог этого не почувствовать.

Он не склонен отстаивать столь решительно, как Гауптман, «право на индивидуализм» Иоганнеса Фокерата. Ему видится в этом «высоком» индивидуализме лишь оборотная сторона низменного мещанского эгоизма. Осуждая посягательства семьи на «свободу» ученого, на его право заниматься лишь «чистой» наукой, режиссер понимает, что эта чистота и свобода мнимые. Выбравшись из плена одного догмата, Иоганнес попадает с «энергичной» помощью Анны Маар в плен другого, более «выского», но, быть может, более бесчеловечного догмата.

Поэтому в сцене, когда Иоганнес сражается с семьей из-за отъезда Анны, он становится у Станиславского «несимпатичным». «Она остается!» — {57} кричит он «резко, нервно (не бояться быть несимпатичным)» и доходит до вполне мещанских восклицаний: «Кто здесь хозяин?!» — «вызывающе оч[ень] сильно, авторитетно (не бояться резкости)», «Не позволю!» — «потерял всякое терпение и самообладание, — резко, грубо, энергично», и под конец «несчастный мученик», защищая свои отношения с Анной, доходит до крещендо «нервности»: дать «*полную волю нервам, не бояться резкости*», — советует Станиславский.

После отъезда Анны Иоганнес снова предстает слабым, безвольным, вконец надломленным человеком, и режиссер возвращает ему свое сочувствие: «уж очень его измучили». В сущности, Станиславский, уйдя от схемы «человека, затравленного средой», разомкнул круг детерминированности и пришел к драме человека, разрываемого двумя мещанскими крайностями — низменной, безыдеальной и высокой, идеальной, но далекой от жизни. В таком новом ракурсе возникает в его режиссерском замысле «Одиноких» чеховский мотив разрыва материального и духовного начал в жизни человека. Но поскольку «идеальное» начало здесь не могло не быть для него сомнительным, Станиславский неминуемо вступал в противоречие с авторской концепцией.

Внутренний спор с автором привел к тому, что в спектакле (показанном 16 декабря 1899 года) драма одиночества переместилась — зрительный зал не сочувствовал Иоганнесу: Мейерхольд, несмотря на предостережения {58} Чехова, все-таки не уберегся от неврастеничности, болезненной раздражительности и душевной депрессии. Симпатии зрителей были отданы его одинокой жене Кэте — М. Ф. Андреевой — трогательной и пленительной «чеховской» женщине[[43]](#footnote-44). Правда, позже, со вступлением в спектакль В. И. Качалова, который придал своему Иоганнесу внутреннюю правоту и обаяние, «Одинокие» получили необходимое равновесие и стали пользоваться более значительным успехом у зрителей.

Драма «одиноких людей» прозвучала в унисон с чеховскими спектаклями, где неудовлетворенность окружающим миром выливалась в тему одиночества, разобщенности, взаимного непонимания людей. Мотивы эти, близкие настроениям современной интеллигенции, становились в спектаклях МХТ доминирующими: вскоре они нашли свое развитие в новых постановках Чехова, Ибсена и Гауптмана.

Итак, первые два сезона прошли для Художественного театра и для Станиславского под эгидой Чехова и А. К. Толстого. Но среди многочисленных постановок молодого театра, проявившего в целом строгий литературный вкус в выборе репертуара, встречались и такие, которые выдавали некоторую растерянность, внутренние метания его руководителей. Границы этих колебаний простирались подчас от величественной софокловой «Антигоны» до сентиментального «Счастья Греты» Э. Мариот. В сущности первые два года были временем собирания материала, выработки позиций, пробой сил в классической и современной драматургии «всех времен и народов». К концу второго сезона, особенно после знаменитой поездки МХТ со спектаклями «Чайка», «Дядя Ваня», «Одинокие» и «Эдда Габлер» к больному А. П. Чехову в Ялту, стало очевидно, что Художественный театр находит свое лицо и свое место в истории как театр Чехова.

«За кулисами театра, в самом его быту, все гуще и определеннее складывалась полоса… чеховского мироощущения, — вспоминал Немирович-Данченко… — Это имело очень большое влияние на все искусство нашего театра»[[44]](#footnote-45). Громадную победу «чеховское чувствование жизни» одержало на третьем году существования театра, когда были поставлены «Три сестры». Вообще третий сезон стал в жизни театра и в жизни Станиславского годом уверенных, блистательных побед. Поиски и метания не ушли из театра, как не уходили почти никогда, но появилась своя линия, свой курс. На этом пути следовали открытия, одно другого весомее: от «Дяди Вани» — к «Доктору Штокману» — к «Трем сестрам» — к «На дне» — и к «Вишневому саду» — вот цепь сценических событий, которые создали Художественному театру имя непреходящего мирового значения.

## **{****59}** «Снегурочка»

Против ожидания третий сезон начался как бы шагом в сторону. И совершил его все тот же Станиславский, поставивший 24 сентября 1900 года «Снегурочку» А. Н. Островского. Ради чего же был совершен этот прорыв в цепи, логически, казалось бы, не столь необходимый, но тем не менее внутренне чрезвычайно нужный режиссеру, творческое развитие которого так часто в моменты наивысшего подъема совершало вдруг на первый взгляд необъяснимые зигзаги?

В самом деле, почему вдруг из остросовременного мира чеховских героев режиссеру захотелось уйти в патриархально-идиллический мир простодушной поэтической сказки? Ради чего ему нужно было покинуть трагически неустроенный, невыносимый образ жизни, где каждое слово больно ударяло по натянутым нервам, и погрузиться в умиротворенно-созерцательное берендеево царство?

Надо сказать, что в своем увлечении темой «весенней сказки» Островского Станиславский не был одинок. В 1900 году одновременно были поставлены по меньшей мере четыре «Снегурочки»: в Московской частной опере шла «Снегурочка» Римского-Корсакова в декорациях Виктора Васнецова, в Малом театре пьеса Островского ставилась А. П. Ленским и сопровождалась музыкой Чайковского, в Художественном — музыкой Гречанинова; в том же году Снегурочку сыграла В. Ф. Комиссаржевская. «“Весенняя сказка” стала на какой-то момент самым приметным явлением художественной жизни России на грани нового века»[[45]](#footnote-46). Разумеется, это не могло быть случайностью.

Всех этих крупных русских художников, каждого по-своему, привлекала светлая поэтическая народность сказки. Каждый из них в пору широкой демократизации жизни и подъема освободительных настроений не мог не ощущать потребности в свежем, бодрящем начале творчества, пусть даже сказочном. Общественный подъем воспринимался тогда многими не в конкретных социальных связях и формах, а скорее как несколько утопичный, расплывчатый, размытый в своих очертаниях мотив весеннего пробуждения земли к жизни.

Как раз этим мотивом и привлекала тема «Снегурочки», погруженная в сказочное царство патриархальной Руси. Отсюда и возникало любование, даже умиление старинными формами народного быта, теми языческими обрядами, которые обнаруживали силу и прелесть жизнелюбивой, солнечной народной стихии, еще не скованной будущей «государственностью». Возможно также, что в «Снегурочке» ощущалась и какая-то детская форма символики, которая становилась первой наивной пробой будущих поисков символа и обобщения в искусстве.

{60} Увлечение наивной символикой и радостью стихийного обновления природы в спектакле Художественного театра было доведено до предела. «Весенняя сказка» Островского с ее поэтической темой извечной красоты и справедливости жизни дала Станиславскому великолепный повод развернуть всю мощь своей режиссерской фантазии. Словно сквозь прорванную плотину забурлила освобожденная художественная воля. Широкое эпическое русло сказки разрушало сковывавшую режиссера камерную атмосферу лирических чеховских пьес. Казалось бы, Станиславский вновь окунулся в долгожданную, родственную ему сферу творчества.

И действительно, великолепный режиссерский план «Снегурочки», который читается как самостоятельное живописное повествование, открывает нам неуемную россыпь его творческой мысли. Щедро рисует он картину могучего раздолья Мороза, таинственной жизни лесной чащобы, населенной странными, смешными существами — лешими и лешенятами, которые только что казались попросту пнями, корягами или маленькими елочками. Вот «Леший вылезает из дупла, показывает сначала руку, потом другую» (его руки — «коряги темного дерева»), «потом голову, шевелит ими и осматривает публику. Потом резко пронзит[ельно] свистит… потом вытягивает голову, дрожит руками и стонет тоскливо, как волки зимой. После первого стона и свиста лежавшие неподвижно лешачиха и лешенята — зашевелились…»[[46]](#footnote-47) Вьюга усиливается, свистит ветер, с треском ломаются сучья, и под этот аккомпанемент говорит свой монолог простуженный Леший («гов[орит] хрипл[ым] голосом, низким, катаральным»). В темноте белеет огромная глыба снега, вокруг нее — «застывшие от мороза птицы». И только вдали горят «огоньки из берендеева посада» да «слышится очень далекое пение берендеев».

Но вот царству Мороза приходит конец. Весна не спускается здесь с небес (как у Островского), нет, Станиславский предпочитает фантастику «земную»: Весна является из глыбы снега, постепенно сбрасывая с себя снежный покров. И покуда Весна говорит свой монолог, «вокруг нее образуются прогалинки», все постепенно оттаивает: «Белоснежный ковер на полу, у ног Весны тоже одергивается, и в прорезях снега сперва показываются пятнами темные пятна земли, потом пол покрывается травкой светло-зеленого цвета. По мере того как оттаивает природа, вокруг Весны начинают оживать и согреваться птицы. Наконец, снежное покрывало с ног Весны сдергивается, и Весна показывается во всей своей красе. Это красивая, смуглая славянка-южанка (в костюме или герцеговинки, болгарки, сербском, может быть). На ней много погремушек, украшений, монет и пестроты в костюме, как пестра весна в природе. По-моему, она рыжая».

Начинается состязание Весны с Морозом: он снова засыпает ее «снегом до колен», замораживает птиц, с гиканьем «валит деревья», вокруг него бушует «снежный вихрь», «он гогочет во весь голос — эхо повторяет», у пояса его привязан волк («хорошо бы приучить собаку и загримировать {61} ее волком»), он «потрепал волка по спине». Но сила Весны — в «южной» страсти, с какой она упрашивает Мороза отдать ей Снегурочку: «Готовая вытянуться во весь рост к небесам от страсти, свойственной южанке», Весна «вся передернулась, вздрогнула, как цыганка, загремев ожерельями и побрякушками (почти danse du ventre), м. б., даже взвизгнула», в ответ ей — «сильный порыв ветра, на мгновение снеговорот… птицы затрепетали крыльями от холода (это значит: Мороз рассерчал). Весна съежилась, смирилась».

И все-таки Весна побеждает, потому что Снегурочка — ее дочь, в ней — ее кровь. Появляется Снегурочка из медвежьей берлоги. Сначала вылезает сам медведь, фыркая, лапами и мордой расчищая себе путь. Снегурочка, «перепрыг[ивая] через глыбы, карабк[ается] по горе наверх (к Весне. — *М. С*.), все вр[емя] смеется… Весна притягивает ее к себе. Жаркие объятия». Снегурочка еще ребенок, она говорит с «детским темпер[аментом], задором и оживлением… улыбка во весь рот. Взвизгивает и скатывается вниз, поднимая руки и визжа на весь лес. Скатившись, с хохотом летит на отца, обнимает его сзади, тормошит», побеждая его «надоедливую» «старческую рассудительность и педантизм». У нее «вид здоровый, веселый, бодрый». «Беспечно… прыгая с одн[ого] сугроба на {62} др[угой], [она] делает снежки и бросает в медведя, тот валится на живот и машет лапами, ворчит от удовольствия…»

Уже здесь, в прологе, чувствуется, что режиссера больше всего привлекает в «Снегурочке» ее живописная сторона. Со вкусом и азартом рисует он сценические картины — одна другой заманчивее. Он не столько прочерчивает действенную линию пьесы, сколько подолгу, не спеша, любовно выписывает каждую деталь картины. При этом эпически расширительное толкование текста принимает все более статичный, самодовлеющий характер. Если вначале он еще оттеняет драматизм ситуации (противоборство Весны с Морозом), то дальше только обозначает его, отдавая все свое внимание и изобретательность побочным, «вставным» сценам.

Так, обряд «проводов масленицы» превращается им в обширную «народную сцену», где берендеи веселой гурьбой скатываются со снежной горы, бросаются снежками, хлещут друг друга еловыми ветками, сжигают соломенную Масленицу на костре, пляшут и поют вокруг него. При этом режиссер заботится, чтобы все были «веселые, жизнерадостные. Все д[олжно] быть молодо и приятно в царстве берендеев». Он любуется тем, как красиво вырисовываются силуэты на фоне костра. Подробно расписывает прощание Снегурочки с лесом, то, как ей отвечает «свист ветра, вьюга, снеговорот, свистки леших… писк и визг птиц», как обнимает ее медведь на глазах у перепуганных берендеев, как начинают стучать прутьями-лапами лешенята и как совершается «тихий уход. Вьюга, ветер, снег, дождь, лесн[ые] звуки, отдален[ное] пение хора. Словом, черт в ступе и — Занавес».

Чем дальше, тем более подробно и созерцательно рисует режиссер «благодать, русскую лень, раздолье» в деревне берендеев: «не забывать настроение — тихое, тягучее — лени — бездельничания». И чем статичнее тянется действие, тем больше вводит он натуралистических деталей: «Верхом на лошади въезжает парень», «Не забывать, что с Лелем все время ягненок, а за плетнем ходят привязанные куры и кудахчат… Может быть, Снегурочка держит в руках котенка и играет с ним». Выход Мизгиря (подобно выходам женихов Порции в «Венецианском купце») превращается в самостоятельную красочную сцену: «Сверху, с горы на арьер-сц[ену] идет богато разодетый Мизгирь: смуглый, восточн[ого] типа, с сережкой в ушах, не то татарин, не то индиец». Его слуги забрасывают коврами «колодезь и землю около него», «расставляют шумящую и звенящую посуду» и раскрывают сундук с деньгами, колодезь превращается «в какой-то сказочн[ый] фантастич[еский] трон». «Мизгирь швыряет из сундука мешки золота на пол, на ковер», потом «нежно берет Снегурочку и сажает ее на трон, уже убранный и готовый. Двое слуг становятся сзади с восточными опахалами и обмахивают грустн[ую] и удивл[енную] Снегурочку. Мизгирь стоит и любуется сидящей Снегурочкой. Живая картина».

Живописно-повествовательная интонация режиссера достигает своего апогея во дворце царя Берендея. Записи становятся лирически умиленными, «иконописными»: вокруг «оч[ень] много цветов, елочек, берез с ранней свеж[ей] зеленью, вербы, едва распускающиеся, травы, зелень. — {63} Много солнца, пестроты тонов и красок. Словом, царство красоты в искусств: музыки, живописи и красноречия. Все во дворце Берендея — светлые, благообразные, улыбающ[иеся] старцы, жизнерад[остные], мягкие. Всегда ласковые улыбки на лицах, протянутые руки, они как-то приветливо наклоняются вперед, словно готовые вспорхнуть и улететь (такие старцы изображаются в старинной иконописи). Все гов[орят] нежно, мягко, походки степенные, почтительные».

И не случайно всю сцену у царя Берендея Станиславский строит на таком сосредоточенно тихом занятии, как роспись стен храма. Во дворце — ремонт. Всюду расставлены ящики и бочки. Старцы-богомазы, вися {64} под потолком в люльках, стоя и лежа, расписывают стены. Отроки мешают краски, моют кисти. Сам Берендей расписывает верх колонны, взгромоздившись на пирамиду из столов и табуретов. Рассказывая об этом, режиссер, очевидно, не случайно прибегает к откровенно повествовательной, совсем беллетристической форме вставной новеллы: «Такое настроение, как вся эта сцена, мы все переживали. Взойдите в какой-нибудь собор, когда он ремонтируется. Величеств[енное], старин[ное] здание. Тишина, иногда только вдруг что-то захрустит или заскрипит, и это пугает Вас. Вот! Кто-то кашлянул, и только тут Вы поняли, что там наверху, взгромоздившись на помостах, — работают люди. Этот кашель разнесся по всему храму, ударившись во все его углы, потом звук улетел в щель темного угла, он исчез, и наступила снова тишина. Еще минута, Вы задумались… высокий тенор запел под потолком, поколебав этим звуком течение Ваших мыслей. — Внизу глубоко вздохнул густой бас и начал вторить тенорочку — настроение охватило Вас еще сильней от этого стройного пения, но, увы, певцы сфальшивили, голоса расползлись в разн[ые] стороны, бас крякнул и ругнулся неприлично — и тут Вы поняли, что Вы не на небесах, а на земле»…

В этот спектакль и Станиславский, и весь театр вложили необычайно много творческой энергии, вдохновения и труда. Снова, как и во время работы над «Царем Федором», снаряжается специальная экспедиция — на север, за Вологду — в поисках подлинных предметов старинного русского быта и образчиков народного искусства. Подобные экспедиции вообще становятся характерным звеном творчества художественников той поры. Они приносят с собой не только аромат и своеобразие атмосферы отдаленной эпохи. Кроме пользы этнографической, историко-архивной, эти экспедиции имели, даже не всегда осознанную, цель непосредственного сближения с жизнью народа, прикосновения к вечным, неумирающим законам народного творчества, к истокам условной фантастики, сказочной символики народных поверий. Быть может, здесь находит Станиславский опору своему убеждению в том, что все сказочное и фантастическое всегда связано с реальным, земным. «Весело придумывать то, чего никогда не бывает в жизни, но что тем не менее правда, что существует в нас, в народе — в его повериях и воображении»[[47]](#footnote-48), — писал он позже, проверив тот же принцип на постановке «Синей птицы».

Итак, «Снегурочка», задуманная Станиславским как светлый поэтический гимн народным началам жизни, была расцвечена всеми красками его богатейшей фантазии. Спектакль блистал солнечной выдумкой, изобретательностью, его живописность не терпела границ. Отталкиваясь от авторских ремарок, режиссер с гениальной дерзостью «расшивал по этой канве свои собственные узоры»[[48]](#footnote-49). При этом щедрость режиссерской фантазии невольно «затушевывала красоту слова, красоту самого произведения. “Снегурочка” у “художников” куда более занимательна, чем трогательна своей наивностью. В ней больше режиссерского фейерверка, {65} чем поэзии, — писал Н. Эфрос. — … Истинный герой спектакля — г. Станиславский… Актерское исполнение заслоняется грандиозностью постановки»[[49]](#footnote-50). Именно поэтому «Снегурочка», хотя и была любопытным опытом наивной символики, не стала подлинной удачей Художественного театра.

Спектакль и тогда, и впоследствии чаще всего обвиняли в натурализме — и обвиняли не без оснований. Однако корень этой обидной неудачи был вовсе не в том, что театр отдавал дань натуралистическим увлечениям, — это было лишь следствием. Главная причина лежала глубже. В поисках «вечных» положительных идеалов, в стремлении обрести светлое, гармоническое начало творчества театр невольно занял позиции ретроспективную, созерцательную, внутренне бездейственную. А потом) при всей своей солнечной яркости и поэтичности, которой до слез восхищался А. М. Горький[[50]](#footnote-51), «Снегурочка» не смогла открыть театру широких перспектив. Само время не давало ему возможности удержаться на позициях идиллического созерцания.

В творческой биографии Станиславского столь горестный результат работы, в которую он вложил так много самого себя, сыграл важнейшую, поворотную роль. Он заставил художника задуматься над тем, почему же полное раскрепощение творческой воли, освобождение от «оков» камерности, вольная отдача себя эпической стихии, столь родственной и близкой его художническому темпераменту, не принесли ему желанной победы. Почему победа — полная и безоговорочная — приходила к нему всякий раз, когда он обуздывал и укрощал себя? Не было ли здесь разрыва художника со своим временем? Не было ли в нем самом внутреннего противоречия между эпическим и лирическим началом творчества, между природной цельностью и современной амбивалентностью? Почему спорили в нем дерзкий фантазер-постановщик со скромным, деликатным и сдержанным «чеховским» человеком? И действительно: не было ли заложено в этом противоречии внеличных, исторических причин, которые Станиславский лишь сконцентрировал, собрал в себе как крупнейшая художественная личность, рожденная русской культурой на стыке двух эпох?

## «Доктор Штокман»

Всем этим вопросам вскоре был найден ответ, если и не исчерпывающий, то говорящий о главном. Этим ответом стала премьера ибсеновского «Доктора Штокмана», превратившая день 24 октября 1900 года {66} в событие огромного театрального и общественного значения. Для самого Станиславского это событие, вылившееся на сцене в откровенную политическую демонстрацию, было достаточно неожиданным. Он отдавал себе отчет в сомнительной революционности пьесы Ибсена и потому склонен был объяснить подобный эффект спектакля главным образом настроением зрительного зала. «Ждали героя, который мог бы смело и прямо сказать в глаза правительству жестокую правду, — вспоминал он позже. — Нужна была революционная пьеса — и “Штокмана” превратили в таковую»[[51]](#footnote-52).

Впрочем, политический резонанс спектакля вовсе не был случайностью, не зависел только лишь от зрителя. Он был подготовлен всей работой театра — и раньше всего Станиславского — над пьесой. Ибсен с его сильной антибуржуазной тенденцией, с его активным гуманизмом вновь возвращал художественников на крепкую почву современности. Он дал возможность режиссеру не только повторить открытия «чеховского направления», но продолжить и развить их.

Если первая встреча с Ибсеном в «Эдде Габлер» (февраль 1899 года) промелькнула для режиссера незаметно, принеся лишь серьезный успех Станиславскому-актеру в роли Левборга, то вторая оставила глубокий след. «Доктор Штокман» высоко поднял те поиски новых форм героического и трагического, те поиски утверждающего, действенного начала, которые вел театр с первого дня своего существования. И потому именно этот спектакль обозначил, по словам Станиславского, начало «общественно-политической линии» в МХТ.

«Доктор Штокман» дал режиссеру позицию совсем не эпически созерцательную, как «Снегурочка», позволил обнаружить не только скрытый «потенциальный» героизм, который он почувствовал в пьесах Чехова, но разрешил подняться до открытого героизма, до прямого утверждения. При этом оказалось, что те новые формы героического, которые он отстаивал в своих лучших постановках, не только не противоречат силе публицистического накала, но прямо помогают ей.

Судьбу спектакля решило прежде всего режиссерское прочтение пьесы Станиславским, который попытался очистить мысль Ибсена от налета индивидуализма и выдвинуть вперед ее истинный альтруистический пафос. Сравнительно небольшая, но существенная редакционная правка текста[[52]](#footnote-53) сняла тот антидемократический смысл тирад Штокмана против «народа», который Г. В. Плеханов называл «реакционным вздором». «Сплоченное большинство», с которым сражается Штокман, режиссер воспринимает не как народ, а как нуворишей, мелкобуржуазную «чернь», их бунт — как сговор мелких собственников, чьи материальные интересы затронуло открытие доктора. В связи с этим тема одиночества получает здесь совсем иное освещение. Развивая свою постоянную тенденцию демократизации героя, Станиславский строит режиссерский замысел «Доктора {67} Штокмана» не на ибсеновском противопоставлении исключительной, одинокой личности низменной толпе. Скорее напротив: Штокман выглядит самым что ни на есть простым, земным и близким режиссеру человеком, этаким застенчивым, деликатным и доверчивым чеховским интеллигентом, а его противники во главе с Бургомистром, наоборот, — людьми, исполненными сознания собственного величия, важности свершаемой «долга».

Но именно Штокман становится, по мысли режиссера, защитником народных интересов, когда хочет оповестить всех о своем открытии: морские купания, от которых наживаются большие и малые хозяев! города, заражены. «Его интересует только благо народа (вопрос сани тарный)»[[53]](#footnote-54), — подчеркивает Станиславский. Нравственный мотив «правды» выдвигается как главный. И потому скромный, домашний Штокман, вступая в борьбу за правду, постепенно становится поистине величественным, а «великие» представители «сплоченного большинства», отстаивая ложь во имя сохранения доходов, на глазах мельчают.

С самого начала по режиссерскому плану Бургомистр предстает в начальственном, «генеральском» обличий. Он одет по форме, при всех регалиях, «всегда с палочкой в руке, даже в комнате. При нем всегда портфель». Когда г‑жа Штокман вносит в комнату тяжелую лампу, — «конечно, Бургомистр и не подумал помочь ей, он сл[ишком] важен для этого», — пишет Станиславский. Зато «как стало светло, Бургомистр сел важно к письм[енному] столу, курит и небрежно рассматрив[ает] на столе письма, получен[ные] его братом, и бросает их на место», словно у себя в департаменте. Споря с братом по поводу его внезапного открытия, Бургомистр говорит «скоро, резко, холодно, официально. Тон допроса». При этом он «по-генеральски развалился на диване в широкой позе» и велит брату «скрыть» его открытие — «сухо, по-генеральски», «не двинув ни одним мускулом. Стоит как истукан».

Столь же начальственно, но более снисходительно и покровительственно, держится со Штокманом и представитель среднего сословия — типографщик Аслаксен. Он рассуждает о силе «сплоченного большинства» «с большой самоуверенностью… Самодовольно и многозначит[ельно] потряхивая головой. При слове: сплоченное большинство — сжимает кулак. Снисходит[ельно] треплет его [Штокмана] по коленке», «сидит, как генерал, трубка во рту». Однако как человек умеренный, осторожный и «*очень благоразумный*» (подчеркивает Станиславский), сам тушуется и виляет перед начальством.

Сцену, когда Бургомистр поймал «на месте преступления» Аслаксена и редактора Гофстада, готовивших к набору «крамольную» статью доктора Штокмана, Станиславский решает в духе резкой, почти гоголевской сатиры. «Почему-то мне эта сцена напоминает “Ревизора”, — пишет он. — Приехал начальник, все хвост поджали и, струсив, так и выкладывают свои мелкие душонки». «Тон этой сцены такой. Начальник, как {68} кошка, поймал в лапы мышку, она корчится, виляет хвостиком. А начальник… не желает нанести решит[ельного] удара. Его забавляет поиграть с мышкой. Он ее не тронет и скоро выпустит, но только предварительно — попугав ее».

«Либеральный» редактор Гофстад, как по ступенькам, сходит вниз. Еще недавно он аплодировал открытию доктора и восторгался его смелой статьей, но уже в редакции он смахивает на торгаша («Гофстад стоит, широко облокотившись на балюстраду, как на прилавок, — замечает режиссер. — Можно подумать, что он продает мануфакт[урный] товар»). А когда Бургомистр призывает его к ответу по поводу статьи Штокмана, режиссер предлагает «с этой сцены выдавать Гофстада с головой и не щадить его. Он тут юлит, вывертывается… мнется, отнекивается… смущен… в замешательстве». Аслаксен тоже «смущается и торопливо извиняется». К концу сцены оба и совсем уничтожены.

При появлении в редакции доктора Штокмана даже начальник трусливо теряется: Бургомистр, боясь встречи с братом, в панике прячется, «засуетился, заметался, впопыхах захватил пальто и портфель и забыл о фуражке. Суматоха в дверях». Этим пользуется Штокман. Обнаружив забытую фуражку Бургомистра (при этом Аслаксен и Гофстад «поджали хвосты, попались»), Штокман «надевает фуражку немного низко, на брови, как это делает Бургомистр, руки назад и в них трость, которой он стучит по своей спине (привычка Бургомистра)… Штокман, юродствуя, прохаживается. Наконец, он разражается хохотом (но не сильным, а добродушным). Он без злобы высмеивает, а потому, что он веселый чудак…»

Интересно, что именно эту сцену, когда Штокман издевательски разгуливает в фуражке брата («Я теперь Бургомистр!»), по замыслу режиссера, наблюдают типографские рабочие, «некоторые мастера посматривают из мастерской, приставив лица к стеклам». Верный своей постоянной потребности эпически расширять границы сценической жизнь, Станиславский перемежает сцену в редакции «народными сценами»: наборщики проходят на обеденный перерыв и возвращаются обратно в типографию. Ему важно не только создать рабочую атмосферу там, за дверью, в глубине типографии, откуда доносится шум машин, звонки, стук пишущей машинки: «Почти весь акт наборщики работают на своих местах». Он пробует ввести этот рабочий фон в, сценическое действие: редакционные деятели явно опасаются, что их разговоры могут быть услышаны; Гофстад «не договорил, потому что взошли мастера, которые возвратились на работу». И понятно, как обостряет сцену с фуражкой то, что позорище Бургомистра режиссер выставляет на обозрение наборщиков.

В кульминационном четвертом акте, где доктор Штокман один на один сражается с толпой озверевших мещан, эта эпическая тенденция режиссера достигает грандиозных размеров. При этом Станиславский, как всегда, извлекает из массовой «народной» эпопеи ее драматическое зерно. Вводя в дом капитана Горстера огромную разнохарактерную и разношерстную толпу, он не только индивидуализирует каждого, наделяя острым портретом, но и объединяет в противоборствующие группы.

{70} Зал как будто превращается в поле боя, вернее, в палубу корабля (за окнами дома виднеется море и качающиеся мачты, зал наполнен моделями кораблей и пароходов — капитан Горстер «воспользовался этим помещением для своего домашнего музея»). В этом «морском» сражении Штокман поднимается над толпой, как на капитанский мостик, чтобы произнести свою блистательную речь против «сплоченного большинства». Вот здесь скромный ученый Штокман «в туфлях» и превращается в величественного Штокмана «на кафедре». Сатирический ключ открывает двери героике. Сила отрицания рождает борца.

Прежде чудаковатый близорукий Штокман «умные слова» заедал сладкими пирожками, трогал с удовольствием новый абажур, упражнялся на трапеции, дурачась, изображал актера, выходящего на вызовы, и неуклюже танцевал отчаянную польку. Только в редкую минуту озарения в нем проглядывало нечто величественное, и тогда он говорил о своем открытии «очень серьезно, деловито, энергично, красиво», заявлял, что никогда не согнет шеи под ярмом. Теперь наивный чудак, потрясенный тем, что никому из этих людей, собравшихся в зале, оказывается, не нужна правда, которую он добыл ради них, превращается в бесстрашного трибуна. Враждебный «бунт» людского моря не пугает его, но заставляет говорить все тверже и спокойнее. Он «выдерживает *гражданское мужество*», поднимается на кафедру и говорит — «Так я буду провозглашать истину» — «со страшной *героической силой*, вызывающе. Он величествен среди угрожающей толпы. Он доведен теперь толпой до полного исступления» (курсив мой. — *М. С*.).

Так сперва в режиссерский замысел, а затем в актерское исполнение Станиславского входит героическое начало. Входит впервые в истории Художественного театра. Премьера, проходившая в обстановке наэлектризованного политическими событиями зала, жадно хватавшего на лету реплики «непокойного, задорного, мятежного духом» Штокмана, превратилась в историческое событие. Если по поводу успеха других, более ранних спектаклей МХТ еще можно было спорить, то здесь даже «Новое время», не говоря о прочих газетах, вынуждено было признать, что «Доктор Штокман» имел «колоссальный», «исключительный», «сенсационный» успех, стал «сплошным триумфом» Станиславского — режиссера и актера.

Историческое событие это заключалось в том, что перед зрителем предстал впервые новый герой, в том, что концепция нового героя была понята, принята и утверждена в русском театре. Те черты стойкости, мужества и терпения, которые проступали в Астрове Станиславского, в чеховских образах Лилиной, в этом спектакле открыто развернулись. Произошел тот самый качественный сдвиг, который органично и неуклонно готовился всей эстетикой Художественного театра.

Когда Станиславский сыграл Штокмана, вся критика в один голос заговорила о том, что он переосмыслил ибсеновский образ, дал свой, особый, специфически русский его вариант. Своеобразие его сказалось прежде всего в том, что актер намеренно не играл ни героя, ни борца с мещанством, ни «реформатора общественного строя». Наивный и доверчивый {71} «идеалист», прекраснодушный Дон-Кихот[[54]](#footnote-55) этот Штокман вовсе не был пророком или глашатаем новых истин. Актер почти нарочито снизил ибсеновского героя до уровня «самого обыкновенного человека»[[55]](#footnote-56), «сильнее (чем Ибсен. — *М. С*.) пригвоздил Штокмана к земле»[[56]](#footnote-57). Снять с героического пьедестала, Штокман стал для зрителей удивительно близким человеком, пришедшим к ним не со «знакомой сцены», а из «знакомой жизни».

«Земной» Штокман поднимался на высоту истинного героизма — именно это вселяло в зрителей уверенность, что «каждый из нас может быть {72} Штокманом»[[57]](#footnote-58). Раскрыть героическое в повседневном, показать доступность героизма для каждого человека, доказать, что подвиг вовсе не является уделом лишь натур исключительных, сверхчеловеческих, — вот что удалось Станиславскому. За эту «*общедоступность*» героизма он подвергся резкой критике со стороны одного из рецензентов, который в статье о многозначительным названием «Горе героям!» возмущался тем, что актер вместо ибсеновского «культа личности» продемонстрировал «упадок личности», дав «унизительную анатомию явления идеального и героического»[[58]](#footnote-59).

Станиславский, как мы видели, вовсе и не стремился к «провозглашению самодержавной личности». Вся суть переосмысления им ибсеновской пьесы именно в том и заключалась, что драму индивидуализма он понял как драму альтруизма. Его Штокман был движим только самоотверженной мечтой о человеческом благе, а не утверждением собственной личности. («Чтобы быть свободным, надо заботиться о свободе другого»[[59]](#footnote-60), — скажет позже актер своему сыну). И потому мысль об одиночестве звучала для него не спасительно, но трагически. Сняв несколько холодную фигуру норвежского героя с величественных котурнов, придав ему мягкие, теплые черты «московского профессора», «чеховского интеллигента», близкого самому актеру, Станиславский открыл здесь ту форму *скрытого, потенциального* героизма, которая рождалась принципиальной *демократизацией* образа.

«Обстоятельства делают его героем, вызывая из глубины его души таившиеся в ней силы, которых ни окружающие, ни он сам не подозревали раньше. В таком изображении Штокмана мы не видим принижения *личности*: напротив, скорее ее реабилитацию. Сколько, быть может, таких *скрытых героев* живет между нами, пока не наступит их час, как наступил он для Штокмана»[[60]](#footnote-61). Так понимала значение работы Станиславского наиболее проницательная современная критика.

Шаг этот в творческой биографии режиссера и актера был закономерен и логичен. Тот высокий трагизм, которого тщетно добивался он в традиционно классических формах, теперь — в форме современной — пришел к нему без всякого напряжения и усилия. Та цельность, которую тщетно пытался он обрести в прекраснодушной созерцательности, теперь явилась к нему с поля боя. То бодрящее, светлое начало, к которому стремился он в каждом печальном образе, теперь пришло к нему вместе с обличительной силой отрицания, не вопреки, а благодаря ей. И, наконец, тот эпический размах, в котором он всегда искал действенный общественный подтекст, здесь не только не утопил лирическое начало драмы, но раскрыл значение личности «на почве массы».

## **{****73}** «Три сестры»

Так «Доктор Штокман» заставил Станиславского заново переосмыслить все те эстетические проблемы, которые уже возникали перед ним в каждом прежнем спектакле, особенно в спектаклях чеховского направления. Это был новый шаг в том же направлении. И естественно, что, вернувшись опять к Чехову, режиссер не мог не увидеть его в несколько ином свете.

Правда, Чехов и сам уже был иным. «Три сестры», написанные им теперь специально для Художественного театра, раскрыли перед Станиславским нового Чехова, того Чехова, который чувствовал приближение «здоровой, сильной бури» и в связи с этим не мог не поставить перед своими героями «проблему действия», но вводил ее снова в русло своей общей концепции драмы.

Казалось бы, Ибсен, решавший эту «проблему действия» вполне категорично и недвусмысленно, «обогнал» Чехова, преподал ему исторический урок. И Станиславский, возвращаясь к Чехову после «Доктора Штокмана», невольно должен был отступить назад. На самом деле все обстояло сложнее. В чеховской пьесе режиссер вновь вступал на почву повседневности, сталкивался с драматизмом будничного дня. Тогда как герой Ибсена, внезапно вырванный из обыденности, был брошен в ситуацию исключительную, сдвинут лицом к лицу с ясно очерченными врагами. Тут Штокман — чудак и Дон-Кихот, — «выломившись» из своей среды, становился и сам в какой-то мере человеком исключительным. Наверное, поэтому он и смог действовать открыто, прямо, смог поднять руку, чтоб «разрубить узел».

Чеховские герои еще не различают, где и кем завязан этот «узел». Но вовсе не потому, что автор их близорук, а скорее, напротив, — прозорлив. Чехов, как бы уже передумав и перечувствовав стадию «открытого действия», перешагивал через острую революционную ситуацию, требовавшую активной разрядки, разрыва, голоса оружия. Он словно говорил: но как жить человеку не в момент бури, а до и после нее, в те долгие-долгие годы, когда неясен прямой враг, когда применять оружие еще рано или уже поздно, когда разрядка отрицательных эмоций либо невозможна, либо иллюзорна? Вот тогда и наступает длительная стадия «скрытого драматизма», сдержанных эмоций, активного торможения, требующая от человека не меньше, а может быть, и больше мужества, запаса воли и терпения, чем в моменты прямолинейных импульсивных действий (а уж это Чехов не только чувствовал, но и знал точно, как врач).

В этом смысле ибсеновская концепция драмы была более старомодна и ясна, более традиционна, чем «еретическая» концепция чеховской драмы, стремительно уходящая в далекое будущее. Впрочем, в острой политической ситуации русской жизни накануне революции 1905 года ибсеновская старомодность пригодилась. В этом, очевидно, и кроется разгадка сближения на сцене МХТ столь несхожих меж собой писателей, как Ибсен и Горький, которым вскоре будут увлечены художественники. {74} Но Горький использует традицию для формирования новой драмы революционного действия. И вместе с тем пойдет смелее, резче по чеховскому пути, вскрывая в той же драме повседневности романтико-революционное начало «внутреннего действия».

В «Трех сестрах» — с их звенящим ощущением кануна бури, близости весенних перемен в стране — романтическая мелодия постепенно набирает трагизм. Сколько было надежд, «сколько людей поднимали колокол, а он упал и разбился…» Вот трагическая амплитуда судьбы трех сестер. В связи с этим «проблема действия», проблема «выхода из лирики», которую все настойчивее ставит автор перед своими героями, по-прежнему не приводит к разрядке, разрешенности конфликта. Единственно возможный путь сопротивления — не в мелких стычках с пошлостью, не в попытках завоевать свое личное счастье, а лишь в человеческом достоинстве и в труде ради тех, кто будет жить после нас.

На эту черту терпеливой, трудной, мучительной самоотверженности и опирается трагический оптимизм пьесы, утверждение веры в человека, в жизнь, Внешнее действие пьесы, как и раньше, ставит чеховских героев в позицию отступления: сестры постепенно отходят под натиском мещанки Наташи. Но внутреннее действие — для Чехова главное — приносит сестрам несомненную победу и освобождение от «власти пошлости». Нудная борьба с Наташей «за дом», «за место в жизни» ничего не решает в судьбе сестер. Писатель знал, что «причины здесь общие». А пока не настало будущее, «надо жить», «надо работать», думая только о нем, о том времени, когда «наши страдания перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас».

Двойственное ощущение трагизма пьесы и ее «бодрящего», светлого настроения не покидало Станиславского во время работы над «Тремя сестрами». Замечательная режиссерская партитура пьесы, пожалуй, самая замечательная из всех его чеховских постановок[[61]](#footnote-62), запечатлела это новое восприятие чеховского творчества. Снова, как и прежде, но еще более симфонично, он строит будущий спектакль на раздвоении мира, на противоречии поэзии и прозы. Прямой враг снова не назван. Враждебный адрес еще больше расширяется. Бездуховное, прозаическое начало с эпической широтой расползается по всем углам комнат, глядит из каждой щели, слышится в каждом звуке. Оно может скрываться и в брошенной посреди комнаты пеленке, и в вое ветра за окном. Его подскажет и тоскливо скребущаяся мышь в сумеречной гостиной, и звон бубенцов проносящейся мимо дома протопоповской тройки. Дикие пьяные песни со двора будут аккомпанировать высоким словам о будущем, как бы «подчеркивая, что то, о чем говорит Вершинин, настанет нескоро», хотя и произносит он свои слова «бодро, энергично, горячо» («подстегнуть публику!»[[62]](#footnote-63) — помечает режиссер).

{75} Намеренно снижая сестер «в ранге» (строя им не «генеральскую», а «капитанскую» квартиру), каждой деталью подчеркивая измельченность, захолустность провинциальной жизни, Станиславский стремился глубже прочертить несоответствие между устоявшимся бытом и мечтой о далекой «Москве», между поэзией и прозой существования чеховских героев. Само противоречие снова рассматривалось им не в аспекте «исключительности», а как явление повседневное, будничное, современной демократической интеллигенции близко знакомое.

Режиссер безошибочно чувствует, как эту вязкую тину пошлости, эту цепь изнурительных будничных интересов готово изнутри взорвать светлое начало. Постепенно он убеждается, что чеховские люди «совсем не носятся со своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать»[[63]](#footnote-64). Так проступает «внутреннее действие» спектакля, и тогда «бодрящая мысль автора»[[64]](#footnote-65) снимает безысходный трагизм финала. Здесь режиссер предлагает автору убрать сцену, когда несут убитого на дуэли Тузенбаха, автор соглашается, и тогда монологи сестер наполняются поэтической отрешенностью — они звучат словно голоса из будущего: «Если бы знать, если бы знать…»

Станиславский работал на этот раз над чеховской пьесой более самостоятельно, помощь Немировича-Данченко была для него уже не столь существенна, как прежде. Тем не менее режиссерское соавторство внесло известные коррективы в репетиционный процесс. Снова, как и прежде, Немирович-Данченко смягчал и внешне сдерживал напряженный ритм «подводного течения» жизни героев, чем достигалась необходимая мера чеховской «скрытости», отгадывалась особая мелодика поэтического слова.

Общая концепция чеховского театра оставалась неизменной. Следуя ей, театр по-прежнему находил для себя опору во «внутренней правде», в естественном течении «жизни человеческого духа». Но, углубляясь в «диалектику души», театр стремился увидеть духовную стойкость человека. Здесь обнаруживал он тот процесс постепенного созревания «скрытого», потенциального героизма, героизма повседневности, который стал ведущей тематической тенденцией в творчестве МХТ той поры.

Из всех чеховских постановок МХТ «Три сестры» были спектаклем, пожалуй, самым совершенным. Он звучал как полифоническое четырехчастное произведение, в котором голоса актеров сливались с музыкой самой жизни, услышанной чутким ухом режиссера. Художник В. А. Симов, неизменный спутник Станиславского в эти годы, вместе с ним всегда, искавший самое точное воплощение его замыслов, дал в «Трех сестрах» классическую формулу чеховского спектакля. Снова перед зрителями незримо вырастала «четвертая стена» — на авансцене были поставлены кресла и кушетка, покрытая текинским ковром. Актеры вновь непринужденно садились спиной к публике. А сбоку, у портала, виднелся фонарь, в первом акте Ирина растворяла окно, чтобы бросить корм птицам, {76} и зернышки гремели, скатываясь в кормушку, в то время как она высоко и словно нараспев говорила: «Милый Иван Романович, скажите, отчего я сегодня так счастлива?» И музыка ее слов сливалась с весенним птичьим гомоном.

Каждая деталь, каждый угол гостиной сестер Прозоровых казался обжитым, уютным, здесь любой человек мог найти себе кров и пристанище. Хотя комната и казалась порядком захламленной мебелью, так, как бывает стесненным только старое привычное жилье, в ней таилась скорее защита, чем угроза. Тут оберегалась вечная естественность жизни. Сюда, «на огонек», тянулись люди бездомные, своего тепла не нажившие, — и Тузенбах, и Вершинин, и Соленый, и Чебутыкин, и Федотик, и Роде — каждому находилось место. Тема дома, домашнего уюта, теплой печки, о которую, входя, все греют руки, бесконечных споров о смысле жизни вливалась в их жизнь как поэтический мотив постоянства, гармонии, цельности, ими, военными, утерянной, но сестрами оберегаемой.

Со второго акта эта концепция быта раскалывалась надвое. Враждебная сила будничной пошлости, с такой мягкой, но неотвратимой вкрадчивостью вступавшая в этот дом в образе мещанки Наташи — М. П. Лилиной, на ее цельность и покушалась. То, что прежняя гармония вокруг традиционного именинного пирога с яблоками уже невозможна, подтверждалось на каждом шагу. Не столько событиями, сколько будничными мелочами. Жизнь продолжала свое естественное течение, но любая подробность выдавала драматическую ситуацию несоответствия, противоречия старого доброго обихода и нововведений, которые вносятся под давлением пошлой силы. Люди спотыкались о детские игрушки, коляска первенца Наташи выезжала на первый план, пискливая гармоника и железный паяц насмешливо аккомпанировали мечтам Тузенбаха о счастье, о «здоровой, сильной буре».

Деталь как бы символизировала, удостоверяла конфликтную точку. Из таких отдельных деталей — пятен, мазков, как на полотнах импрессионистов, постепенно создавалась картина, проникнутая единым настроением «тоски от жизни». Люди, трагическим бездействием разобщенные, каждый по-своему одинокие, объединялись общей атмосферой. Но внутри нее копилась поэзия стойкости и сопротивления натиску враждебной силы. Комедийные вспышки, неожиданный смех, сорванный праздник, запрещенная Наташей музыка обнажали поиски внутренней свободы, независимости от «власти быта», этим будничным бытом на каждом шагу обуженные, укороченные.

Пожар третьего акта, как будто и в самом деле вспыхнувший по вине Наташи, рушил последние опоры гармонического существования. В четвертом акте сестры, из своего прекрасного дома вытесненные, всеми покинутые и обездоленные, как бы оставались на перекрестке истории. Отрезанные от зрителей глухим забором, словно навсегда лишенные настоящего, Ольга, Маша и Ирина, прижавшись к фонарному столбу, произносили свои последние монологи, и в музыке их слов незримо протягивались воздушные нити из прошлого в будущее.

{77} В жизни и творчестве Станиславского «Три сестры» сыграли огромную роль. Пожалуй, не было в его режиссуре спектакля более сильного по лирическому самовыражению художника. Мотивы, поднятые Астровым и Штокманом, в новой современной пьесе, открывавшей собою драматургию XX века, сконцентрировались на теме, для творчества режиссера главнейшей. Здесь проступил глубинный драматизм его мироощущения — противоречие между природной цельностью, гармонией личности гуманиста XIX века и кризисностью, катастрофичностью нового антигуманного буржуазного XX века, несущего с собой угрозу эпическому покою, тревогу разобщенности, отчуждения человека, сдвинутости мира.

Противоречие это создавая «силовое поле» высокого напряжения, так или иначе сказывалось почти в каждом произведении режиссера предреволюционной поры, начиная с «Царя Федора» и кончая «Селом Степанчиковым». В чеховских спектаклях драматизм этого противоречия проявился с силой оптимальной. «Три сестры» в ряду чеховских постановок явились той кульминацией, где рождался высокий трагический катарсис: остросовременная тревога, овеянная воздухом будущего, возвращала режиссеру, актерам и зрителям ощущение вечной гармонии и цельности, живущей в мире, несмотря ни на что.

Наверное, поэтому «Три сестры» стали спектаклем наиболее совершенным и по своему актерскому ансамблю, в котором все герои, начиная {78} с Маши — О. Л. Книппер-Чеховой, Вершинина — К. С. Станиславского. Тузенбаха — В. И. Качалова и кончая Чебутыкиным — А. Р. Артемом, были людьми специфически чеховскими. Сжатые тисками повседневности, лишенные личного счастья, эти простые люди были способны устоять против каждодневного, бесконечного испытания буднями. Внутренняя независимость от жестокого будничного обихода сообщала едва ли не всем этим людям поэтический налет будущего. Это были именно те люди, которых Чехов по праву мог назвать своими героями, а русская демократическая интеллигенция — своими полномочными представителями.

«Три сестры» были показаны впервые в Москве и через короткий срок — в Петербурге, куда МХТ повез свои лучшие постановки. Эта гастрольная поездка вызвала громадный интерес к театру.

Именно тогда произошел знаменитый факт политической демонстрации на спектакле «Доктор Штокман» после разгрома студенческой сходки на Казанской площади. Именно тогда Станиславский испытал всю «силу воздействия, которую мог бы иметь на толпу настоящий, подлинный театр»[[65]](#footnote-66).

Не меньший, хотя и не столь бурный, но зато более длительный успех имели и «Три сестры». Вскоре они стали любимейшим спектаклем демократической интеллигенции и студенческой молодежи. Вокруг него разгорелась ожесточенная полемика в прессе, но главное, к чему стремился здесь Станиславский, — то ощущение просветленного трагизма, при котором «тоска от жизни» сплеталась воедино с «жаждой жизни», было понято и запечатлено в громадном большинстве рецензий и прежде всего в прекрасной статье молодого Л. Андреева. Революционно настроенная студенческая молодежь делала свои, далеко идущие выводы из увиденной на сцене МХТ картины «внутреннего освобождения при внешнем рабстве»: она воспринимала спектакль как призыв к борьбе за переустройство жизни.

Процесс внутреннего раскрепощения широкого общедемократического слоя населения, который художественники сделали предметом своего пристального творческого исследования, был отвергнут и осужден критикой консервативного и реакционного толка. Она окрестила его «буднями искусства» обвиняя МХТ в приземлении героя. Ей казалось кощунственным, что в новый театр зрители ездят словно «в гости к сестрам Прозоровым», что «стоит только протянуть руку», и вы сможете обменяться рукопожатием с этим «приземистым» (выражение Кугеля) актером, как с близким знакомым. Но ведь «священные» преграды как раз и разрушались затем, чтобы открыть доступ на сцену простому человеку, земной, повседневной действительности, «окружающей нас обыденщине».

Тенденция «заземления», демократизации искусства была доведена театром до предела с помощью драматургии А. М. Горького. Вслед за «Тремя сестрами» два сезона прошли для Станиславского и для всего {79} театра в основном под знаком Горького. Режиссер испытывает глубокое увлечение новым писателем. Приход к Горькому был для него подготовлен той новаторской творческой платформой, которая вырабатывалась все эти первые годы, приобретая все более активную революционизацию на пути движения страны к 1905 году. Точки сближения наметились в «Докторе Штокмане» и в «Трех сестрах». Те поиски нового героя, тот «выход из лирики», тот широкий эпический размах и открытие светлого, мужественного начала, которые ощущались в его постановках, говорили о несомненной эволюции художника.

Горький не только ускорил эту внутреннюю эволюцию, но и произвел своего рода переворот в искусстве Станиславского. Это произошло на спектакле «На дне», открывшем новую эру в жизни МХТ. Горький как бы «опустил» искусство художественников еще ниже — на самое «дно», чтобы поднять еще выше — до ясной народности и смелой романтики. Общедемократическая позиция сменялась политической тенденциозностью, общечеловеческий гуманизм приобретал черты гуманизма революционного. Но это произошло не сразу.

## «Микаэль Крамер»

Первой горьковской постановке Станиславского предшествовала его работа над пьесами Г. Гауптмана и Вл. И. Немировича-Данченко. «Микаэль Крамер» и «В мечтах» словно бы предоставляли ему полную возможность подняться до выражения высокого идеального начала, до создания характеров, возвышающихся над жизнью. Упреки в снижении героического, призывы к величественному и исключительному, раздававшиеся из прямо противоположных критических лагерей, не могли оставить режиссера равнодушным. Но ответ он дал вовсе не тот, какой от него ждали.

Особенно интересна в этом плане работа Станиславского над «Микаэлем Крамером», спектаклем не только недооцененным в его творческом наследии, но попросту забытым и забытым несправедливо. Судя по немногочисленным рецензиям, может показаться, что эта постановка не внесла ничего существенно нового в искусство МХТ. Более того, Кугель хвалит ее за известную консервативность формы и отсутствие режиссерских «фантазий», за то, что пьеса «поставлена так, как написана»[[66]](#footnote-67).

Действительно, когда читаешь режиссерскую партитуру (написанную в апреле — мае 1901 года), поначалу видится картина для сцены МХТ вполне знакомая, примелькавшаяся. Перед вами опять откроется в морозных сумерках раннего утра провинциальная квартира с привычно заведенным бытовым ритуалом, с уборкой комнат, питьем утреннего кофе, с шумом улицы, звонками конок, омнибусов, криками кучеров, доносящимися сквозь заснеженные, еще темные окна. В момент драматической паузы мимо дома также будет проходить отряд солдат, барабан будет {80} отбивать дробь, а флейты-пиколо будут «высвистывать несложный мотив марша. — Звук приближается и удаляется»[[67]](#footnote-68). Здесь снова появится по-немецки сентиментальная, назойливая старушка-мать и будет изводить сына своими нежными приставаниями (дабы направить чадо на путь истинный!), а обозленный, измученный сын будет рваться из дому. Словом, многое, очень многое напомнит нам и «Дядю Ваню», и «Трех сестер», и особенно «Одиноких».

Но подождите судить — пусть отзыв Кугеля и первое впечатление не собьет вас. Последуйте за режиссером дальше, и вскоре вы почувствуете, как совсем иные мотивы входят в творчество Станиславского. Цепь бытовых мелочей тянется весь первый акт от одной детали к другой, спускаясь все ниже, доходя до подробностей почти натуралистических, и тут вдруг обрывается острой трагической нотой.

Когда появится сын — Арнольд Крамер, уродливый горбун с пискливо неприятным голосом, с заспанным, злым лицом, в очках, в куртке, надетой прямо на голое тело, и в шлепанцах на босу ногу, режиссер встретит его как будто неприязненно. Арнольд строит «ужасные гримасы», «хрюкает, как свинья», «фыркает губами, как лошадь», измываясь над сестрой, а затем отправляется к зеркалу и, пристально вглядываясь в свое помятое с перепоя лицо, выдавливает прыщи. Но когда, справившись с этим занятием, он густо напудривает лицо и поворачивается к матери, отвратительная бытовая подробность вдруг освещается «фатальным» светом: белое лицо предвещает близкий конец.

Куда девалась противная, циничная интонация Арнольда! Теперь о своем одиночестве («Вы все стали мне чужды») он «говорит искренне, с гримасой от боли и накопившегося больного чувства. В его речах много горечи, хотя он говорит просто, почти ласково». «Поза марабу» и «пудреное лицо» подчеркнут «драматизм места» («его страдания и мимика покажутся еще ужаснее»), когда Арнольд «очень искренне, симпатично-трогательно, с большим страданьем (слезы в голосе)» признается матери, что предчувствует смерть. «Фатальное напудренное лицо. Умные задумчивые глаза», — пишет Станиславский в финале первого акта.

Образ одинокого человека с белым клоунским лицом и умными трагическими глазами, человека, превращенного в шута и затравленного окружающими его мещанами низкого и высокого пошиба, появляется в режиссуре Станиславского впервые. Развивая прежние чеховские, гауптмановские и ибсеновские мотивы, этот образ откроет цикл поисков героя эксцентрического плана[[68]](#footnote-69), которым надолго увлечется режиссер. Здесь скажется известный эксцентризм, свойственный «чудакам» и «донкихотам» актера Станиславского, идущий от Ростанева к Астрову и Штокману, {81} вскрывающий глубину противоречия между человеком, берегущим свою человечность, и миром, сдвинутым, сорванным со своих вечных опор. Эта линия, по-разному преломленная в будущих чеховских, метерлинковских, гамсуновских, андреевских, толстовских, тургеневских, достоевских вариациях, как бы предвосхитит трагическую эксцентрику Чарли Чаплина и Михаила Чехова, дожившую во многих превращениях до наших дней и увиденную «Глазами клоуна» Генриха Бёля.

Мотив одиночества, сопровождавший сценическую жизнь Астрова, Иоганнеса Фокерата и Штокмана, получает теперь у Станиславского трагически обостренную, вызывающую тональность. Режиссер бросает вызов не только низменной буржуазной толпе, глумящейся над одиноким странным художником, но и величественным пророкам мира сего. В связи с этим героем спектакля становится не Микаэль Крамер, а его сын Арнольд[[69]](#footnote-70).

{82} К отцу — Микаэлю Крамеру — у Станиславского (который сам исполнял эту роль) было отношение сложное. С одной стороны, он не мог не чувствовать вины старого профессора, знаменитого проповедника от искусства, занятого величественными проблемами воссоздания образа Христа, но бессильного понять собственного сына и помочь ему на краю гибели. Холодный ригоризм отца, его жесткая отрешенность не только от пошлости жизни, но и от самой жизни, отталкивают сына, для которого — пусть даже в оболочке пошлости — скрыта вся радость жизни, недоступная, не дающаяся и тем более вожделенная.

Постоянная неконтактность, отчужденность старшего и младшего Крамеров, давно и глухо нараставшая, приводит во втором акте к открытому взрыву, когда отец почти готов убить сына. Для Станиславского это трагическая минута в жизни Микаэля Крамера. «Борьба, чтоб не убить его — на месте, — пишет он. — Сальвиниевская пауза. Вскакивает, хватает за руку. Рванул. Арнольд встал и от толчка отошел на несколько шагов. Злое лицо, ждет удара». — «Ты мне не сын!» — бросает старик «задыхающимся голосом. Ужасное лицо». — «Уходи. Ты мне противен».

В чем же видит Станиславский трагизм образа Микаэля Крамера? Почему ему нужна не какая-нибудь иная, а «сальвиниевская» пауза? Да потому, что гауптмановский профессор для него не просто разновидность чеховского профессора Серебрякова. Вина старого Крамера в его глазах — вина трагическая, подобная той, какую позже он будет постигать в роли пушкинского Сальери. Отец готов убить сына не из природной своей жестокости, а потому, что видит в богемном анархизме молодого художника измену высокому долгу, нравственному предназначению искусства.

Исследователь И. Н. Соловьева в своей новой работе о спектакле «Микаэль Крамер»[[70]](#footnote-71) проницательно замечает, что Станиславский как режиссер и актер вложил в роль слишком много своего, автобиографического, что-то от собственного максимализма, с каким утверждал строгие этические требования в искусстве. Наверное, поэтому он был так раздражен тем, что «публика интересуется мещанской драмой Арнольда и не слушает совершенно самого Крамера»[[71]](#footnote-72). Ему было важно, чтобы «мещанская драма» не заслонила доступ к глубоким раздумьям о назначении художника в современном обществе, чтобы «жизненный реализм» поднимался к высшим и общим вопросам «жизни человеческого духа».

Беда, однако, заключалась в том, что диалектически сложный замысел образа Микаэля Крамера опирался не столько на действие, сколько на слова. Сам Гауптман написал его достаточно умозрительно (что Станиславскому было всегда противопоказано). Действие пьесы неумолимо катилось к осуждению старого Крамера, довольно безоговорочному, и ничего нельзя было с этим поделать. Не случайно большинство рецензентов восприняли фигуру Микаэля Крамера — Станиславского как олицетворение {83} педантизма, против которого в спектакле поднимается борьба «за свободу личности»[[72]](#footnote-73). А некоторые подмечали даже, что его возвышенный пафос подчас обнаруживает свою оборотную — буржуазную — сторону[[73]](#footnote-74), что уж вовсе не входило в замыслы актера и режиссера. Благородный, мудрый отец в сущности тоже становится одним из тех, кто довел сына до самоубийства. Ему не нужна была, его раздражала и гневила неправедная жизнь сына, но стала нужна, даже необходима его «великая» смерть.

Над гробом сына под радостный перезвон колоколов вдохновенный профессор Крамер воспаряет над землей — «уносится на небо», созерцая «величие смерти». «Вот теперь — он напишет Христа!» — восклицает Станиславский. Действительно, Микаэль Крамер хватает кисти, становится к мольберту и при свечах «начинает писать порывисто, смело, вдохновенно» божественный лик с лица мертвого сына. И если эта достаточно искусственная и даже кощунственная сцена не снимается режиссером, то, наверное, ради того, чтобы утвердить величие образа затравленного человека, напоминающего Христа, и дать под конец раскаяние отца, которое не сразу, но все-таки было услышано в ту минуту, когда зазвучала его «тайная музыка» и он на секунду стал просто человеком[[74]](#footnote-75).

Что безусловно получилось и в режиссерском замысле, и в спектакле, так это та самая «мещанская», а по сути человеческая драма, которая с огромной действенной силой развернулась в третьем акте — в сцене травли Арнольда. Не подвижничество художника-аскета, а трагизм человеческой судьбы стал доминантой спектакля. Оказалось, что куда важнее осудить виновников гибели, быть может, истинного гения — художника Арнольда, чем увидеть, как под влиянием смерти сына «искра божья» загорается в глазах отца, который прежде «вылизывал» свои картины, а теперь «отдается вдохновению»[[75]](#footnote-76).

В этом смысле третий акт служит для Станиславского подлинной кульминацией и финалом. Здесь взрываются и одновременно исчерпываются и тема, и сюжет, а четвертый акт звучит лишь как холодный реквием.

Выясняя виновников самоубийства Арнольда, Станиславский идет гораздо дальше Гауптмана. Он намеренно сгущает образ разнузданного мещанства, организующего бесстыдную расправу над горбатым шутом. Прежде всего режиссер решительно меняет обстановку, как обычно, «снижая ее в ранге». Из ресторана в древнегерманском стиле с «опрятной» обстановкой, с «начищенными до блеска медными кранами» он переносит действие в пивную с «пестрой, безвкусной, аляповатой, кричащей отделкой». Ему хочется опустить действие в подвальный этаж с низкими окнами, в которые «видны только ноги проходящих по улице. Изредка по улице проезжает извозчик, видны только ноги лошади и колеса». На дворе слякоть, по тротуару шмыгают «ноги прохожих с засученными брюками и дамы с подобранными подолами», в окна доносятся «гудки омнибуса, хлопанье бичей и прочий шум улицы». На кухне гремят посудой.

Как всегда у Станиславского, обстановка несет двойной смысл — житейский и образный. Да, это всего лишь пивная, где за стойкой восседает пошленькая немочка Лиза Бенш, в которую так безнадежно и так стыдливо-огненно влюблен Арнольд Крамер. Но спустя несколько мгновений этот зал, опущенный в преисподнюю, превратится в форменный вертеп. И тогда пригодятся эти безвкусные «панно с германской мифологией», нелепые «феи со светильниками (электрическими лампочками) в руках», цветы и аквариум, резко подсвеченные лампочками, причудливые чучела летящих птиц. Станет ясно, зачем понадобился режиссеру подобный «вкус архитектора — вычурный, кричащий, с претензией на роскошь».

Тогда Лиза Бенш из жеманной девицы на выданье, которая вначале лишь довольно невинно «вертит хвостом, довольная своей непобедимостью», кокетливо причесывается — «в этом причесывании что-то очень пошлое и вульгарное», — поет «что-то очень нежное и сентиментальное» и пытается обратить страсть и боль Арнольда в шутку, становится подлинной хозяйкой вертепа.

В зале вспыхивает «полный свет», когда в ресторан вваливается вся компания поклонников Лизы Бенш, и та начинает ими командовать. Вокруг обозленного Арнольда закружился мерзкий хоровод: наглые поклонники пьют, жуют бутерброды, отплясывают канкан, напевают куплеты, кривляясь, изображают оркестр. И режиссер предупреждает, что дело не шуточное, специально оговаривая буржуазную солидность компании: «Обратить особое внимание, что Шнабель и Цин не просто шуты гороховые. Они шутят снисходительно, как деловые люди, и очень важны и пошло-приличны». Позже от этого пошлого приличия не останется и следа, но существенно, что до безобразий доходят «уважаемые», «деловые люди» городка.

Всю сцену нарастающей вакханалии Станиславский строит на кричащем контрасте с «возвышенной» беседой, которую ведут, сидя на авансцене спиной к публике, сестра Арнольда — Михалина с художником Лахманом. {85} Пока за кулисами свершается глумление над Арнольдом, Лахман — восторженный почитатель своего учителя Микаэля Крамера — рассуждает о высоких материях: «мечтательно смотрит вперед — у него блаженное лицо, он думает о Христе и ничего кругом не замечает».

Как раз в это время «вся компания разошлась, допилась». За кулисами начинается форменный разгул: поминутно выскакивая из-за занавески, пьяные господа то копируют горбатую фигуру Арнольда, то опрокидывают на его голову корзину с хлебом, то изображают оркестр — «какофония ужасная», «представляют цирк», разъезжая вокруг него верхом друг на друге, играют в «зверинец», завывая на разные голоса, «глумясь и цинично поддразнивая Арнольда»[[76]](#footnote-77). А сидящие на авансцене Михалина и Лахман между тем предаются приятным воспоминаниям и утонченно рассуждают об искусстве.

Станиславский заставляет Лахмана произносить свои тирады на фоне «зверинца». Не слыша ничего, тот уносится в мечтах: «лирически, мечтательно, как бы говоря: искусство — это самое высшее… на земле». {86} Правда, Михалина время от времени «поглядывает с некоторой тревогой, — она не любит вакханалий». Но даже когда голос брата показался ей знакомым, она лишь «нервится, оглядывается» и порывается уйти. В финале же, узнав в пробежавшем мимо нее человеке с револьвером в руках, за которым несется ревущая толпа, Арнольда, Михалина просто «готова упасть в обморок». Лахман же, который тоже «узнал и побежал было вступиться за Арнольда», спешит ей на помощь со стаканом воды, а в это время «видны в окне ноги бегущих. Свистки и удаляющиеся крики». (Недаром позже, уже после смерти Арнольда, Михалина почувствует свою вину.)

Так смыкаются в режиссерском замысле низшее, животное и высшее, духовное мещанство: они оба губят его, одни своими преследованиями физическими, другие — духовными. Величественный Микаэль Крамер, читающий сыну суровые проповеди, черствая, менторски «правильная» и бездарная Михалина, копия и придаток отца[[77]](#footnote-78), его послушный ученик и верный последователь Лахман — все они, занятые высшими идеалами, спокойно дают погибнуть человеку.

В поисках «третьего измерения» — высокого, идеального начала в жизни — Станиславский приходит к отрицанию любой бесчеловечности — как «безыдейной», так и «высокоидейной». Для него непреложной остается лишь защита человечности. По-своему переосмысливая гауптмановскую пьесу, он как бы снимает «великое примирение» жизни и смерти, к которому тяготеет финал. Вся социальная непримиримость, весь воинственный гуманизм режиссерской мысли не могли не заглушить ноту искусственной гармонии трагического финала.

Станиславский включил гауптмановскую пьесу в общую повесть об «одиноких людях», которую рассказывал со своей сцены Художественный театр на пороге нового века. Недолюбливая всякое проповедничество на сцене, режиссер следовал только правде жизни. Правда жизни, по природе своей жестокая, ироничная, способна была обесценить в его глазах любые идеи, убеждения, любую мораль — «низкую» или «высокую», если между этими двумя полюсами рвалась простая человеческая жизнь. Только это было достойно внимания.

Чем же можно объяснить, что постановка эта, в которой великолепно играли И. Москвин — Арнольда Крамера и М. Лилина — Лизу Бенш, осталась все-таки недооцененной (хотя некоторые критики и называли ее «одной из лучших постановок Художественного театра»[[78]](#footnote-79)). Прежде всего заметим, что малое количество рецензий на спектакль не является показателем безусловным: бесспорно плохой спектакль «В мечтах» получил прессу едва ли не самую обширную среди лучших постановок МХТ. Количество спектаклей также вещь относительная: «Микаэль Крамер» (премьера его состоялась 27 октября 1901 г.) прошел 25 раз, примерно {87} столько же, сколько «Мещане» и «Власть тьмы», поставленные вслед за ним. Скорее всего успех гауптмановского спектакля был заглушён интересом публики к горьковским постановкам, которые последовали тут же, одна за другой — в начале и в конце 1902 года.

## «В мечтах»

До «Мещан» Станиславский выпустил в самом конце 1901 года (21 декабря) еще одну премьеру: он поставил пьесу Вл. И. Немировича-Данченко «В мечтах». Здесь его постигла неудача, столь же явная, сколь и закономерная. Казалось бы, пьеса подхватывала те идейные поиски, которые вел театр. От опытного драматурга, автора значительных для своего времени произведений ждали не без оснований нового слова. Действительно, пройдя режиссерскую школу чеховских постановок, Немирович-Данченко теперь как будто намеревался пойти по чеховской стезе дальше. И он сделал этот шаг, но это был шаг «в никуда».

Противоречие мечты и действительности в жизни современной интеллигенции, увиденное пристальным взглядом Чехова, Немирович-Данченко попытался истолковать в плане модных идей Шопенгауэра: мечта «отвлекает от зол жизни и погружает в забвение». Современная критика сразу заметила этот «поворот от мотивов скорбных, надрывающих душу и щемящих сердце к мотивам бодрым, жизнерадостным и примирительным»[[79]](#footnote-80).

Для диалектического ума Станиславского такой идеал «примирения» не мог не оказаться чуждым. Художник, в каждой клеточке жизни всегда умевший распознать скрытый контраст, потаенное противоречие, не чувствовал правды в философии забвения «в мечтах». Режиссерский экземпляр комедии Немировича-Данченко, над которым Станиславский трудился с 16 августа по 11 декабря 1901 года, отражает лишь добросовестную зарисовку бытового антуража, мизансцен, переходов, состояний действующих лиц и пр.[[80]](#footnote-81) Тщетно было бы искать здесь какой-либо общей идеи, единого образа спектакля. Все указания разрозненны, холодны и равнодушны. Пожалуй, в этом смысле план уникален в богатейшем режиссерском наследии Станиславского, всегда умевшего «взрывать» любую пьесу по-своему увиденным противоречием жизни.

Спектакль получился внешне эффектной, но внутренне холодной мелодрамой на модной литературно-философской подкладке. Искусственность его не вызывала сомнений. «Чеховско-ибсеновское» эпигонство бессильно было сказать новое слово. А «редкая роскошь» постановки, стоившей театру немалых усилий и затрат, лишь скрывала ее внутреннюю пустоту. «“В мечтах” — очень хорошая фальсификация глубокой пьесы, но неглубокая пьеса», — писал Н. Эфрос[[81]](#footnote-82). Естественно, что спектакль принес театру одно разочарование.

{88} Осложнились и без того нелегкие отношения Станиславского с Немировичем-Данченко. В коллективе впервые возникла серьезная конфликтная ситуация. Оппозицию против спектакля «В мечтах» возглавлял Вс. Мейерхольд, что вызвало его размолвку не только с Немировичем-Данченко, но и со Станиславским и ускорило его уход из театра, к которому он уже относился довольно критически. Еще существеннее была внутренняя растерянность и неясность перспектив, овладевшие труппой. «Как-то тяжело в театре. Переживаем тяжелую полосу», — признавалась О. Л. Книппер в письме к А. П. Чехову[[82]](#footnote-83). «Интерес к театру стал ослабевать, — вспоминала М. Ф. Андреева. — В стране нарастал подъем революционных настроений, публика искала новых мыслей и чувств»[[83]](#footnote-84).

В этом состоянии внутренней растерянности и неудовлетворенности МХТ встретил долгожданную пьесу Горького. Надеялись, что именно Горький принесет театру «новые силы, новые верования, новую бодрость»[[84]](#footnote-85). К тому же стремился и сам автор: «Мне очень хочется написать хорошо, хочется написать с радостью, — признавался он Станиславскому, работая сразу над двумя пьесами. — Вам всем, Вашему театру — мало дано радости. Мне хочется солнышка пустить на сцену, веселого солнышка, русского эдакого — не очень яркого, но любящего все, все обнимающего. Эх, кабы удалось!»[[85]](#footnote-86)

## «Мещане»

Первым был закончен «драматический эскиз» «Мещане», а не та «босяцкая» пьеса, замысел которой манил Станиславского своей «экзотикой», но долго не укладывался у Горького в драматургические рамки. И в январе 1902 года режиссер приступил к работе. «Мещане» показались ему вначале пьесой для Художественного театра более или менее традиционной. В самом деле: снова косная, мещанская семья изо дня в день душит тоскующих интеллигентов — тема, в различных вариациях проходившая чуть ли не через каждый его спектакль, будь то Чехов, Ибсен или Гауптман. Снова густой быт, снова неторопливый ритм замедленной жизни, в которой «поступков много, а действий нет»[[86]](#footnote-87).

Так и начинает свою режиссерскую партитуру Станиславский. Ему видится тягучая, сонная одурь бессеменовского дома, погруженного в послеобеденную спячку. На сцене темно, тихо. Только «галдарейка освещена красноватым светом заходящего солнца», да «слышен довольно сильный дождь по железной крыше и бульканье воды в водосточной трубе»[[87]](#footnote-88). {89} И как символ этого тягостного быта, некогда (у Островского) беспрекословно властного, а ныне подгнившего, — глухой бой часов: «Когда часы бьют, они очень шипят, невольно после этого шипения ждешь густых ударов, но, увы, разочарование, т. к. молоток обвязан тряпочкой и удары получаются тусклые, глухие».

Здесь долго спят, много едят, без счета распивают чаи, таская 10‑пудовые самовары — «он так тяжел, что она (кухарка Степанида. — *М. С*.) кувыркается с ним, скорее волочит его по земле, чем тащит». Говорят хриплыми со сна голосами, утирают пот после обильного чаепития, а споры заедают щами. Все разговоры, довольно обильные у автора, ведутся, по настоянию режиссера, между делом. У каждого свое привычное занятие: отец Бессеменов покрикивает на маляров, ремонтирующих «галдарейку», мать суетится по хозяйству, Татьяна лениво проверяет ученические тетради, Петр, под нажимом отца, вяло подсчитывает расчетные книги маляров, Степанида раздувает самовар, стирает белье, развешивает его на «галдарее» и т. п.

Все стычки и ссоры, отнюдь не нарушают будничного, испокон веку заведенного порядка. Словно ничего не происходит. Словно и вчера, и завтра отец будет также отчитывать детей, как сегодня. Устойчивость, размеренность, нерушимая статика царят повсюду. Жизнь снова берется не в «драматических извлечениях», а в широком эпически повествовательном ключе. Законно выводя драматургический метод «Мещан» из открытий Чехова, Станиславский и здесь следует тому особому, новому драматизму, который в свое время был поименован Л. Андреевым «историчностью» и который теперь принято называть эпическим началом драмы.

Сама концепция быта от чеховской значительно отличается: в ней нет диалектической сложности, быт воспринимается только как тупая, враждебная человеку сила. Но знаменитая чеховская формула применима и здесь: «слагает счастье» и «разбивает жизнь» не нагрянувшее извне событие, не личные столкновения людей, а сам нерушимый быт своим тягостным, мерным движением, когда «люди обедают, только обедают…» События приходят и уходят, а быт остается. Именно поэтому Станиславский сначала не настаивает на обнажении конфликтных ситуаций пьесы. Он рекомендует актерам насколько это возможно «сдерживать себя». Бессеменову советует говорить, «сдерживая себя, кротко. Где можно, проявлять любовь к детям». Исполнителям ролей Петра и Татьяны дает указание «смягчить свою роль — безволием, томлением и страданием в этой ужасной обстановке. Надо, чтоб я видел, чего им стоит сдерживать себя. Не разберусь: почему роль Петра напоминает мне царя Федора?»

Сохраняя точную меру объективности, режиссер повсюду избегает тенденциозной оценки героев. Он настаивает на том, что «Петра и Татьяну надо играть очень легко. Не напирать. Стараться быть приятным по внешности и очень мягким, почти безвольным. Больше страдать, чем нервиться, позаботиться о приятном гриме». Столкновения между героями возникают почти помимо их воли. Но происходят неизбежно, потому что «причины здесь общие».

{90} Вот «отец говорит ласково, добро, но его речь ужасно нервит, т. к. все это отзывается прописями». И когда в начале второго акта вспыхивает ссора, Станиславский замечает, что «такие вспышки между отцом и детьми очень остры и непродолжительны. Дать только понять публике, что *гроза собирается*» (курсив мой. — *М. С*.). Острый момент он разряжает проходом маляров с ведрами, и Петр сразу успокаивается, «говорит со слезами в голосе, но страшно сдержанно, мягко». Меняя горьковскую ремарку — «кричит», режиссер пишет: «немного нервится, но *не* кричит». Ему важно «обратить внимание на то, что до сих пор (включая и первый акт) не было еще ни одной бранной сцены. Первая вспышка (а не брань) произошла» перед приходом Нила. «Показать в этой сцене, что и сын, и родители стараются жить дружно. Петр делает уступки, но, как будет дальше, люди разного склада и развития — не могут сойтись».

Точно так же и Нил. Этого «нового человека, обынтеллигентившегося рабочего»[[88]](#footnote-89) Станиславский видит все время в «хорошем настроении», «бодрым, жизнерадостным». В стычке с Бессеменовым «он отшучивается, не желая ссориться. Но в его словах чувствуется, что он не боится Бессеменова. Последний, хоть и принимает тон хозяина, нервится все сильнее, но он все-таки осторожнее с Нилом, чем с другими… Хотел сказать что-то грозное. Удержался: Ну, черт с тобой!» Даже в самый напряженный момент, когда Бессеменов узнает о предложении Нила Поле и повисает «грозная пауза», — «один Нил ест как ни в чем не бывало». Довольно долго он отвечает на злые нападки старика весело и добродушно, не бросая еды. И только под конец «выходит из-за стола, разгоряченный… ходит взволнованный», повторяя: «Хозяин тот, кто трудится!.. Да, хозяин тот…». Здесь Нил «наступает. Разошелся, как богатырь».

Любопытно, что весь этот конфликт Станиславский считает нужным то и дело перемежать бытовыми эпизодами. В паузах проходят маляры с ведрами и кистями, Степанида развешивает белье на «галдарее», а Нил продолжает есть щи. Даже в тот кульминационный момент, когда Тетерев «в очень мрачном, страшном тоне» рассуждает о героях («у него фатальное лицо, иногда грозные, буйные слова вырываются»), а Нил «очень возбужден и искренно огорчен» («он то перестает говорить, то заговаривает с удвоенной нервной силой»), — в этот самый момент в режиссерском плане появляется неожиданная забавная запись: «Вот где хорошо бы приучить кошку — ходить по сцене». И тут же рядом с «домашним» появлением кошки — у Тетерева вдруг «вырвалась… богатырская сила», а в словах Нила дважды подчеркнута «сила». Вся сцена завершается разноголосым музыкальным «трио: Нил — бодро и жизнерадостно. Солнышко блестит. Маляр поет, а Тетерев — полумертвый человек, изжившийся и испившийся», — по привычке достает камертон и «бессознательно берет пьяную октаву».

Тот же прием одновременного сосуществования двух планов — событийного и будничного — развивается и дальше. В сцену Нила с Тетеревым, рассуждающих о том, что жизнь «скверно сшита. Не по росту {91} порядочных людей», режиссер вводит отца и мать (что вовсе не предусмотрено автором): «Отец рассердился не на шутку, он оделся в старое и отправляется мести двор. Мать тоже накинула теплый платок и, как тень, всюду следует за ним. — Вот сейчас будет разнос всем и вся. Это видно по лицу, с которым прошел отец. Его сильно озлили. Проходя мимо Нила, он бросает на него страшные взгляды, а Тетерев рассвирепел и, с пеной у рта и воздевая кулаки, почти кричит, что “мещане сузили жизнь”. Отец прошел на галдарею, взял метлу и лопату, рявкнул на маляра и начал мести галдарею».

Прием этот понадобился Станиславскому не только ради «заземления» публицистики, но и для расширения конфликта пьесы, для контрапунктного развития темы, когда, не сливаясь, но контрастируя и друг друга оттеняя, одновременно звучат две мелодии. При этом обыденность одной лишь подчеркивает необычность другой. (Вот откуда появляется на первый взгляд нелепая мысль о хорошо обученной кошке.) Чем шире амплитуда колебаний — от натурального до символического, тем резче контраст.

Развитие двух противоречивых планов, их внутреннее, непрямое противоборство и рождает новое понятие драматического действия. Открытие, сделанное в «Чайке», утвердившееся в других чеховских постановках, перенесенное затем на Ибсена и Гауптмана, теперь применялось к первой пьесе драматурга, русской сцене еще неведомого. Он воспринимается режиссером как ученик чеховской школы. И так естественно укладывается здесь совет Чехова Горькому: «не противополагать» Нила Петру и Татьяне; действительно «он сам по себе, а они сами по себе, все чудесные, превосходные люди, независимо друг от друга»[[89]](#footnote-90).

Станиславский понял Чехова верно. Он понял этот совет как указание на внеличный характер конфликта всего современного общества. И увидев его так широко, он дал театру новый принцип драматизма. Чеховский совет привел его не к смягчению противоречий, не к снятию контраста характеров, и не к общечеловеческой жалости, но к историческому, эпическому взгляду на события. Взгляд этот наиболее явственно и полно проступает в решении третьего акта, как всегда у Станиславского, самого эпического в спектакле: кульминацию пьесы он решает как «народную сцену». (И тогда, и позже его часто упрекали в том, что он вводит «лишних», «посторонних» людей в сцену, как будто бы интимную, семейную, но он упорно продолжал гнуть свою линию.)

Отравилась Татьяна. Это произошло солнечным утром, когда квартира Бессеменовых казалась «радостной, светлой на вид» и «никак нельзя [было] ожидать катастрофы именно теперь». Отец и мать предавались «старческой идиллии», когда послышались крики. «Сыграть это так, — пишет режиссер, — как в жизни бывает, — неожиданные несчастья застают как назло людей в хорошем настроении, и тем сильнее перелом и потрясение. — Тревога охватывает сразу, является какой-то панический ужас».

{92} И вот когда отец с матерью «бегут, потеряв голову», за перегородку и там «голосят», — по «галдарее» начинают «шмыгать разные люди». Станиславский подробнейшим образом описывает, как в окна и в двери лезет народ, подсматривая и подглядывая, что случилось. Как постепенно один за другим любопытные просачиваются в переднюю, потом, подталкивая друг друга, «пробираются в комнату». «А на галдарее у окон набирается новый народ». Тут кухарки и маляры, которые уже мелькали прежде, баба и старичок, предусмотренные автором, и сверх того какие-то нищие, мальчишки, поденщицы-прачки, плотник, жилец, кондуктор, ломовой в муке и хромая девочка, автором вовсе не предусмотренные.

«Начинается спор на шепотах, но эти шепотá очень громкие у русского народа… Степанида шикает… Спор стихает… Ждут, переминаются. Хромая девчонка неожиданно спрашивает: “Замужняя?” Пауза. Не знают. Кто-то свистнул, другой голос фыркнул и захохотал, ему зашикали. За кулисами — шарманка. Мальчишка ринулся, чтоб остановить ее… замолкла». Дошло до того, что одна из баб, понахальнее, «получив право входа в комнату, стоит уже у лежанки, приняв на себя добровольную роль полицейского» (шикает толпе и пр.). Но когда, уже вовсе обнаглев, все потянулись в комнату, Тетерев «поднапер», и «выброшенный из комнаты народ толпится некоторое время по галдарее, засматривает в окна, потом постепенно, один за другим расходится по своим местам».

Почему же Станиславский так внимателен к «народным сценам» (вовсе не обязательным для автора), явно предпочитая их сценам любовных объяснений? Недаром в конце акта он сильно сокращает разговор Тетерева с Полей и любовную сцену Елены с Петром «под шарманку». «По-моему, конец затянут», — замечает он, интересуясь лишь контрастом «витающей в комнате смерти» и «полноты жизни», которую вносит с собой Елена. Весь финал он предлагает подсократить и строить на этом противопоставлении («даже в театре после драмы дают что-нибудь веселенькое»): «Настроение: больную все бросили, и она одна, беспомощная, в пустой комнате. Слышны сдавленные смешки уходящей наверх жизнерадостной Елены».

Мысль режиссера ясна — он стремится усилить драматический контраст противоборствующих мотивов: уж если произошла катастрофа, то надо, чтоб не одна любопытная баба подсматривала в дверь (как у Горького), а громадная, разношерстная, падкая на зрелища толпа, жалостливая и равнодушная, заполнила квартиру, охая и подсмеиваясь. Если уж «витает смерть», то надо, чтобы рядом, в Елене, «жизнь била ключом». Само это противопоставление ширит мысль, не привязывает ее к одной лишь частной конфликтной ситуации (дочка отравилась!), а зовет постичь драматизм эпического наполнения (вся «жизнь плохо скроена»!).

На этом непрямом столкновении двух планов Станиславский в сущности и строит всю свою партитуру. Прямое столкновение происходит лишь в четвертом акте, где и разражается, наконец, та «гроза», которая готовилась исподволь с самого начала («гроза собирается»). Здесь наступательную позицию занимает молодой, веселый, жизнерадостный лагерь: Нил — Поля — Елена — Цветаева.

{93} Прежде его сила проступала лишь временами: то в характере «молодой, полной сил, энергичной» Поли (по «контрасту» с характером Тани — «разочарованной, без всякого интереса к жизни»), то в «бодром, жизнерадостном» тоне Нила, который ковшами пьет квас, режет хлеб большим ножом, солит его, ест и отшучивается, в «жизнерадостном» появлении Елены. Нил «рад приходу веселого человека… Веселая сцена… Не забывать, что сошлись два жизнерадостных человека. Оба бодры, веселы, разговор льется весело и свободно», — подчеркивал режиссер. Нил «наступал» и в сцене с Бессеменовым («Хозяин тот, кто трудится»), где «разошелся как богатырь».

Но это были лишь отдельные моменты. Они еще не нарушали статики мещанского быта, который гнездился во всех порах жизни, выглядывал из каждой вещи, шмыгал по галдарейке, гудел в самоварной трубе, шипел в часах, наполнял стакан за стаканом и тушил лишние свечи. Теперь веселье берет верх, отвоевывая шаг за шагом позиции. «Молодые» так охотно смеются, что заражают вокруг себя всех: «Цветаева так энергично выразила желание жить, что Поля расхохоталась звонким, молодым смехом (она очень довольна, вид невесты), и даже {94} Таня стала смеяться болезненно, т. к. ей еще больно смеяться. Цветаева (добрая душа) очень довольна, что развеселила больную». Позже «вдруг Нил начинает хохотать не то от радости, что видит Полю, не то от мысли, которая ему пришла в голову». Елена «оживляет эту сцену. Ведет себя так же весело и непринужденно, как у себя наверху. Вот почему к ней и собираются все ежедневно».

В «оживленном и горячем» споре командует, разумеется, Нил. Станиславский специально указывает, что «Нил очень бодро и решительно должен вести эту сцену». И хотя политические тирады Нила значительно купированы цензурой, его «руководящая» роль режиссером подчеркнута. Это он организует «бурю», подбив Перчихина восстать против Бессеменова: «За сценой голоса все сильнее и возбужденнее разгораются — начинается буря. Слышно, что Нил подзадоривает. Поля тоже возмущается… Быстро входит разгорячившийся Перчихин и за ним Нил. По лицу видно, что он на что-то твердо решился. Перчихин подходит к спинке стула Бессеменова, а Нил, натравив его, сел на сундук и спокойно, но серьезно наблюдает».

И когда Бессеменов, «не вытерпев, вскочил, кричит бешено — наступает», Нил «тихо, спокойно, но очень сильно» останавливает его без единого жеста — «Я тоже требую». Здесь режиссер предлагает говорить «всем вместе»: «Нил решительно становится между Полей и Бессеменовым — почти кричит грозно: “Тише”. Бессеменов готов его ударить. Заикается от злобы, что-то кричит. Ад кромешный». Победивший Нил «решительно подходит к Поле, берет ее за руку» и уводит.

После этого Станиславский значительно сокращает вторую половину акта. Он акцентирует лишь момент, когда Тетерев, с «удовольствием наблюдавший “бурю”» со стороны, «травит всех, как собак. Хохочет». А теперь, когда еще и Петр поднялся против отца, «просто наслаждается картиной пошлости и тем глупым положением, в которое поставила жизнь ненавистного ему Бессеменова». Любопытно, что судьями «мещан» становятся «босяки»: Тетерев и Перчихин — люди сторонние и независимые[[90]](#footnote-91) — «чудят и травят спорящих. Оба помирают со смеху». Режиссер дает им право вынести окончательный приговор: «Не кричи, старик, — заключает Тетерев. — Всего, что на тебя идет, ты не разгонишь…» «Перчихин подходит к нему — он обнимает его. Группа двух забулдыг, пьяниц». Этой специфически горьковской (как тогда считалось) «босяцкой интонацией» и заканчивается последний акт, если не считать «специфически чеховского» нестройного замирающего звука рояля под руками Татьяны, которая бессознательно «оперлась о клавиши всей пятерней», да «чтения библии», доносящегося из комнаты стариков в тот момент, когда закрывается занавес.

Режиссерская партитура «Мещан» примечательна во многих отношениях. Анализ ее убеждает нас в том, насколько глубоко и по-своему {95} проникал Станиславский в драматизм горьковской пьесы, как расширительно толковал главный конфликт, переводя личные, семейные столкновения в многозначный эпический план (идя здесь даже дальше начинающего драматурга). Заметно и то, что режиссер стремился — правда, довольно однотонно — подчеркнуть наступательный, бунтарский характер Нила. В связи с этим становится сомнительной устойчивая легенда о том, что Станиславский в свое время вообще «проглядел» образ Нила, сделав главным героем спектакля Тетерева.

В устойчивости этой легенды повинен отчасти сам Станиславский вернее, его книга «Моя жизнь в искусстве», где он роль Тетерева определяет как главную и рассказывает о том, что для бывшего певчего актера Баранова Тетерев стал «положительным лицом, героем, идеалом»[[91]](#footnote-92). О Ниле там даже не упоминается. Но породил эту легенду прежде всего сам спектакль. Станиславский все-таки не решился взять на себя роль Нила (как предполагалось вначале), а перепоручил ее актеру С. Судьбинину. Сыгранный в однообразной бытовой манере, Нил был заслонен колоритной фигурой Тетерева, увлекавшего зрительный зал модной «босяцкой романтикой».

Кроме того, план Станиславского был перенесен на сцену с известными потерями. Найти сценическую формулу теме пошлости, мещанства, быта оказалось значительно легче, привычнее, нежели отыскать ключ к «солнечной» героической линии пьесы. К тому же и в режиссерском экземпляре заметно, что последняя разработана более однозначно и прямолинейно, чем первая. Боязнь известной риторичности и прямой публицистичности роли Нила (Нил «испорчен резонерством», признавался Горький Чехову), а также цензурные сокращения привели к тому, что героическое начало этого образа было заметно снижено. Горьковские революционные афоризмы, его романтические призывы были погружены в быт. Политическая тенденциозность не стала художественной программой первого горьковского спектакля МХТ.

«Мещане» были показаны впервые 26 марта 1902 года во время петербургских гастролей, а в Москве ими открылся сезон 1902/03 года в новом здании в Камергерском переулке. Политический ажиотаж вокруг первых спектаклей, проходивших при усиленных нарядах полиции в фойе театра, интерес к первой пьесе «возмутителя спокойствия» — буревестника революции стал постепенно спадать. И в Москве спектакль был расценен более трезво и критично, нежели в Петербурге. Но повсюду пресса отмечала его «эпическое содержание», «широкое обобщение целого жизненного строя»[[92]](#footnote-93), его бытовую достоверность, единство ансамбля, типичность фигуры машиниста Нила, крепкого, здорового рабочего парня с завидным аппетитом и «черноземной силой». Политический смысл этого образа до зрителя не дошел. Большинство рецензентов сходились на том, что МХТ «обессилил Горького», переместил центр тяжести на бытовую сторону, и «в этих жанрах заблудилась пьеса, ее мысль»[[93]](#footnote-94).

{96} «Где “призывы”, где сильные афоризмы? Вы их не слышите за массой мелочей, сутолоки, криков, метанья по сцене и мещанско-волчьей разнузданности»[[94]](#footnote-95).

Итак, главная цель Горького — пустить на сцену МХТ «веселого солнышка» — не была достигнута. Для Станиславского этот урон стал особенно чувствителен, так как сам он в эту пору задумывался над поисками поэтической одухотворенности сценического искусства.

Внутри Художественного театра назревало все более ясное убеждение, что теперь, в пору огромного освободительного подъема всей страны, вызвавшего потребность пересмотра всех сфер человеческой деятельности, перед искусством раздвигаются новые перспективы. Необходимо было выйти за пределы узкого быта — к поэтическому воспроизведению действительности, к обобщенно-философскому ее осмыслению. Идея освобождения человеческого духа от жестких рамок социальной детерминированности воспринималась по-своему. Немирович-Данченко и Станиславский ставят перед собой проблему: как, не изменяя себе, оставаясь на почве реальности, поднять «земное» искусство МХТ над землей?

Одухотворенности искусства они искали вне прямой политической тенденциозности. И тогда, и позже Станиславскому казалось, что «тенденция и искусство несовместимы, одно исключает другое»[[95]](#footnote-96). Но глубоко ошибется тот, кто увидит конечную цель творчества режиссера тех лет в исследовании быта. «Жанрист», «бытописатель» и «натуралист», он мечтает об искусстве, способном «отделить человека от земли, отвлечь его от современной пошлости. Чем больше пошлости, — размышляет он, — тем больше стремления к свету, тем сильнее потребны средства для отделения от земли»[[96]](#footnote-97).

Мысли эти, записанные Станиславским примерно в 1901 – 1902 годах, характерны для умонастроения режиссера тех лет. Как «отделиться от земли», сохраняя «жизненную правдивость» на сцене? Эта дилемма представляется ему едва ли не самой главной и пока неразрешимой. «Искусство должно отделять, парить над землей, затрагивая высокие темы и характеры, но трактуя их жизненно правдиво, — снова и снова возвращается он к тем же мыслям, отвергая ложные пути. — То, что называется теперь парить над землей, — это ложь, пафос, ломание, — это не возвышает, а забавляет зрителя, который воображает, что он отделяется от земли и находит это очень приятным и совсем не трудным. *Неправда, от земли отделяться очень трудно*»[[97]](#footnote-98).

Здесь важно каждое слово: и утверждение конечной цели искусства, и неразрывность его с жизненной правдой, и отрицание ложного пафоса старой сцены, и признание необычайной сложности противоречия, заключенного в стремлении подняться над землей, оставаясь одновременно на {97} земле. Решать эту загадку Станиславский будет всю жизнь. Ради этого в сущности он и стал создавать свою «систему», желая возвести в закон то, что прежде давалось лишь интуитивно (летом 1902 года были сделаны начальные наброски).

Первая встреча с Горьким не могла его не разочаровать в этом плане. Он ждал второй встречи — с той «главной», «босяцкой» пьесой, которую все еще вынашивал писатель. «На дне» была получена летом 1902 года, в ту пору, когда Станиславский начал работу над драмой Л. Н. Толстого «Власть тьмы». Спектакли эти репетировались почти одновременно и были выпущены один за другим в ноябре — декабре того же года.

Впоследствии оба они чаще всего противопоставлялись как яркие примеры «революционной романтики» и «грубого натурализма» в искусстве МХТ. «Разводит» их и Станиславский, необычайно резко осуждая «Власть тьмы» за «голый натурализм». С тех пор первый толстовский спектакль Художественного театра иначе и не рассматривался, как в негативном плане навсегда приклеенного ярлыка натурализма. Между тем анализ материалов, связанных с постановкой «Власти тьмы», — и прежде всего интереснейшей режиссерской партитуры Станиславского — убеждает нас в том, что опыт этой работы гораздо более значителен, чем принято считать. И рассматривать его необходимо в едином контексте движения режиссерской мысли.

## «Власть тьмы»

Станиславский вновь обратился к Льву Толстому спустя более десяти лет после своей первой серьезной режиссерской работы над постановкой «Плодов просвещения» (в Обществе искусства и литературы). На сцене Художественного театра имя Л. Н. Толстого появлялось впервые.

Влияние личности великого писателя, увлечение его творчеством, воздействие его философских взглядов и нравственного учения всегда имели громадное значение в жизни Станиславского. Ему была близка знаменитая книга Толстого «Что такое искусство?» своим пафосом отрицания сытого, развлекательного буржуазного искусства, способного лишь развращать народ, но бессильного дать ему нечто доброе, умное, нравственное. Близок ему был и толстовский воинствующий гуманизм, его требовательная забота о внутреннем мире человека, ненависть к насилию и угнетению в любой форме. Влияние это станет особенно глубоким после революции 1905 года, когда Станиславский сблизится с другом Толстого — Л. А. Сулержицким, создаст вместе с ним Первую студию МХТ и поставит «Живой труп».

Теперь же, в предреволюционные годы, влияние Толстого невольно оттесняется широкой волной «чеховских настроений». Между великим писателем и молодым театром устанавливаются сложные отношения. Свое неприятие чеховской драматургии, возмущение «Дядей Ваней» Толстой невольно переносит и на спектакль Художественного театра. Раздражение {98} Толстого против «неправильной» чеховской драмы (столь же «варварской», как и у Шекспира), против манеры проникать в скрытый, незаметный драматизм, обнаруживать неблагополучие под покровом внешнего благополучия и извлекать из него трагизм обыденности было достаточно велико. Ему казалось никчемным занятием копаться в «мелкой» драме какого-то дяди Вани, когда писатель обязан погружать свое перо в беды и страдания народные, призывать интеллигенцию к опрощению, возвращению к земле, к простым крестьянским истинам, а не сочувствовать желанию вырваться из спасительной деревенской глуши.

Правда, столь резкое отрицание чеховских героев в самом творчестве Толстого-драматурга обернулось если не полным приятием, то несомненным сближением с Чеховым. Отталкиваясь от «Дяди Вани», Толстой вскоре (в 1900 году) пишет — как будто в полном противоречии с самим собой — свою самую «чеховскую» пьесу «Живой труп». Однако Художественный театр получает ее значительно позже. Теперь же писатель передает театру как бы в назидание свою крестьянскую драму.

Станиславский воспринял «Власть тьмы» как произведение, идейно и эстетически близкое себе, продолжающее ту суриковскую, репинскую линию, которая шла от постановки «Горькой судьбины» Писемского и проступала затем в решении народных сцен «Царя Федора» и «Смерти Иоанна Грозного». Тема страдания народа, воспринятая в трагическом, эпическом плане, снова предстала перед ним, чтобы перекинуть мост от Писемского к Горькому, проложить пути от «вековечности» к «бунтарству».

Режиссер принимал также и эстетический «заказ» Толстого. Он отвечал той последовательной демократизации театрального искусства, которую отстаивал МХТ, идя с некоторым опозданием вслед за передвижниками. В «Записках режиссера» Станиславский так определял эту позицию своего театра, родственную взглядам Толстого: «От времен пудры привыкли получать в театре легкие, но приятные ощущения для глаза, уха, даже любили щекотать обоняние приятным запахом в театре, но… теперь на сцене хотят видеть жизнь, и художественная правда воцарилась на сцене взамен художественной лжи. После Репина, Васнецова и в грязи, в грязном тулупе стали находить красоту»[[98]](#footnote-99).

Вот откуда родилась идея заказать скульптору выделить «искусственную грязь», чтобы заложить ею деревенскую улицу с непросыхающей лужей во втором акте «Власти тьмы». Все должно было быть «всамделишным» в этом спектакле, не только грязь и лужа, не только привезенные «для образца» из Тульской губернии вместе с утварью и полушубками «настоящие» старик и старуха. На улицу должна была выезжать, «трясясь по ухабам и скрипя», «телега, запряженная лошадью»[[99]](#footnote-100), вслед за ней — мужик верхом, потом Никита с лошадью, запряженной сохой. По избе разгуливает котенок, в сенях вспархивают голуби, под нарами шевелится теленок и ворочают головами наседки, за печью кричит {99} сверчок. В сарае полно всяческой скотины: лошади, коровы, телята, куры. Столь же доподлинна вся обстановка, одежда, облик мужиков и баб. Режиссера заботит все: как толкут лен, как хлебают из общей миски щи, «стараясь поймать мясо, бережно несут ложку, подставляя под нее кусок хлеба». Он замечает, как развешивают сушить онучи, как «ковыряют мозоли», «чешут спину об угол печи (как коровы)», «сморкаются в юбку» или умываются своим способом: «берет воду в рот и плюет на руки».

Ничем не гнушается режиссер, всякая подробность, пусть самая «низкая», годится ему. Причем годится материал именно «антиэстетический». Как будто назло, нарочито он отбирает детали погрубее. И нисколько не скрывает своей полемической установки: «сколько бы ни ругали за это кисло-сладкие эстеты-критики», надо сгустить «реально-отвратительный», скотский образ «несносной жизни». Жестокость режиссера не знает границ: никакого просвета, подъема духа, просветления — до самого финала (даже покаяние Никиты кажется ему фальшивым). До бога ли тут, в этом мраке животных страстей! Драма не в том, что «бога-то забыли», а в погибели всего человеческого в человеке. Социальная проблема отодвигает проблему нравственную. Натуралистический метод рождает гневный пафос отрицания.

Станиславский видит в толстовском произведении современную народную трагедию. Чуждый всякому любованию патриархальностью мужицкого быта, малейшему привкусу пейзанской идилличности в отношении {100} к «меньшому брату», он даже не чувствует правды в призывах Толстого. Для него Аким не становится «светочем», нравственным центром драмы, носителем тех вечных крестьянских истин, которые так высоко ценил автор. Трагедия не в том, что Никита пренебрег святыми заветами отца, а в том, что тьма жизни доводит его до убийства ребенка. Толстой был убежден, что «свет и во тьме светит», Станиславский в этом совсем не уверен.

Именно поэтому он строит «богатому мужику» избу с низким потолком, маленькими, тусклыми оконцами, захламленную до предела (скамьи расставлены и вдоль «четвертой стены», чтобы подчеркнуть замкнутость быта). Достаток ни в чем не чувствуется. Наоборот, видны лишь «рваные полушубки», «босые ноги в опорках» да заплаты. Образ нищей, грязной деревни встает из режиссерских ремарок.

Этот «сниженный», обездоленный образ народа достигает своего апогея в финальном пятом акте драмы, когда деревенская толпа «подглядывает в окна свадьбу». Казалось бы, какой заманчивый предлог для режиссера показать на сей раз не изнанку, а лицо — нарядное, праздничное, веселое. Но Станиславский этого себе не разрешает. Свадьбу играют в избе, там «визгливо» поют «одни девки». А здесь, у окон, все «больше старухи, старики и девчата. Мальчишки и девчонки усеяли телегу и с высоты подсматривают, что происходит внутри избы. В толпе виден бродяга — прохожий в невозможном костюме (выше режиссер характеризует его так: “бродяга — горьковский тип”. — *М. С*.). Он с каким-то особым шиком вынимает рваную шапку и выклянчивает денег. Еще заметен иссохший старик — отставной солдат с орденом, слепой. Его ведет мальчишка. У обоих котомки на плечах. Есть еще кузнец — здоровый мужик, черный, заросший бородой и весь выпачканный сажей, засученные рукава, черные руки, кожаный фартук… На голове ремешок, поддерживающий волосы».

Всем этим людям, снова не предусмотренным автором, а как бы сошедшим на сцену с полотен Сурикова или Репина, доступ на свадьбу — к свету и веселью — прегражден. Потому-то и теснятся они во дворе, прячась под навесом от дождя, что «в дверях в сени важно стоит урядник, курит трубку и разговаривает с почтенным мужиком. Никто мимо урядника пройти не смеет. Он как бы запер дверь, и потому все стоящие на сцене мужики ожидают его ухода, чтоб войти в избу. Один только бродяга нахальничает с урядником и ведет себя немного запанибрата. Урядник изредка и важно отмахивается».

Не мудрено, что даже такой «жалостливый» мужик, как Никита, способный пролить «хорошую слезу», в этом диком, убогом мире тоже подчиняется темным инстинктам, уступая «животной страсти» Анисьи: он берет деньги умирающего Петра («коготок увяз») и постепенно, шаг за шагом теряет облик человеческий. Сцену, когда Никита доходит до предела бесчеловечности — закапывает в землю живого ребенка, Станиславский решает как фантасмагорию. Натуралистический план, доведенный до крайней черты, неожиданно переключается в план символический. Прием, который возникает в режиссуре Станиславского все чаще, {101} как бы выдает внутреннюю необходимость художника «подняться над землей» в тот самый момент, когда герой не только фигурально, но даже фактически уходит с головой под землю.

Зловещий четвертый акт. Сарай взят на просвет: «Все стены и крыша местами просвечивают, и через щели виден лунный свет. Сарай как бы транспарантный»[[100]](#footnote-101). «Этот контраст света и тени придает таинственность». В темноте, разрезанной лунными полосами, идет разговор «в нервно-таинственном тоне». От беготни людей просыпаются птицы и начинают «летать в темноте по сараю, хлопая крыльями по стропилам крытого двора». «Благодаря фонарю, который держит Матрена, по стенам сарая вырастают большие зловещие тени от стоящих за погребом Матрены и Никиты. Их самих не видно». Чтобы заставить Никиту закопать ребенка, Матрена действует лаской («ласково уговаривает его, как будто дело идет о пустой услуге… уговаривает любовным тоном, как маленького»), Анисья настойчиво требует.

{102} «Вся эта сцена ведется так. Действующих лиц не видно, а слышны их голоса, да по стене сарая двигаются какие-то большие тени от фонаря. Анисья пристает к Никите с бешенством — делает паузы, чтобы добиться от него насилием ответа. Тон всей сцены: приставание с угрозой… Потеряв самообладание, она бежит в зад сарая к воротам и во все горло кричит. Перепуганные птицы опять начинают перелетать и шуметь крыльями… Матрена… зажимает ей рот… Не видно, что происходит там, в темноте, слышно только усиленное дыхание и отдельные фразы Анисьи…»

«Матрена ласково толкает Никиту в погреб… бежит в погреб, входит в него. Погреб просвечивает, как транспарант, т. к. он сделан из плетня».

«Пауза, в погребе все затихает. Слышен некоторое время шум от копания ямы… Вдали сторожевой колокол церкви (едва слышно).

… Действие и внимание публики переносятся в избу».

Здесь Станиславский счел нужным перестроить композицию акта. Вместо двух разных картин — в сарае и в избе (Анютки с Митричем) — он с этого мгновения перемежает сцену в сарае сценами в избе: действие попеременно переносится из одной части сцены в другую[[101]](#footnote-102). Чудовищная картина убийства прерывается взволнованным комментарием: отчаянный испуг Анютки и философская брань Митрича, чистый детский и ворчливый старческий голоса, доносящиеся с теплой печки, как бы разрезают человеческой нотой ту кромешную тьму, что спустилась на плечи Никиты и давит его вниз — в погреб. Контраст двух мотивов обостряет трагизм ситуации.

— Дедушка, кричит кто-то, не путем кто-то! Ей-богу, право, кричит! — «Анютка от страха прячется с головой под кафтан и плачет, трясется, закрывает уши, чтоб не слыхать». И, как бы вторя ей, «Никита затыкает уши, мечется на месте, не зная, куда деваться». — Пищит, право, пищит… Матушка, не зарывай: живой он. — «Опрометью убегает, отворяет ворота и убегает в поле. Матрена за ним, оставив фонарь в сарае».

Тут Анютка «сорвалась с места и рванулась к печи. Потеряв самообладание, в панике лезет на печь, не может попасть ногами в зазубрины печи, дрожит, робко озирается в сторону пустой избы, как будто там притаилось чудовище, готовое выскочить». — «Хватает меня ктой-то за плечушки… хватает!» — Митрич, «укладывая ее рядом с собой и, накрывая», ворчит: — Настращали девчонку как… Настращали, право, паскудницы, в рот им ситного пирога с горохом. «Оба ложатся… Удар, очень отдаленный, деревенского колокола, потом второй. В избе замолкает. Сверчок. Вдали вой собаки. Занавес».

В, последнем, пятом, акте разрешается трагическая ситуация, только что так заостренная режиссером. Муки совести и отвращение к скотской {103} жизни доводят Никиту до мысли о самоубийстве: «До сих пор ему было невмоготу от тоски. Теперь он нашел развязку — выход из своего положения. Как только бабы ушли, он с нервной энергией принимается за дело. Дрожащими руками, с порывистыми движениями и блестящими, возбужденными, почти ненормальными глазами, он хватает веревку… Никита опрометью бежит вешаться в ольшаник, когда вожжи натянулись и дернули лежащего Митрича, он издает какие-то пьяные звуки… Из соломы появляется сонная смешная фигура Митрича. После трагедии — наступает водевиль. Не бояться смеха в публике».

Станиславский видит в этом как будто случайном сцеплении трагического и комического известную закономерность, обнажающую алогизм поступка: «*Трагическое самоубийство обратилось в балаган*. Такова судьба всего в жизни, что не имеет логического смысла. — Вот почему Никите не удалось убить себя и так хорошо удалось покаяние, которого требовал от него смысл жизни и логика. Эту сцену играть почти как водевиль…» (курсив мой. — *М. С*.).

Замечательная мысль режиссера наталкивается на ту сложность жизни, когда трагическую ситуацию невозможно снять логическим, умственным путем и когда она оказывается снятой своей противоположностью — смехом. Линия трагикомизма жизни, столь свойственная чеховским работам Станиславского, по-разному проходя через «Смерть Иоанна Грозного», «Доктора Штокмана» и «Микаэля Крамера», постепенно приобретает все более заметную остроту, перерастая в ощущение «трагического балагана» жизни. От «Власти тьмы» эта линия протянется затем к «На дне», к замыслу тургеневского «Нахлебника» 1903 года и к «Вишневому саду». Позже — в «Драме жизни» К. Гамсуна и «Жизни Человека» Л. Андреева — она разрастется до угрожающей фантасмагории, когда в творчество Станиславского войдут чужеродные символистские мотивы. Теперь же, во «Власти тьмы», режиссер еще пытается найти исход в «смысле жизни и логике», который приводит героя к покаянию. Он уже смутно чувствует, что логический исход этот фальшив и мелодраматичен, поскольку покаяние — лишь видимость снятия противоречия, оно оставляет причины его, истоки его неизмененными. И потому он особенно заботится о том, чтобы оправдать это покаяние Никиты. — Не велишь бояться людей? — спрашивает тот Митрича и «быстро встает, бодро, почти весело. Вот когда он почувствовал настоящий исход из мучительной тоски… Охорашивается, точно перед причастием… Сзывает всех для покаяния».

«Вся трудность роли Никиты в этом акте, — подчеркивает Станиславский, — заключается в том, чтобы смягчить некоторую фальшь роли. Толстой писал этот конец торопливо и сам недоволен им, находя его деланным. Действительно, он мелодраматичен, и этот его недостаток и должен сгладить артист».

Всю финальную сцену покаяния режиссер окрашивает в торжественно-восторженные тона. Никита как бы сбрасывает с себя вериги низменной, животной жизни и «воспаряет» к светлому, духовному началу жизни. Отец его, Аким, возвышается надо всеми — «он один чувствует {104} важность минуты и свою силу для этого момента». И потому именно он распоряжается сценой покаяния — «добровольно принял на себя обязанности городового» и даже осмеливается, «не труся… задержать урядника», который вздумал было раньше времени нарушить торжественную тишину командой: «Берите его!»

Наконец, обряд закончен. Все положенные по ритуалу акции совершены. «Никита кланяется Акиму, тот целует Никиту, кланяется ему в ноги. В полном восторге сияет и любовно смотрит, и поглаживает сына». Соответственно реагирует и погода: «*К концу акта дождь прошел, и через просвет сарая светит яркое, ослепительное солнце*». В свете ослепительных лучей солнца двинулось «шествие» — Никиту повели. Народ «безмолвствует», «толпа недвижна». Провожая его, мужики «торжественно обнажили головы. Бабы сильно ревут… Аким семенит с радостным лицом за Никитой… Шествие идет в ворота. Яркий свет солнца».

Такой апофеозной интонацией заканчивает режиссер план постановки. И, как бы почувствовав излишний привкус оперного пафоса, пытается смягчить его под занавес юмором: в воротах появился пьяный Митрич — «Ничего не понимает. Шатается и отдает честь по-военному». Разумеется, сия малая деталь вряд ли что могла изменить. Апофеоз диктовался причинами отнюдь не случайными: преодолеть «деланность», искусственность финала Станиславский, как ни старался, все же не смог.

Скорее всего именно поэтому лишились «внутреннего оправдания» толстовские призывы, философская и нравственная программа пьесы. Идея «бога внутри нас», казалось бы, столь близкая художественникам, робко отступила и потускнела под напором неопровержимой трагической «власти тьмы». «Никогда сцена не видела такой подлинной деревни», — свидетельствовали современники; и силу этого страшного, бесчеловечного «документа» не могли заглушить ни светлые слезы покаяния, ни яркие солнечные лучи. «Тьма» выказывала свою деспотическую «власть».

Как попытку создать современную трагедию крестьянской жизни восприняли спектакль наиболее проницательные критики. Они поняли (в отличие от большинства), что быт и этнография не были конечной целью театра. Отмечали даже «несомненный и хороший», «шумный» успех «Власти тьмы», «вознаградивший Художественный театр за неприятность, приключившуюся с “Мещанами”»[[102]](#footnote-103). Тем не менее все должны были согласиться с тем, что негативная сторона спектакля задавила его позитивное начало: «До тех пор пока “тьма” выказывает свою деспотическую “власть”, — и обстановка, и действующие лица, и характеры, и поступки — все сливается в одно целое; но как только слабый луч света начинает мерцать в чьей-нибудь душе, психология действующих лиц становится неясной и тусклой и приносится в жертву внешнему реализму»[[103]](#footnote-104).

{105} Стало быть, все дело было в проблеме идеала, а совсем не в том, что режиссер «отдавал дань натурализму». Хотя Станиславскому была близка философия пьесы, — как художник он не мог не почувствовать известную нарочитость финальной сцены произведения. После жестокого толстовского анализа противоречий крестьянской жизни финал, снимающий, примиряющий эти противоречия, ему казался искусственным. Ради проповеди нравственного учения он не мог погрешить против правды. И не натурализм был тому виною.

Ведь натурализм отнюдь не мешал режиссеру подниматься до символа — и здесь, и в «Грозном», и в «Снегурочке», и в «Крамере», и в «Мещанах», а, наоборот, усиливал драматическую амплитуду противоречия. Там, где натуралистические приемы выступали в новой для себя — по сути реалистической — функции, там рождались свежие, неожиданные формы сценического реализма. Но когда те же натуралистические приемы не подчинились авторскому идеалу, общей идее произведения, там невольно утверждалась их незаконная самоценность. Очевидно, поэтому спектакли, предшествовавшие постановке «На дне», при всей значительности режиссерских поисков, все-таки действительно с натурализмом соприкасались.

Так возникла серьезная опасность в жизни театра, сделавшего своим девизом стремление «быть как можно ближе к жизни». Опасность иллюзорной правды, подменяющей правду художественную, проступала и раньше в его искусстве всякий раз, как только чувство меры, тонкая грань между жизненным и сценическим оказывалась нарушенной. Высокая чеховская поэтичность всякий раз вновь помогала художественникам восстановить нарушенную меру. Но с течением времени эти «вывихи» становились все более частыми, выдавая внутренние противоречия в искусстве МХТ. По мере приближения к революционным дням они приобретали все большую остроту.

## «На дне»

Почему же, в таком случае, эти серьезные противоречия не помешали созданию «На дне»? Ведь, казалось бы, новая горьковская пьеса ставила перед театром ту же задачу «опрощения», но как бы доведенную до предела — до самого дна жизни. И художественники начали работу, идя совершенно тем же путем: с изучения быта, сбора материала, с экспедиции в ночлежку Хитрова рынка. А проблема тенденциозности вставала перед театром уже и в «Мещанах». Почему же «На дне» было воспринято как нечто небывалое, неведомое, ради чего нужно испытать «Какое-то отрешение от самих себя» (как писал об этом позже Горький)?

Так оно и получилось на самом деле. Горьковское произведение было действительно произведением новаторским. Оно навсегда ввело имя его автора в мировую литературу. То, что впервые опробовалось в «Мещанах» теперь развернулось в перспективные открытия, подхваченные позже в опытах революционной драмы XX века, в опытах эпической драмы Бертольта Брехта. Потому-то и не укладывалось у автора долго «На дне» в драматургическую форму, что требовало ее обновления.

{106} Горький как бы вобрал в свою пьесу и довел до крайних — социальных и классовых — границ генеральное противоречие времени — противоречие между Человеком и бесчеловечными условиями его существования. В этом смысле он пошел дальше Чехова и Толстого, сделав разрыв поистине кричащим: из грязной ночлежки, из горла вечно пьяных, раздавленных жизнью людей раздается клич: «Человек — это звучит гордо!» Никто до Горького не сталкивал так близко противоположности — низкое и высокое. Никто не обнажал столь дерзко разрыв материального и духовного, диалектику натурального и символического. И, увидев это противоречие, никто не заявлял до него столь гневно и решительно о необходимости изменить мир, освободить Человека.

Вот это сочетание самого низменного быта и самой высокой романтики и показалось новым и непривычным театру. Впрочем, если проследить движение режиссерской мысли Станиславского в предшествующие годы, станет ясно, что его опыт, его прозрения и открытия, замыслы его (не всегда находившие адекватное воплощение) тяготели к обостренной диалектике восприятия мира, в которой поэзия и проза вступали в непременную коллизию. Поэтому представление о том, что Станиславскому принадлежит в «На дне» лишь концепция «быта», а открытие горьковской романтики целиком заслуга Немировича-Данченко, вряд ли основательно.

Доказательство тому прежде всего режиссерский экземпляр Станиславского, над которым он работал с 28 августа по 17 сентября 1902 года. Работе этой сопутствовали беседы с Горьким и знаменитая экскурсия в ночлежку, где пробудилась фантазия режиссера («Я чувствовал себя Данте, проходящим через все отделы чистилища»), заставив его проникнуть во внутренний смысл пьесы. «“Свобода — во что бы то ни стало!” — вот ее духовная сущность. Та свобода, ради которой люди опускаются на дно жизни, не ведая того, что там они становятся рабами»[[104]](#footnote-105).

Порыв к свободе, стремление человека (с маленькой буквы) ощутить себя Человеком (с большой буквы) и стали сквозной идеей режиссерского плана. Пусть сегодня они неосуществимы, все равно люди живут только этой надеждой. Даже там, на дне жизни, где они превращены в ничто. Именно там, в этом убогом убежище с обшарпанными стенами и голыми нарами, где спят вповалку ночлежники, положив под голову все свое имущество из драных башмаков и вытертой шапки, человек способен мечтать и потому — жить. Драматизм сценического действия режиссер ощутил в столкновении двух планов: «дна» жизни и романтики духа. Противоречие это он доводит до трагифарса. То сцепление трагического с комическим, какое возникало прежде в его постановках, теперь охватывает все произведение.

Станиславскому видится тесный сводчатый подвал, битком набитый, как Ноев ковчег, разномастными, разноплеменными людьми, объединенными общим ритмом жизни ночлежки. Кроме действующих лиц, указанных автором, он вводит массу новых персонажей, всем (как обычно) {107} находя свое занятие и линию поведения. Здесь проживают, гнездясь в разных углах ночлежки, Рыжий ломовой, Старик, Женщина с грудным ребенком-крикуном, Проститутка, очень толстая Старуха, Гулящий малый, Меланхолик, Переписчик ролей, Девочка с клеткой и среди прочих — Петрушка с Шарманщиком.

Последние двое особенно любопытны в общем замысле спектакля. Петрушка — «неизвестной национальности, сомнительный господин, Чахоточный, худой, с очень большим носом… Он — отец многочисленного и очень черного по волосам и смуглого семейства. По возвращении с работы старательно, вместе с детьми (которых, к слову сказать, сильно колотит), исправляет ширмы и куклы петрушки»[[105]](#footnote-106). Шарманщик при {108} Петрушке — «иностранец, а может быть и еврей. Грим с известной картины Маковского… Чинит шарманку, и потому, изредка, при повороте ручки, его инструмент издает странный звук».

Вся эта пестрая, крикливая, звучная компания придает ночлежке ярмарочный колорит. Уходя на работу, они несут с собой «шарманку, ширмы, ящик с петрушкой, клетку с птицами и треугольник металлический (по которому бьют, чтоб звонить)», — и долго еще доносятся «отдаленный звук шарманки и петрушки» и «звон в треугольник»[[106]](#footnote-107).

Вокруг ночлежки иногда слышатся «хрипло пьяные голоса или пьяное пение», глухой шум, крики, свисток полицейского. Услышав крики «мужских пьяных голосов, беспрерывную брань пьяной контральтовой бабы и писк и плач другой пьяной бабы, очевидно, избитой кем-то», ночлежники хладнокровно оборачиваются, не поднимаясь с места, — «этот шум — обычное явление в ночлежках».

А внутри, на широких нарах, — как на сценических подмостках — идет своя особая жизнь, в которой каждый жилец играет какую-нибудь роль, представляется тем, кем бы он хотел быть там, на воле, в мечтах. Бывший шулер Сатин — «сонный. Бледный, с красивым, не очень старым интеллигентным лицом. Красивые задумчиво-грустные глаза» — видит себя геройским испанским дворянином — дон Сезаром де Базан, «платье носит, как дон Цезарь», «надевает куртку и шапку — по-испански — живописно» и говорит «спокойно, но импозантно». Барон, разумеется, «изображает из себя барина», «вспомнив о прошлом, он все продолжает еще представлять себя барином. Снисходительно ударяет Луку по коленке. Быстро и грациозно повернулся на одной ноге и сел на нары Клеща в живописной позе или полуразвалясь. Есть и важность, и некоторый конфуз, и даже грусть или боль в его словах». Проститутка Настёнка воображает себя сентиментальной кисейной барышней, возлюбленной выдуманного жениха Гастона «в лаковых сапожках». Клещ, упрямо сжав зубы, старается показать себя «рабочим человеком». Пьяный Алешка — «героем, презирающим опасность», Татарин — ревностным служителем Корана. Вор Васька хочет быть порядочным человеком. Актер — кем же еще, как не великим актером. Вспомнив, наконец, забытые стихи Беранже, он «декламирует с жаром и банально. Чересчур громко. Звук рассчитан на манеж или садовую эстраду». При этом Актер «весело разгуливает на сцене. Может быть, забрался на большие нары и ходит по ним, как по сценическим подмосткам».

Здесь, в этом балагане жизни, появляется и свой «режиссер», который ловко, хитро и незаметно помогает каждому «актеру» войти в образ, вовремя подсказывая нужное слово. Этот режиссер — странник Лука. Он всех понимает, все предвидит и знает наперед. Даже то, когда придет смерть: «Очевидно, Лука знает, что она [Анна] умрет, и караулит смерть». И когда Анна вскоре действительно умирает, Лука со знанием дела организует необходимую «мизансцену»: «спокойно задергивает занавеску, {109} кладет, как подобает, руки покойницы. Говорит: “Отмаялась!” — таким же спокойным тоном, как мы бы сказали — заснула».

В каждом Лука ласково поддерживает и подогревает веру, каждому указывает путь к инобытию, которого тот ищет: Актеру обещает волшебную лечебницу для «организма, отравленного алкоголем», Ваське Пеплу — «обетованную землю» в Сибири. И хотя «видно, что [он] врет», важно, что люди «*возвращаются к жизни* с детским доверием и наивностью». Актер после этого «бодро, весело» вспоминает свое излюбленное сценическое антраша. «Я бы попробовал сделать ужасную вещь, — пишет Станиславский, — комический уход после любовно пикантной сцены какого-нибудь пошлого опереточного актера. Он сально улыбается, издает какие-то возгласы — танцует на месте. Ткнет, коварно приплясывая, соседа в живот, опять потанцует, опять ткнет и, почти танцуя вальс, убегает. Конечно, публика его за это вызывает».

Анне Лука так «сентиментально-трогательно врет», обещая покой за гробом, уверяя «почти радостно», «убедительно — с силой», что та «постепенно вслушивается, заинтересовывается, успокаивается и чуть ни примиряется со смертью». Ваську Пепла Лука тоже «хитро» убеждает верить и незаметно останавливает в последний миг, когда тот готов был задушить хозяина ночлежки Костылева. Так исподволь, неназойливо и ловко Лука руководит всеми. Васька не понимает: «Зачем ты все это?»

Но Сатин, самый умный среди босяков, в последнем акте, когда Лука уже исчез, разгадывает его замысел: «Да, это он, старая дрожжа, проквасил нам сожителей…»[[107]](#footnote-108) И когда «сожители» по привычке принимаются срывать с ближнего его драгоценную маску-мечту, Сатин останавливает их: «Не мешай человеку, как говорил старик…» Настя «бунтует», Актер кричит — «Пускай кричат… Смысл тут есть!.. Человек — вот правда!»

Так начинает свой монолог во славу Человека Сатин. Он «говорит пьяно и постепенно вдохновляясь. Чувствуется какая-то горечь, не то раскаяние. В нем зазвучали еще не порванные совсем, но долго молчавшие струны, лучшие в его душе». — Человек — вот правда! — «Клещ, который собирался влезть на нары… теперь заслушался Сатина — хотя он не все понимает. Барон слушает с подобострастием. Настя — с истинным чувством и сентиментальностью… Сатин [говорит] пьяно-вдохновенно, сидя на столе. Чувствуется талантливый человек — пьяный кабацкий оратор». — Старик? Он — умница! Он… подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету. — «Прилив бодрого чувства. Звучат хорошие струны, и лицо делается умным — добрым».

Монолог Сатина вдохновляет Барона, возвращает ему давно потерянное чувство человеческого достоинства, веру в себя, в реальность прошлого, где все было — «сотни крепостных, лошади, повара…» — «Почувствовать лирику. Грусть, сожаление и горькое чувство… Между каждой фразой {110} фантазия воскрешает целые годы, роковые в его жизни события… Барон встал, грозно, торжественно. Говорит тихо, но веско, отчеканивая слова и угрожая каждым вопросом в случае отрицательного ответа. — Кареты с гербами!.. Лакеи! — Говоря о дворцах и каретах, Барон показывает на отворенную дверь, точно они стоят за ней, как живые свидетели прошлого величия».

«Бунтует» Настя, тоже пытаясь отвоевать реальность фантазии: она «сразу вскакивает, как фурия, с большим темпераментом, и хватается за одну из пустых бутылок, готовая каждую минуту нанести удар. Грудь вперед, вызывающая. Барон схватился за другую бутылку. Еще секунда — и раздробили бы друг другу черепа, но…

Сатин вовремя и грозно крикнул на них, с необычайной силой шваркнул кулаком по столу и встал во весь рост. Могучая фигура». Как бы принимая эстафету Луки, он умиротворяет всех: «крикнул так грозно, что все сразу присмирели… Сатин успокоился и сразу переменил тон на добрый». И говорит свой монолог о Человеке «с хорошим чувством. Он искренний и добрый забулдыга. Много любви и чувства красоты в человеке. Чувствуется художник». «Все не двигаются. Спокойная сцена… Барон разнежился. Сердце под влиянием слов Сатина смягчилось…»

Подъем духа, мир и спокойствие воцаряются в ночлежке. Правда, его нарушает на мгновение «дрожащий» Актер, «неискусно прячущий грязную веревку» под пиджаком. Но его торопливый уход остается почти незамеченным. Возникает песня — долго и протяжно выводят ночлежники: «Солнце всходит и заходит…» — и неожиданно обрывается: «Актер удавился…»

«— Эх… испортил песню», — «не говорит ли Сатин последнее слово “дур‑рак!..” — с известным сожалением? Теперь, когда он немного понял жизнь.

Он встает, чтоб идти первый… Думаю, что он идет туда не для того, чтоб в качестве шулера добыть кусок веревки повешенного, а с иной целью — ему стало жалко несчастного…

Пауза. Сцена пуста. Вдали только собака завывает да, может быть, опять кричит проснувшийся ребенок или ударили к утрени, и в комнате начинает распространяться свет нового дня».

Так заканчивает Станиславский свой режиссерский план. Мысль его ясна: «свет нового дня» приблизился. И хотя слабый духом «испортил песню», сильный духом подхватит ее «теперь, когда он немного понял жизнь». Человек живет для «лучшего», стремится стать не тем, кто он есть, а лучше, выше, чище. Стать иным мучительно трудно, жизнь то и дело срывает маску с человека, кидает снова на дно. Эти подъемы и спады превращают человеческое существование в постоянный трагифарс, выбраться из которого нелегко. Чуть было взобрался Актер на «сценические подмостки», чтобы посреди «мертвой тишины» (умерла Анна) прочитать стихи о «золотом сне», как тут же золотой сон развеивается: «На улице хриплые голоса целой компании приближаются. Изредка гармошка Гулящего малого дает себя знать. Храп сзади… Петрушка и Музыкант, промокшие, возвращаются из трактира… Наташа шикает им».

{111} Именно Актер испытывает наибольший подъем и спад и, быть может, поэтому не выдерживает. Предчувствием трагического наполнен весь последний акт. Предваряя его, Станиславский так описывает «настроение», переходя (как это подчас с ним случалось) на язык беллетриста: «Ночь. Теплая, весенняя, лунная. Душно, даже наружную дверь распахнули. Тишина и в ночлежке и наруже. На дворе только воет собака (или лает), да изредка доносится шум проезжающего вдали запоздавшего экипажа. Иногда отдаленный свисток маневрирующего поезда. Весь город спит. Ночлежка тоже. — Сап и храп распространяются по всему подвалу. Только группа пьянчужек-полуночников загуляла. Раз проснулся ребенок и закричал. Сонная мать покормила его высохшей грудью. Под утро вернулась Подозрительная дама. Вскоре за ней Алешка-гуляка. — Это и последняя ночь Актера. На заре, пока лунный свет боролся с утренним, он повесился в тени зловонного двора. Его качающийся труп, освещенный потухающим зеленым светом луны и зарождающимися первыми лучами солнца, — казался зловещим и уродливым привидением. Собаки при виде его еще сильнее выли».

Борьба лунного света с утренним заканчивается победой «зарождающихся первых лучей солнца». Трагические «привидения» уходят из жизни. Вот исход горьковских «сцен» в понимании Станиславского. Чтобы понять так Горького, художественникам, разумеется, не надо было {112} полностью «отрешаться от самих себя», а лишь продолжить свои открытия.

Тем не менее на репетициях выяснилось, насколько сложно актерам найти особый «тон» для горьковской романтики. Бытовая сторона, естественно, налаживалась легче. Очень скоро были «обжиты» нары, и в ночлежке стало даже уютно, как бывало уютно только в Художественном театре, особенно в чеховских спектаклях, где жить невыносимо и все-таки можно: тепло очага еще не остыло.

Но как почувствовать новую эстетическую форму горьковской «проповеди», не впадая ни в ложный пафос, ни в прямолинейную публицистику? И то и другое отпугивало в равной степени. Оба постановщика — и Станиславский, и Немирович-Данченко — не принимали прямой политической тенденциозности — и раньше (что сказалось на трактовке Нила в «Мещанах»), и позже, когда вслед за триумфальным успехом «На дне» Немирович-Данченко напишет Чехову: «Горький — Горьким, но слишком много горькиады вредно»[[108]](#footnote-109).

Значит ли это, что на какое-то время МХТ смог подняться над своим предубеждением или же преодолел его вполне? В какой-то мере безусловно. Иначе «На дне» не стало бы высшей точкой его предреволюционного развития. Но не надо забывать, что позитивная программа Горького и Художественного театра здесь не совпали полностью. Не случайно критика в один голос назвала главным героем спектакля Луку, что вовсе не входило в авторские намерения и позже вызвало даже раздраженные замечания Горького по адресу замечательного исполнителя этой роли И. М. Москвина.

Разумеется, театр вовсе не стремился героизировать Луку, отнюдь не скрывая его «хитрости» и «лукавства», но в то же время не шел и на то, чтобы разоблачать «мошенника» Луку (как того желал Горький[[109]](#footnote-110)), Его проповедь «лжи во благо» театр рассматривал лишь как «дрожжи», на которых поднялась могучая фигура Сатина — Станиславского — истинного героя спектакля. Важно, чтобы человек поверил в себя и поднялся к инобытию. Раз все «во имя человека», ради человека, раз «человек превыше всего», то можно если не оправдать, то понять и простить «возвышающий обман» хитрого странника Луки.

В такой позиции проступала известная полемика с автором, выдававшая отличие общечеловеческого гуманизма МХТ от пролетарского гуманизма Горького. Разница сказывалась в большей отвлеченности, с какой звучала романтическая мелодия пьесы со сцены театра. Тем не менее она прозвучала с громадной силой. И ключ к ней скорее всего был найден в той самой «двойной жизни» героя, которую обнаружил в пьесе Станиславский, в постоянном стремлении героя «войти в образ» — иной, высокий, недоступный.

{113} Мудрая подсказка Немировича-Данченко на репетициях — о том, что горьковские тирады не надо перегружать «характерностью», паузами, подробностями, а лишь бодро, бегло и легко «докладывать»[[110]](#footnote-111), — сработала как нельзя кстати. Этот прием был неожиданным толчком, который дал прорыв к новой форме: жить в одном образе и перевоплощаться в другой, сохраняя с ним известную дистанцию. Эта двойная жизнь и рождала особую манеру «докладывать» авторский текст (или, как бы мы сегодня сказали, играть отчужденно, давать «отношение к образу»)[[111]](#footnote-112). Отсюда — сочетание активной, житейской, действенной интонации с тоном притчи легендарного эпического наполнения. Отсюда — предельная натуральность босяцких лохмотьев и тут же на наших глазах превращение их в колоритные романтические плащи.

Несмотря на внутреннюю полемику с автором, а может быть, именно благодаря ей, спектакль своим путем достиг искомой Горьким романтики, своим путем доносил его революционную свободолюбивую тенденцию до зрительного зала. День премьеры «На дне» — 18 декабря 1902 года — недаром считается историческим днем в жизни МХТ. В этот день искусство театра достигло высшего градуса своего предреволюционного развития. Выработанные театром стойкие принципы — высокая современная идейность, защита гуманизма, обличение неблагополучия существующего строя жизни, последовательный демократизм позиции, живая сила нового реалистического метода — все эти творческие принципы не только укрепились, но и нашли свое развитие в «На дне».

Никогда дотоле искусство МХТ не доходило до таких вершин революционной мысли, как здесь. Никогда еще не был столь очевиден вызывающий демократизм его позиции. Исконный психологизм актеров Художественного театра «работал» здесь на вскрытие диалектики души горьковских героев, обнаруживал глубину противоречий, в которые их повергла жизнь. А эпическая широта сценической картины, воссозданная режиссурой Станиславского и Немировича-Данченко, как всегда уводила решение конфликта пьесы в многозначительный внеличный план. Круги жестоких социальных обличий расходились все дальше, охватывая символические философские глубины, к которым восходил писательский разум.

# **{****114}** Глава втораяНовые веяния(1903 – 1906)

«Не сомневаюсь что всякое отвлечение, стилизация, импрессионизм на сцене достижимы утонченным и углубленным реализмом».

*К. С. Станиславский*

После «На дне» в режиссерской деятельности Станиславского возникает длительная и не вполне объяснимая пауза. Если все первые годы жизни Художественного театра и позже он выпускает обычно по две‑три постановки в сезон, то в 1903 году не дает ни одной. Правда, эта пауза затягивалась ожиданием новой чеховской пьесы — «Вишневого сада», которую МХТ получил только в октябре 1903 года. Верно и то, что Станиславский, как и весь театр, много времени и труда отдавал монументальной постановке шекспировского «Юлия Цезаря», осуществлявшейся под руководством Немировича-Данченко. К тому же в ней он был занят и как актер, работая над труднейшей ролью Брута. Однако все эти обстоятельства вовсе не были исключением, а скорее нормой титанически напряженной творческой жизни режиссера тех лет.

Причины лежали глубже и связаны были, очевидно, с ощущением известной исчерпанности прежних мотивов творчества. Недаром новую ибсеновскую постановку — «Столпы общества» (показанную в феврале 1903 года) — он равнодушно уступает другому режиссеру. Его не привлекает задача в который раз обличать тех же «образцовых мещан, законченно воплотивших в себе пошлость»[[112]](#footnote-113). После Горького антимещанство ранней пьесы Ибсена показалось действительно «немножко крохоборским»[[113]](#footnote-114). Репетируя в ней роль консула Берника, Станиславский повторяет полюбившуюся ему фразу Чехова: «Никому ж это не нужно!» — и все серьезней размышляет над тем, что искусству театра теперь необходимо нечто совсем иное.

## **{****115}** «Нахлебник» (замысел)

Раздумал ставить Станиславский и тургеневского «Нахлебника», хотя и начал над ним работу[[114]](#footnote-115). В его архиве сохранился режиссерский экземпляр комедии, датированный 12 марта 1903 года. Интересно, что ту же антимещанскую тему он стремится перевести в иной, более острый план трагифарса. В трогательной истории жалкого приживала Кузовкина, оказавшегося родным отцом молодой барыни, Станиславский оттеняет не драматизм основной ситуации, а моменты травли и издевательства над «нахлебником», учиненные потехи ради компанией помещиков. Эти сцены он воспринимает гораздо острее и беспощаднее, чем Тургенев. Здесь чувствуется несомненная перекличка с жестокой сценой травли Арнольда Крамера в гауптмановском спектакле.

Снова в замысле режиссера возникает резкое противопоставление человека миру бесчеловечной пошлости высокого и низкого пошиба. Скромную семейную сцену возвращения молодых господ в заброшенное родовое имение он превращает в эпически торжественную массовую церемонию. Вначале дается широкая народная сцена, когда горничные, лакеи, дворовые девки, музыканты, дворецкий, казачок и прочие крепостные «мечутся как безумные», приводя в порядок дом: «Старинный екатерининский или времен Павла дом, заснувший еще во времена сурового крепостничества, — вдруг проснулся. Господа так неожиданно и поздно известили о своем приезде, что оторопевшая дворня сбилась с ног, чтобы в какие-нибудь сутки очистить дом от насевшей за 10 лет пыли. Портреты предков точно с удивлением смотрят на поднявшуюся в доме суматоху. Всколыхнули сонный муравейник, и он закишел»[[115]](#footnote-116).

Затем появляются господа — следует «торжественная процессия» (ритуал из 30 пунктов!). Перед лицом господ ожила рабская угодливость приказчиков и соседских помещиков — подлинных приживалов в доме Елецких. Карпачов «сразу улыбнулся и сразу сделал серьезное лицо — иные собаки так улыбаются». Молодая хозяйка Ольга выглядит у режиссера не только «добрым, мягким существом», в ней есть и великосветское жеманство: «стоя на рундуке, [она] протягивает руку, кокетливо-жеманно наклоняясь с возвышения — из-за кринолина. Тропачев целует руку, как государыне, протягивающей ее с высоты трона». О ее муже — человеке «без сердца» — и говорить нечего: «манерное светское ломанье» слегка прикрывает в нем «сурового крепостника».

Именно в угоду высоким господам и устраивается балаганная сцена розыгрыша Кузовкина. В нем, по мысли Станиславского, действительно должно быть «что-то наивно-детски смешное и остатки привычек прежнего шута». Подпаивая старика, посыпая ему голову солью или перцем, {116} давясь от смеха, Тропачев «все поглядывает на Елецкого, так как ведь для него он старается». К Кузовкину Карпачов относится, как «дрессировщик к собачонке», «посадил его себе на колено и качает». А в это время Тропачев весь ушел в «холуйски осторожное подлизывание к господам. Раболепски наклоняясь и рабски осторожно позволяя себе фамильярность с ними. Удвоенная почтительность». Шутовски вертясь, утрированно комикуя («как это делают в итальянских операх в патетических местах»), «с театральным пафосом, трагически хватая за горло, рыча тигром», Тропачев с Карпачовым глумятся над Кузовкиным, надевают ему шутовской колпак на голову и «выливают за ворот бокал шампанского… Кузовкин схватился за воротник». «Все прыснули со смеха». Следует «огромная сцена» смеха, когда вся компания, заражая друг друга, «доходит до визга, метания и колик в животе». Но внезапно смех обрывается. «Елецкому стало противно и надоело, он встал и подошел к Тропачеву, чтоб прекратить глумление и кабацкую сцену». «Никакого смеха, одна неловкость. Кузовкин так заплакал, что всем стало неловко и стыдно». Сначала «жалостливо, со слезами» старик произносит свой гневный монолог, а потом «разойдясь, не помня себя» — «слишком много обид накопилось на душе» — вдруг признается, что Ольга — его дочь.

Мотив превращения человека в шута и шута в человека получает новые вариации во втором акте, но кульминация его и развязка уже наступили (недаром позже, в 1912 году, в тургеневском спектакле игрался с А. Р. Артемом — Кузовкиным лишь первый акт «Нахлебника»).

Любопытно только, что Станиславский пытается снять известный налет сентиментальности в сцене объяснения Кузовкина с Ольгой, подчеркивая момент отчуждения, разобщенности, неестественности их сближения. Кузовкин «стоит как на допросе, дрожит». Ольга держится «светски стильно», она «ловко умеет скрывать и маскировать свое чувство», но все-таки чувствуется, что ей «противны» ласки старика. «Кузовкин рабски кланяется и осторожно и непривычно протягивает жесткую руку. Оля подходит, принуждает себя протянуть ему свою руку. Кузовкин ее целует. Она его обнимает, насилуя себя». Лишь в финале, когда от старика откупились деньгами, наступает всеобщее примирение: Кузовкин «утирает слезы умиления», и «солнце, точно любовью, заливает сцену».

Очевидно, неизбежный привкус сентиментальности и ощущение некоторой вторичности последнего действия и заставили Станиславского отказаться и тогда, и позже от постановки «Нахлебника»: в тургеневском спектакле 1912 года он взял на себя «Где тонко, там и рвется» и «Провинциалку», уступив «Нахлебника» другому режиссеру. Не хотел Станиславский ставить и «Юлия Цезаря», не считая эту работу «прогрессивной для искусства Художественного театра»[[116]](#footnote-117). Причина была иной: ему казалось, что пьеса уводит театр из современности в прошлое.

## **{****117}** «Юлий Цезарь»

Тем не менее Станиславский в помощь Немировичу-Данченко написал свой режиссерский план «Юлия Цезаря»[[117]](#footnote-118), где сосредоточил внимание главным образом на точных бытовых подробностях жизни разноплеменной римской толпы, с тем чтобы увести актеров от условно-театрального изображения Рима. В решении декораций он советовал Немировичу-Данченко не увлекаться «топографией местности» натурального форума, что бы не повредить сценической выразительности планировки. Позже он с блеском вел репетиции народных сцен и сцены в сенате[[118]](#footnote-119), стремясь всколыхнуть неистовый гнев и ярость разношерстной римской толпы, слушающей речи Брута и Антония. По признанию современников, в спектакле, превратившемся под руководством Немировича-Данченко в широкое эпическое полотно римской жизни эпохи Цезаря, проникнутое тираноборческими идеями, эти народные сцены производили огромное впечатление.

Интересен также предложенный Станиславским на репетициях «Юлия Цезаря» (но не осуществленный) принцип «кадрирования»[[119]](#footnote-120) сцены для решения проходных эпизодов: отделять часть сцены сукнами и на фоне фресок давать лаконичные детали обстановки с тем, чтобы не терялась динамика действия. Если этот принцип не пригодился тогда (из-за сокращения проходных эпизодов), то позже он получил самое широкое и перспективное развитие, начиная с постановок «Братьев Карамазовых» и «Живого трупа».

Спектакль «Юлий Цезарь» был связан с тяжелыми переживаниями Станиславского из-за разногласий с Немировичем-Данченко и из-за того, что он потерпел «жесткий провал»[[120]](#footnote-121) в роли Брута. Этот факт еще острее заставил его почувствовать, что загадка Шекспира остается по-прежнему для него неразгаданной. Режиссерский метод «Юлия Цезаря», берущий свои истоки в работах мейнингенцев и в постановке «Отелло» Общества искусства и литературы, вновь давал широкие возможности показа шекспировской эпичности, густого народного фона, до оставлял открытой, как и тогда, проблему шекспировской романтики, проблему титанизма его образов.

{118} Правда, кроме признаний самого Станиславского и многочисленных отзывов современников, подтверждающих его провал, у нас имеются другие, и среди них один достаточно красноречивый отзыв, наперекор всем признающий великую заслугу актера в роли Брута. Мы имеем в виду личное письмо Л. А. Сулержицкого — человека, еще в ту пору Станиславскому почти незнакомого. Потрясенный образом «трогательного, чистого» Брута, он так определил открытие актера: «Вы сделали его достоянием жизни»[[121]](#footnote-122). И был во всем безусловно прав. За исключением одного обстоятельства: для самого Станиславского это уже не было открытием.

После Астрова и Штокмана отказ от скульптурно-величавой идеализации, от декламационного пафоса и внешне-театральных эффектов, равно как и возвращение к простоте живой жизни (о чем пишут, анализируя образ Брута — Станиславского, Б. Ростоцкий и Н. Чушкин[[122]](#footnote-123)) уже не были искомыми величинами для Станиславского. В совершенстве овладев умением снимать сценического героя с пьедестала и делать «достоянием жизни», показывать «общедоступность» героизма и его земные истоки, художник был озабочен теперь иной проблемой: как *возвысить* героя до романтического взлета, как подняться над землей, оставаясь земным, как достичь истинных трагических высот, не изменяя простоте и правде.

Вот цель, которой более всего увлечен теперь Станиславский: «Искусство должно отделять, парить над землей, затрагивая высокие темы и характеры, но трактуя их жизненно правдиво»[[123]](#footnote-124). Брут этой проблемы не разрешил, но тем энергичнее обязал Станиславского отдаться поискам «возвышенного реализма». Эти поиски продолжались долгие годы.

В ту пору сходные вопросы оживленно дебатировались в прессе именно в связи с постановкой «Юлия Цезаря». Не устарел ли Шекспир[[124]](#footnote-125)? Могут ли актеры Художественного театра играть шекспировских героев[[125]](#footnote-126)? Не противоречит ли эстетика театра Чехова театру сильных страстей, ярких индивидуальностей, крупных характеров?

По этому поводу разгорелся любопытный спор «О законах сценической постановки» между писателем Д. Мережковским и публицистом К. Арабажиным. «Вся современная постановка вообще» Мережковскому представлялась «вздором», он посылал «к черту Станиславского» и считал, что «театральное представление должно быть minimum’ом материальности». {119} Возражая ему, Арабажин утверждал, что «нынешняя жизнь не дает драматургу тех же основ», что давала Шекспиру (индивидуум, яркий характер, сильные страсти)… «Не движение, но ждущее чего-то бездейственное настроение — вот чем пробавляются ныне целые массы живущих вместе людей… Заслуга Чехова и Станиславского с Немировичем в том и заключается, что они… поняли эту перемену в нашей жизни, сообразно ей переменили театральное сочинение и театральную постановку… Это не мода, а художественная необходимость»[[126]](#footnote-127).

Не успокоившись на этом, К. Арабажин вновь, еще более веско и горячо, обосновывал свою точку зрения, считая, что Станиславский и Немирович-Данченко открыли на сцене новое трагическое начало нашего времени — «трагизм среды».

«Художественный театр — это прежде всего театр коллективной психологии, — писал он, — театр в котором нашли и сумели показать нового героя нашего времени, героя современной жизни, поставившей всех в ранжир, обшлифовавшей всех до поразительного однообразия и серости, убившей в человеке могучий расцвет индивидуальности, принизившей все и все обезволившей, — жизни серой, безвкусной, бесцветной, задыхающейся под гнетом непреодолимых и часто неуловимых тисков духовного и материального рабства.

И если бы московский театр сумел показать нам только этого героя нашего времени — *жизнь*, которая, по выражению Ибсена, “сама лежит на смертельном одре”… и стонет, и томится, и грезит о Москве и воскресении из мертвых, то и эта одна задача, так гениально поставленная Чеховым, Ибсеном и другими и так гениально разрешенная гг. Станиславским и Немировичем-Данченко, обеспечивает им лучшую страницу в золотой книге истории мирового искусства»[[127]](#footnote-128).

Станиславский не мог не задумываться над этими вопросами, но ответа на них не получал. Временами ему казалось, что Художественному театру и не нужно выходить за рамки чеховского искусства. «Как ни верти, — писал он в августе 1903 года О. Л. Книппер, — а наш театр — чеховский, и без него нам придется плохо. Будет пьеса — спасен театр и сезон, нет — не знаю, что мы будем делать. На “Юлии Цезаре” далеко не уедешь, на Чехове — куда дальше»[[128]](#footnote-129)… И все-таки необходимость решительного обновления искусства МХТ становится доминантой его раздумий — теперь, когда сама жизнь раздвигала «тиски духовного и материального рабства».

Думает об этом и Чехов, чувствуя, что «теперь нужно писать не так, не о том, а как-то иначе, о чем-то другом, для кого-то другого, строгого и честного»[[129]](#footnote-130). Работа над «Вишневым садом» подвигается у него мучительно медленно, он опасается «отжитости», «устарелости» своих прежних {120} мотивов, боится «перепевать старое» и советует Художественному театру вновь обратиться к Горькому. В имени Горького сосредоточивалась для него вся соль проблемы в это острое время, которое требовало призыва, лозунга, политического темперамента. Но Немирович-Данченко отвечает ему категорично: «Ты нужен во всяком случае. Какое это будет радостное событие — твоя пьеса, хотя бы это был простой перепев старых мотивов. Весь театр, увлеченный одно время Горьким, точно ждет теперь освежения от тебя же»[[130]](#footnote-131).

Эти слова написаны спустя два месяца после премьеры «На дне», так всколыхнувшей театр. Не надо думать, что Станиславский не разделял позиции Немировича-Данченко. Он тоже опасался чрезмерной «горькиады», под которой они оба понимали открытую политическую тенденциозность искусства. То «отрешение от самих себя» (от чеховского стиля), за которое их хвалил Горький, та манера «просто докладывать» роль, которая была найдена для исполнителей «На дне», вовсе не казалась им в ту пору перспективной. «Я не удовлетворен собой, хотя меня хвалят», — пишет Станиславский Чехову о своей игре в роли Сатина сразу после премьеры. А позже, в «Моей жизни в искусстве», так формулирует причину недовольства собой: «… в роли Сатина я не мог сознательно добиться того, чего бессознательно достиг в роли Штокмана. В Сатине я играл самую тенденцию и думал об общественно-политическом значении пьесы, и как раз она-то — не передавалась. В роли же Штокмана, напротив, я не думал о политике и о тенденции, и она сама собой, интуитивно создавалась»[[131]](#footnote-132).

Оставив в стороне вопрос о том, был ли на сей раз Станиславский справедлив в оценке своей игры, мы не можем не заметить, что «линия интуиции и чувства», т. е. чеховская линия в искусстве, остается ему по-прежнему ближе. Думая о развитии чеховского искусства МХТ, он не связывал это обновление непременно с именем Горького. Недаром сразу после «Вишневого сада» и «Иванова» он задумывает серию инсценировок чеховских рассказов и ставит по совету Чехова три одноактные пьесы Метерлинка, но третью пьесу Горького — «Дачники», в которой политическая тенденция автора заметно обострилась, не принимает.

## «Вишневый сад»

Столь долгожданный «Вишневый сад» приводит Станиславского в необычайный восторг. Он пишет Чехову целую серию писем, до краев переполненных восхищением новой пьесой любимого писателя, он готов играть в ней любую роль — от Гаева до Шарлотты включительно, дни и ночи напролет репетировать и работать над режиссерской партитурой, разделавшись, наконец, с «ненавистным» Брутом. Характерно, однако, что, проникая в глубины «Вишневого сада», он более всего опасается повторения {121} привычных «чеховских тонов» Художественного театра, ищет какого-то совсем иного звучания, настроения.

Станиславский сразу воспринимает пьесу как трагедию и спорит с автором: «Это не комедия, не фарс, как Вы писали, — это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни Вы ни открывали в последнем акте… Я плакал, как женщина, хотел, но не мог сдержаться. Слышу, как Вы говорите: “Позвольте, да ведь это же фарс”. Нет, для простого человека это трагедия»[[132]](#footnote-133). Позже, в разгар репетиций, он напишет Чехову: «Чудится, что и вся пьеса пойдет в каком-то ином тоне, чем предыдущие. Все будут бодрее, легче… Словом, хочется пользоваться акварельными красками»[[133]](#footnote-134). Не будем делать отсюда поспешный вывод, что в чем-то меняется взгляд режиссера на пьесу: ведь и в первом письме, где говорится о трагизме «Вишневого сада», рядом следует замечание, что «это достигнуто полутонами, нежными акварельными красками»[[134]](#footnote-135).

Значит нежная акварельность, прозрачность красок и были тем новым, иным тоном (даже по сравнению с прежними чеховскими тонами), какой искал Станиславский для этой пьесы. В другом письме, устанавливая декорацию второго акта, он сообщает Чехову: «Общий тон декорации — левитановский»[[135]](#footnote-136). Впрочем, добиться этой левитановской воздушной акварельности общего тона, сохраняя весь трагизм «тяжелой драмы русской жизни», театр не сумел даже на премьере, в день чествования А. П. Чехова, которое было омрачено не только его болезнью, но и тем, что автору спектакль решительно не понравился.

Много лет спустя Вл. И. Немирович-Данченко признавался: «Тут был грех нашего театра, — нечего закрывать глаза, — было просто недопонимание Чехова, недопонимание его тонкого письма, недопонимание его необычайно нежных очертаний… *Чехов оттачивал свой реализм до символа*, а уловить эту нежную ткань произведения Чехова театру долго не удавалось; может быть, театр брал его слишком грубыми руками…»[[136]](#footnote-137) В более раннем письме Н. Е. Эфросу Немирович-Данченко еще точнее определил прежний «грех» театра: «Посмотрите “Вишневый сад”, и Вы совершенно не узнаете в этой кружевной грациозной картинке той тяжелой грузной драмы, какою “Сад” был в первый год. Но если бы театр хотел дать то же впечатление сразу, *он должен был бы отказаться от целого потока подробностей быта и психологии*, которые тогда лезли в глаза своей подчеркнутостью и преувеличениями, а теперь мелькают, как брызги, отчетливо, но легко»[[137]](#footnote-138). В этом, надо думать, и кроется разгадка истории с «Вишневым садом», одним из классических и до сей поры непревзойденных спектаклей Художественного театра. Приведенные выше строки были написаны в 1908 году, когда уже позади были постановки {122} «Драмы жизни». «Жизни Человека», «Бранда» и «Синей птицы», когда искусство театра заметно преобразилось, вступило в новую фазу. Тогда, когда отказ «от целого потока подробностей быта и психологии» стал привычной художественной нормой.

Но теперь, в 1903 году, сразу после «Мещан», «Власти тьмы», «На дне» и «Юлия Цезаря» подобный отказ был еще невозможен. В этом, очевидно, и состояла сложность подхода Станиславского к новой чеховской пьесе, а вовсе не в том, что он чего-то в ней не понял или неверно истолковал. Тонко и прозорливо постигая «Вишневый сад» своим умственным взором, он находил для него привычное стилистическое решение. Стремление к «возвышенному реализму», к реализму, «отточенному до символа», становившееся в это время доминантой режиссерских поисков Станиславского, вступало в противоречие с тем творческим методом, которым он владел.

В этом смысле более поздняя критика Вс. Э. Мейерхольда имела некоторые резонные основания. Правда, Мейерхольд в своем полемическом увлечении, критикуя Художественный театр за натурализм постановки «Вишневого сада», ударялся в другую крайность, истолковывая чеховскую пьесу в мистическом плане. И эта крайность уже выходила за границы реализма Чехова, хотя писатель и проявлял несомненный интерес к Метерлинку во время работы над своей последней пьесой. Однако резонность критики Мейерхольда вскоре нашла отзвук в душе Станиславского и привела на какое-то время к сближению их поисков, когда была создана Студия на Поварской.

Теперь же, ставя «Вишневый сад», Станиславский лишь доводил до предельного совершенства свой прежний метод. Но это было действительно совершенство! Сегодня, когда мы вчитываемся в беглые строки его режиссерского экземпляра, нас не может не поражать та поистине эпическая объективность бурного драматического темперамента Станиславского, с какой он подходил к симфонически сложному произведению.

Для него «Вишневый сад» звучит как трагическая история смены эпох и поколений в жизни русского общества. Смены, быть может, необходимой, но заведомо жестокой, когда люди вынуждены губить друг друга. Трагизм бездействия прежних чеховских пьес сменяется здесь трагизмом действия, которое не несет освобождения человеку. Единственно возможное действие бесчеловечно. Буржуазные преобразования в стране необходимы, как необходим «обмен веществ» в природе, но они неизбежно ведут за собой гибель утонченной поэзии, высокой культуры ныне обветшавших дворянских гнезд. Освобождение человека по-прежнему остается прекрасной, но далекой перспективой будущего.

Три поколения России — ее прошлое, настоящее и будущее — проходят перед мысленным взором режиссера. Он исследует их объективно и всесторонне, видит внутренние диалектические противоречия каждой из групп, обнаруживает и свое достоинство и свою ограниченность, вскрывает комическую сторону трагической ситуации и трагизм смешных, никчемных людей. В таком сложном полифоническом переплетении развиваются самостоятельные мелодии жизни Раневской, Лопахина, Пети {123} Трофимова и всех близких им людей. Первая — мелодия прошлого — уже нереальная, уже беспочвенная и легкая, как облетающий вишневый цвет. Последняя — еще нереальная, еще беспочвенная и отвлеченная в своей восторженной прямолинейности и надземной устремленности в будущее Единственная реальная мелодия — это стук лопахинского топора, которым рубят вишневые деревья и заколачивают дом, где «забыли человека».

{124} Станиславский находит для каждой мелодии свое внутреннее оправдание, свою субъективную правду. Он видит, как «горячо, беспомощно» плачет Раневская, повалившись к Пете на колени («Если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом»), как она «необыкновенно искренна и жалка в эту минуту»[[138]](#footnote-139). И вместе с тем замечает, как мучается Лопахин, купив вишневый сад, как он «неловок до смешного, почти жалок», когда, «виновато перебирая платок», «еще тише и конфузливее» отвечает: «Я купил». А в торжествующем монологе режиссеру необходимо «для оправдания Лопахина… артистическое увлечение».

Нигде не противополагает он ни Раневскую Лопахину, ни Лопахина Трофимову, ни Трофимова Раневской, словно следуя тому самому совету Чехова Горькому «не противополагать» в «Мещанах» Нила Петру и Татьяне. И действительно, в «Вишневом саде» у Станиславского все «сами по себе», все чудесные, превосходные люди и вступают в конфликт только в силу объективных обстоятельств. Только потому, что Раневская без вишневого сада «не понимает своей жизни», а Лопахин, «нежно любя» ее, стараясь спасти, все-таки губит ее, не может не губить.

«Почему же при такой мягкой душе, — спрашивает Станиславский, — Лопахин не спасет Раневскую?» И отвечает: «Потому что он раб купеческого предрассудка, потому что его засмеют купцы. Les affaires sont les affaires». Вот на этом противоречии личного и социального, субъективного и объективного начал в жизни человека и строится драматизм спектакля, доходящий до кульминации в финале третьего акта.

Здесь Станиславский впервые корректирует Чехова. Финальная сцена после монолога Лопахина, где автору слышалась лишь «тихая музыка», превращается по режиссерскому плану в сцену «кабацкого разгула», ворвавшегося в лирически утонченную атмосферу страданий изгнанных из жизни людей. Трагическое и фарсовое начало переплетаются, создавая новый «контрапунктный» жанр трагикомедии.

Правда, тема трагифарса еще не вбирает в себя тот фантасмагорический, мистический смысл, с каким вскоре столкнется режиссер в драмах Метерлинка, Гамсуна и Л. Андреева. Недаром Мейерхольд будет упрекать Художественный театр именно за то, что он не раскрыл в третьем акте «Вишневого сада» «предчувствия надвигающейся беды (рокового начала в новой мистической драме Чехова)» на фоне «кошмарной пляски марионеток в их балаганчике»[[139]](#footnote-140). Блоковская тема «балаганчика» звучит у Станиславского по-прежнему в границах реального: на балу у него пляшут люди, а не «живые трупы», что и подтверждает Мейерхольд: «в Художественном театре люди стали сущностью, лирико-мистическая сторона “Вишневого сада” осталась невыявленной»[[140]](#footnote-141).

Люди подчинены у Станиславского общему лейтмотиву — неудачному, тихому, скованному балу во время торгов, напоминающему скорее {126} панихиду. «Совершенно неудачный бал, — подчеркивает режиссер. — Малолюдный. Несмотря на все старания, не удалось собрать больше народа. Едва затащили начальника станции и почтового чиновника… Тишина царит во время всего вечера. Можно подумать, что все собрались ради панихиды. Кончаются танцы, все замирают, рассевшись по стене. Сидят и обмахиваются. Только что кто-то оживился — пробежал или громко заговорил, — все сконфузились, а виновник шума, устыдившись произведенным беспорядком, становится еще конфузливее и тише…»

Лейтмотив «предчувствия надвигающейся беды» (беды в человеческом, а не в роковом смысле этого слова) то и дело перебивается у Станиславского мотивом беспечности и веселья, который тут же обрывается подступающей тревогой. На этих контрастах тревоги и беспечности построен в режиссерской партитуре весь акт, в финале разрастаясь до размеров трагического балагана.

Припав к столу, тихо плачет Раневская, а между тем Лопахин «начинает куражиться», толкает тумбу с канделябрами, «канделябры опрокинулись и разбились». «Антон Павлович, боясь резкости, — помечает режиссер, — хочет смягчить (поэтому канделябры *едва* не упали). Думаю, что это полумера — пусть лучше канделябр упадет и разобьется, но не на сцене, а там, в зале…»

Станиславский зачеркивает авторскую ремарку — «тихо играет музыка» и пишет: «В зале танцуют и сильно топают, начинается уже кабак. В биллиардной — игра вовсю. Беспечный Гаев выкрикивает цифры, сильное катание шаров. Аня и Трофимов убежали от кабацкого настроения». Пытаясь утешить мать, Аня говорит свой монолог «как можно бодрее», и вместе с Трофимовым она «уводит изгоняемую Лопахиным Раневскую вниз. В зале полька сменилась камаринским, слышны сильный топот и тривиальные возгласы танцующих, стеклышки дребезжат от этого топота. Двери закрыты, и танцев не видно. Слышен голос разгулявшегося Лопахина… От топота в пустой гостиной сорвался с потолка небольшой кусок штукатурки и рассыпался по полу».

Грубым аккордом рухнувшей штукатурки режиссер как бы ставит точку: беда пришла. Ему видится образ опустевшей гостиной, за стенами которой начинается форменный дебош, погром — падают канделябры, рушится потолок. Торжествующее хамство справляет свою победу под аккомпанемент камаринского. «Кабацкий» элемент остро оттеняет трагическую тему. Да, для простого человека — «это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни Вы ни открывали…» — словно слышится голос Станиславского.

Характерно, что в момент высшего трагического напряжения, желая выразить обобщенный символический смысл пьесы, режиссер прибегает к приемам откровенно натуралистическим (вроде падения штукатурки, хотя на сцене подобные «излишества» были убраны и финал третьего акта был значительно смягчен). Но в его замысле символ явно нуждается в натуралистической опоре (так же как это случалось и раньше — в «Смерти Иоанна Грозного», «Микаэле Крамере», «Власти тьмы», «На дне» и особенно позже — в миниатюрах Метерлинка и «Драме жизни»). {127} Разумеется, этот прием не что иное, как тот самый «реальный» нос, которым потом будет попрекать Станиславского Мейерхольд, ссылаясь Чехова[[141]](#footnote-142).

Упреки эти уже были выслушаны Станиславским от В. Я. Брюсова, опубликовавшего в журнале «Мир искусства» статью «Ненужная правда». Суть их сводилась к осуждению натурализма Художественного театра. «Театру пора перестать подделывать действительность», — писал Брюсов, призывая сцену отказаться от «ненужной правды» и перейти к «сознательной условности»[[142]](#footnote-143).

Еще раньше, начиная чуть ли не с первой постановки Художественного театра, те же самые упреки в натурализме и мейнингенстве постоянно повторялись А. Р. Кугелем, А. С. Сувориным и другими критиками. Стало принятым вышучивать МХТ за комаров, сверчков, лягушек, искусственную грязь и прочие «придумки», которыми пестрели его спектакли. Даже Чехов шутя говорил в присутствии Станиславского, что «напишет новую пьесу, и она будет начинаться так: “Как чудесно, как тихо! Не слышно ни птиц, ни собак, ни кукушек, ни совы, ни соловья, ни часов, ни колокольчиков и ни одного сверчка”»[[143]](#footnote-144).

Кажется странным и не вполне объяснимым, почему же Станиславский, выслушивая все эти упреки, советы и насмешки, упорно не желал от подобных приемов отказываться. Словно они продолжали оставаться органически необходимым звеном его художественной концепции. Наивно полагать, будто такой крупный театральный мыслитель не разбирался в разнице между искусством и жизнью, не понимал, что «сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни» и потому «не надо вводить на сцену ничего лишнего»[[144]](#footnote-145). Наверное, приемы эти не были для него лишним «Реальный» нос был нужен Станиславскому!

Разгадку надо искать скорее всего в своеобразии реализма Художественного театра, как он сложился ко времени постановки «Вишневого сада». Своеобразие это проявлялось в том особом сочетании импрессионизма с натурализмом, которые вовсе не были двумя его розно живущими «ликами» (как думал Мейерхольд), а неразрывно сосуществовали в одном произведении. Это свойство отчетливо проступало в чеховских спектаклях, и особенно в «Вишневом саде», где импрессионистические настроения сгущались до символических очертаний.

«Все искусство сводится к настроению»[[145]](#footnote-146), — любил повторять Станиславский в эти годы, считая, что «сцена и пьеса, и искусство существуют для того, чтобы возбуждать в зрителе настроение. Все должно {128} стремиться к этому: и актер, и декорации, и костюмы, и освещение, и эффекты»[[146]](#footnote-147). Недаром все его режиссерские экземпляры этих лет начинаются словом «настроение». В те ранние годы он не любил сводить понятие «настроение» к определенным словесным формулам. Напротив, недосказанность, неуловимость, мимолетность, скрытость душевых движений почитались той искомой величиной, к которой тяготело тогда все искусство МХТ. В этом и сказывалась его импрессионистичность.

Как же уловить неуловимое, как сделать скрытое явным, не разрушив очарования недоговоренности? Надо настроением, спрятанным в подтексте, невысказанным в словах, пропитать все мельчайшие поры сценического произведения, чтобы оно как бы задышало им. Вот в чем было открытие Станиславского. Понятно поэтому, что его материалом становится не только слово, но и молчание, звук, свет, краска, форма, все, что подвластно режиссеру. Каждая деталь отбирается им ради того, чтобы договорить зрителю недоговоренное, намекнуть, приобщить к той потаенной «жизни человеческого духа», которая была его высшей целью.

Стремясь бережно сохранить на сцене тончайшую поэзию правды, заветную «истину страстей», Станиславский отчаянно воевал с малейшим оттенком ложной рутинной условности. И надежным лекарством против театральной лжи почитал щепкинский завет — «брать образцы из жизни, у природы». Но претворял этот завет по-своему. Ему понадобилось отбирать из жизни лишь те детали, которые по созвучию или по контрасту могли аккомпанировать скрытому лейтмотиву произведения. Чем дальше, тем более уверенно он берет не все подряд, но выделяет особые достоверные «пятна»[[147]](#footnote-148). На них, как на опорных пунктах, он строит всю партитуру. «Пятна», как документы подлинности, не позволят актеру солгать. Наоборот, они подскажут правду чувства, искренность переживания. Рассыпанные по всему произведению, эти «пятна» исподволь и незаметно сливаются в общую невидимую цепь, ведущую за собой актера, а за ним и зрителя.

Возникает своеобразная пуантилистская партитура, где документальность служит поэтическому настроению. Так натурализм вовсе не противоречит импрессионизму, но питает его возвышенные настроения соками земли.

Здесь снималось противоречие частного и общего, столь характерное для художников-натуралистов. Именно поэтому были несправедливы обвинения Станиславского в натурализме. Приемы, которые брал режиссер, лишь по видимости совпадали с натуралистической эстетикой, но служили совершенно иным целям. Вот почему он и не отказывался от мышей, скребущихся в полумраке тихой гостиной, от птиц, вспархивающих при {129} свете фонаря под стропилами сарая, от штукатурки, сорвавшейся с потолка разоренного дома. Более того, от этих приемов, которые точнее назвать документальными, чем натуралистическими, он не откажется даже тогда, когда начнет свой цикл постановок символистской драмы, хотя и вступит тем самым в противоречие с эстетикой символизма.

Итак, «Вишневый сад» не сразу достиг совершенства вовсе не потому, что режиссер был привержен натурализму, а скорее потому, что в этой пьесе слишком сложно было «отточить» реализм до символа. Станиславский в отличие от Мейерхольда упрямо не хотел отрывать символ от земли. Необходимая мера условности, отвлечения от быта нарушалась. На сцену МХТ в дом Раневской (как вскоре и в лес «Слепых») входила не Смерть[[148]](#footnote-149), не обобщенная Пошлость, а все та же знакомая бытовая пошлость. Этим и определялась вся художественная система спектакля, реализм которого еще не поднимался до символа.

Противоречие между театром и автором скрывалось в разном чувстве историзма. У Чехова ощущение конца, перспективы, отдаленности от своего времени, реальности и одновременно призрачности живых людей на грани их исчезновения было проникнуто сознанием неизбежности — пусть жестокой, но естественной, как естественна смерть. Образ умирающей усадьбы нес в себе двойной смысл — и поэтичности, и греховности. Для разночинца, знавшего цену труда, цену каждой копейки и как она достается, объективная вина, грех барской праздности были несомненны. Конечно, субъективно жаль их, но что же делать, всему приходит конец. Но не кончается своя особая поэзия, которая таилась в этих утонченных оранжерейных цветах русской культуры. Поэзия не погибнет вместе с этими лицами, этими усадьбами, вишневыми садами, запущенными аллеями, развалившимися часовнями, потому что она вечна.

Для театра, для Станиславского чувство историзма связывалось прежде всего с сознанием жестокости исторических перемен. Субъективная жалость к гибнущим, пусть праздным и нелепым людям звучала в спектакле острее, трагичнее. Станиславский верил теперь в то, что надо во что бы то ни стало сохранять нравственные, духовные ценности русской культуры. Для него вина бар не была столь значительна, дороже было то, что люди эти — бессребреники, совсем не интересуются материальной выгодой, что живут они словно бы в идеальных условиях, когда можно просто любить жизнь, природу, наслаждаться вишневым цветом, не думая, почем {130} нынче вишня. В этой утопической духовной надмирности жило свое чувство будущего, своя неумирающая музыка русской жизни, русской поэзии. Конечно, старые люди должны уйти, это неизбежно, но чувства справедливости в том, что вместе с ними гибнет прекрасный и живой вишневый сад, — нет. Для *простого* человека — это трагедия.

Выли и другие точки расхождения пьесы и спектакля, не менее существенные. В «Вишневом саде», где чеховский импрессионизм усложнился символическим контрапунктом, где в тонком переплетении, прямо не противоборствуя друг другу, развивались три противоречивых мотива, режиссеру было труднее передать единое, всеохватывающее авторское настроение. При этом документальные «пятна» вначале невольно выступали вперед, не сливаясь в гармоничную мелодию, нарушая общий музыкальный ритм, т. е. происходило именно то, о чем писали позже и Мейерхольд, и Немирович-Данченко. Становилось очевидным несовершенство прежнего метода в применении к новаторской драме.

Уловить своеобразие внутренней эволюции чеховского творчества было для Художественного театра нелегко. Чехов был для художественников все тем же близким писателем, мыслителем, человеком. Им еще не дано было постичь то движение драматурга, которое вело его к глубокой внутренней символичности общего настроения, событий, фигур, деталей, звуков. Реалистическая символика «Чайки» здесь оставалась по-прежнему скрытой, не демонстративной, поэзия все так же проступала изнутри, просвечивала сквозь плотность житейского слоя, но приобретала более интенсивный, неожиданно алогичный, философски объемный смысл.

Хотя Чехов и советовал Художественному театру ставить Гауптмана и Метерлинка, его собственная манера тяготела к иным пределам. Не к открытой социальной публицистике и не к символизму стремился «Вишневый сад», а скорее к новым формам реализма XX века.

В этой внутренней эволюции чеховского творчества по-своему проступала общая тенденция современного искусства — тяга к поэтической обобщенности, к философскому постижению мира. Явный кризис позитивизма, разрушение идеи всеобщей детерминированности, отказ от натуралистических методов воспроизведения действительности теперь, в начале нового века, приводил к стремлениям противоположного свойства. Идеи символизма подчиняли себе художественное мышление века. Отвергая натурализм, символисты бросались в другую крайность, единственной реальностью почитая духовный мир художника: здесь надеялись они найти разрешение всех противоречий жизни.

Трезвому, материалистическому взору Чехова такая крайность казалась столь же искусственной, как и натуралистическая концепция, которую он один из первых принялся успешно расшатывать. Показав власть быта над человеком, этим бытом «опредмеченным», он уже в ранних своих пьесах обнаружил, как эта власть изнутри подрывается, как «распредмечивается» человек. Идея полной детерминированности оказалась размытой. Стало ясно, что быт еще не выражает жизни. Под плотным слоем бытовой оболочки писатель приоткрывал глубокие пласты душевных {131} сил сопротивления. Но бытовой оболочки не отбрасывал: реальность продолжала вершить свои законы над его героями, хотели они того или нет. Наверное, поэтому «проклятье отвлеченности», преследовавшее символистов, Чехову не грозило.

В преддверии грандиозных переворотов, словно чувствуя около себя шаги грозной реальности, Чехов в последней своей пьесе осмысливал настоящее с позиций прошлого и будущего. Далеко идущая перспектива насыщала пьесу воздухом истории. В связи с этим скрытое подводное течение теперь, в «Вишневом саде», незримо расширяло свои поэтические права. Лирический подтекст набирал силу символического обобщения, словно айсберг выпирал своей вершиной над поверхностью обыденных слов. «Там, внутри», под кромкою быта шла своя глубинная потаенная жизнь. Чехов по-прежнему не собирался ее обнажать, выплескивать в наружу, генерализировать. В отличие от символистов он знал, что айсберг, вытащенный на сушу, превращается в бесформенную глыбу тающего льда. Символ «Вишневого сада» поднимался над океаном быта, из него вырастая, но в нем же и существуя. Вот почему разгадать его сценическую структуру было непросто.

Трудно сказать, как сложилась бы дальнейшая эволюция творчества писателя. Ясно лишь одно: он искал новых путей поэтического театра, реализма, доведенного до символа.

Надо иметь в виду и то немаловажное обстоятельство, что во время работы над «Вишневым садом» вновь осложнились отношения между Немировичем-Данченко и Станиславским. И без того нелегкие, после «Юлия Цезаря» они стали приобретать характер затяжного конфликта. Причин тому было достаточно. Помимо крайнего несходства характеров, темпераментов, вкусов, привычек, помимо «игры самолюбий», обычных внутритеатральных междоусобиц, что прежде так или иначе обоими преодолевалось, теперь возникали противоречия, которые нелегко было снять. Связаны они были прежде всего с возраставшей неудовлетворенностью Станиславского внутренним состоянием — «упадком» Художественного театра, с ощущением известной исчерпанности прежнего пути, с настойчивыми поисками «художественною прогресса», что воспринималось подчас как некое сумасбродство, чудачество человека с «несуразным», «тяжелым характером», «Даю ли я какой-нибудь художественный совет, у всех на лицах написано: “чудак”»[[149]](#footnote-150), — сетовал он. Тревожило Станиславского и нарушение установленного между создателями театра права veto[[150]](#footnote-151).

{132} Немирович-Данченко и сам пытался обнаружить «вредные» течения в жизни Художественного театра. (Склонный в вопросах политики к умеренности, он почитал тогда политические взгляды Горького чересчур радикальными, окрестив их броским словечком «горькиада»). «Первое течение более искреннее, хотя не менее вредное, — я его назову *горькиадой*, — писал он Станиславскому. — Я бы сказал, что это тихомировское течение. Оно заразило почти всех и Вас включительно. “Горькиада” — это не Горький. Совершенно естественно, что такого крупного *художника*, как Горький, необходимо привлечь к театру. Но “горькиада” — это Нил, Тетерев, демонстрации студентов, Арзамас, выборы в Академию. “Горькиада” — это всякая шумиха, которая вертится вокруг имени человека, выброшенного наверх политической жизнью России…

Другое течение, уже безусловно вредное и еще более сильное, — это стремление сделать наш театр “модным”… Случайно оно в настоящее время сливается с “горькиадой”, потому что сама горькиада — мода. Но оно вреднее, потому что приведет нас к ужасному результату, когда в нашем театре *форма совершенно задушит содержание*, и вместо того, чтобы вырасти в большой Художественный театр с широким просветительным влиянием, мы обратимся в маленький художественный театр, где разрабатывают великолепные статуэтки для милых, симпатичных, праздношатающихся москвичей»[[151]](#footnote-152).

«*Ужаснувшись* перед вопросом: куда же мы идем?», Немирович-Данченко склонен был тогда, в 1903 году, искать причину своей тревоги за состояние Художественного театра в чужеродных, внешних влияниях. Искусство МХТ «не нуждается ни в тенденциозности, ни в моде»[[152]](#footnote-153), которые хотят навязать ему извне, — вот существо его позиции. Станиславский смотрит на этот вопрос иначе и самокритичнее. Разделяя опасения Немировича-Данченко по поводу «вредных влияний» политической тенденциозности и эстетской моды, он ищет главную причину во внутреннем существе искусства Художественного театра.

Именно этим обстоятельством в первую очередь (а не вопросами «ревности» и «соперничества») и была вызвана его резкая оценка не только собственных «провалов» со «Снегурочкой» и «Властью тьмы», не только «провала» Немировича-Данченко со «Столпами общества», но и побед театра в «На дне» и «Юлии Цезаре». Если Немировичу-Данченко казалось, что он спас театр, добившись громадного успеха постановок «На дне» и «Юлия Цезаря», то Станиславского этот успех не успокаивал. В пылу спора он называл эти постановки «не художественными» и утверждал, что «этим путем театр приближается к Малому», а это в его устах было «самой большой бранью».

При всей действительной несправедливости подобных утверждений, следует обратить внимание на то, что Станиславский адресовал эту жестокую критику прежде всего самому себе. Его беспокоило свое собственное «вечно больное место», т. е. та непреоборимая «репинская» {133} любовь к натуралистическим деталям, которая, как ему казалось, противоречила его стремлению к «художественному реализму» (т. е. к реализму более обобщенного, возвышенного плана) и тяготению к «молодому художественному миру»[[153]](#footnote-154). Вот это противоречие он и считал главной, неразрешенной сложностью своего творчества, а следовательно, и творчества Художественного театра в те переходные, кризисные годы.

Понятно, что этот серьезный конфликт, вспыхнувший в ту самую пору, когда начинались репетиции «Вишневого сада», не мог не помешать совместной работе режиссеров. Правда, успокаивая Чехова, Немирович-Данченко уверял его, что «чем больше я ссорюсь с Алексеевым, тем больше сближаюсь с ним, потому что нас соединяет хорошая, здоровая любовь к своему делу. Верю во все прекрасное, пока это так»[[154]](#footnote-155). Однако «художественная рознь», возникшая между создателями МХТ, не могла не сказаться на постановке «Вишневого сада».

Премьера его, на которой было устроено чествование А. П. Чехова в его день рождения, — 17 января 1904 года не принесла театру полного и радостного успеха. «Юбилей вышел торжественным, — вспоминает Станиславский, — но он оставил тяжелое впечатление. От него отдавало похоронами. Было тоскливо на душе.

Сам спектакль имел лишь средний успех, и мы осуждали себя за то, что не сумели, с первого же раза, показать наиболее важное, прекрасное и ценное в пьесе.

Антон Павлович умер, так и не дождавшись настоящего успеха своего последнего благоуханного произведения»[[155]](#footnote-156).

Смерть Чехова была первым, катастрофическим ударом, нарушившим душевное равновесие Станиславского. Он ощутил ее как громадную, невосполнимую утрату — не только в жизни театра («авторитет Чехова охранял театр от многого»), но и в своей собственной жизни. «Беспрестанно преследует одна мысль — это Чехов, — пишет он жене 7 июля 1904 года. — Я не думал, что я так привязался к нему и что это будет для меня такая брешь в жизни»[[156]](#footnote-157).

Теперь, в обстановке русско-японской войны, будущность театра ему в представляется в самых мрачных красках: «С грустью думаю о нашем театре, — признается он жене. — Недолго ему осталось жить»[[157]](#footnote-158). Некоторое утешение доставляет только чтение чеховских рассказов. Уехав отдыхать, он отбирает среди них те, которые можно было бы инсценировать[[158]](#footnote-159). «К счастью, я захватил с собою два тома рассказов милого Антона Павловича, и в настоящую минуту его книги — мои лучшие друзья, — пишет он в эти дни О. Л. Книппер-Чеховой. — Перечитываю их по второму разу и между строками угадываю то, что может быть понято {134} только тем, кто близко видел этого человека, самого лучшего из всех людей»[[159]](#footnote-160).

В это лето Станиславский посылает Немировичу-Данченко отчаянное письмо с перечислением всех бед, свалившихся на голову Художественного театра. И среди них главнейшая — «Мы потеряли двух драматургов»[[160]](#footnote-161) (смерть Чехова и разрыв с Горьким).

Разрыв с Горьким — пусть недолгий, но серьезный — произошел ненадолго перед этим потому, что МХТ не принял его новую пьесу «Дачники». Это случилось не только по инициативе Немировича-Данченко, пославшего автору отрицательную рецензию на пьесу[[161]](#footnote-162). Его упреки Горькому в «озлобленном», «пристрастном», необъективном изображении современной русской интеллигенции, в измене гуманизму призыва «уважай человека» разделял и Станиславский. И хота Горький собирался переделывать пьесу, Станиславский в нее «не верил»[[162]](#footnote-163).

Свойственное ему неприятие обнаженной политической тенденциозности в это время заметно усиливается, резко проступает противоречие «общечеловеческого» гуманизма — с революционной непримиримостью гуманизма пролетарского. Не надо забывать, что политические позиции Горького (вскоре вступившего в ряды РСДРП) и руководителей МХТ в период перед революцией 1905 года отнюдь не совпадали. Несмотря на то, что Станиславский был увлечен Горьким гораздо больше, нежели Немирович-Данченко, он тоже искусственно отделял в нем художника от политика. Особенно теперь, когда ему казалось, что политика «мешает» искусству. Его желание поставить искусство над политической борьбой ощутимо возрастает.

Обострение революционной ситуации в стране пугает Станиславского угрозой «ненужности» искусства. Освободительные идеи были близки ему — как, впрочем, и многим русским интеллигентам той поры — в некой общей, отвлеченной форме. Другое дело те конкретные формы «революционного насилия», в которые они выливались. Когда в Москве начались {135} забастовки и кровавые схватки на улицах и когда прокатилась обратная волна черносотенных погромов, Станиславский испытал явную растерянность, ему показалось, что дело его жизни под угрозой. «Война мешает жить»[[163]](#footnote-164), «во время революции меньше всего нужен театр с серьезным задачами», «в революционную эпоху театра не нужно»[[164]](#footnote-165) — вот характерные тревожные записи его тех лет.

Надо во что бы то ни стало спасти искусство, поднять его над политикой и бытом — вот лейтмотив исканий Станиславского 1904 – 1905 годов. Позже, в 1908 году, осмысливая пройденный театром 10‑летний путь, он так кратко определит опасности, подстерегавшие театр в ту кризисную пору. «Горькиада. Мысль — тенденция. — На сцене появилась ходячая теория. — Реализм стал временами мешать, и художественная сторона страдает. Характеры не нужны, публика стала мыслить, а не жить в театре. — Актер проповедник. Мы потеряли почву (Метерлинк, Ибсен, Чириков, Найденов). — Вооруженное восстание — театр кафедра для проповеди. — Актер — лишний. Жить нельзя, можно мыслить»[[165]](#footnote-166). К этим вопросам он вернется еще не раз в переломные моменты своей жизни.

Кризис, который испытывало в эту пору искусство Художественного театра, был одним из проявлений общего кризиса русской культуры начала XX века. Уходила в прошлое цельность, гармония, устойчивость старых представлений о мире. «Добрый старый гуманизм» XIX века с его эпически простой, естественной убежденностью в том, что виновных нет, все обусловлено, оказывался бессильным осознать и разрешить противоречия нового тревожного мира, сорвавшегося со своих прежних опор. Время грандиозных социальных взрывов порождало активные, кризисные формы общественного сознания. Возникал бунт против старых традиций реализма XIX века, непреодолимая тяга к эксперименту.

Революционное время, тесно сдвинувшее личность с историей, должно было раскрыть иную взаимосвязь индивидуальности и общества, пересмотреть адреса жертв и виновников, переоценить стоимость жизни одного человека сравнительно с ценностью мировых катаклизмов. Сознание художников, прямо с революционным движением не связанных, воспринимало эти токи нового времени в форме, отвлеченной от непосредственных социальных аналогий. Оно пыталось найти разрешение противоречий современности лишь в сфере духовной. Искусству здесь отводилась активная, ведущая роль.

Теперь искусство было призвано шире охватить жизнь, глубже проникнуть в ее потаенный смысл. Ради этого необходимо было очистить сцену от излишнего груза бытовых подробностей и перейти к «сознательной условности». И Станиславский один из первых в русском театре встал на путь поисков «сознательной условности», со свойственной ему художнической отвагой словно бы собирался сжечь все, чему поклонялся. Первым {136} подвергался сожжению быт — тот самый достовернейший быт со всей его житейской атмосферой, который был знаменитым открытием его режиссуры. Вместе с ним уходил удивительный уют Художественного театра, который прежде оберегал интимную жизнь человека, а теперь ее защитить был бессилен. Человек оставался один на один перед миром, перед вселенной.

Этому новому «космическому» взгляду на соотношение личности с окружающей действительностью, казалось, драматургия Метерлинка как раз и отвечала. Станиславский ухватился за нее как за некое противоядие, как за крайность эксперимента, сулящую неожиданные открытия.

## «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри»

В мае 1904 года началась работа над тремя одноактными пьесами Метерлинка — «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри» в переводе и при участии К. Бальмонта.

«Впереди, кроме Метерлинка, нет ни одной интересной новинки»[[166]](#footnote-167). «Метерлинк — новая нотка в литературном отношении», — пишет режиссер, надеясь, что этот спектакль может иметь «некоторый художественный успех»[[167]](#footnote-168).

Мысль о постановке одноактных пьес М. Метерлинка подал Станиславскому Чехов. Именно он увидел в этих «странных, чудных штуках» (которые даже сам автор почитал несценичными) свежую ноту. Еще в 1902 году Чехов напоминал О. Л. Книппер: «Три пьесы Метерлинка не мешало бы поставить, как я говорил, с музыкой»[[168]](#footnote-169). «Метерлинка мы играем по настоянию Чехова, — подтверждал позже Станиславский, — … он хотел, чтобы миниатюры Метерлинка шли под музыку. Пусть за сценой играют какую-нибудь мелодию необыкновенную: что-нибудь грустное и величественное»[[169]](#footnote-170).

Именно так — как развитие художественных идей Чехова[[170]](#footnote-171) — принял Станиславский драматургию Метерлинка. То, что смутно проступало в пьесах самого Чехова и что Художественный театр в нем еще не сумел уловить, теперь, казалось бы, предстало перед режиссером как основополагающий, наглядный и загадочный принцип.

Станиславский встречался с символистской драмой не впервые. Интерес к ней пробудился еще в Обществе искусства и литературы при постановке «Ганнеле» и «Потонувшего колокола» Г. Гауптмана. Однако {137} там режиссера увлекала главным образом сказочная фантастика пьес. В первые годы существования МХТ Гауптман и Ибсен ставились в чеховском ключе психологического «душевного» реализма. Тогда «*символизм* оказался нам — актерам — не по силам, — констатирует Станиславский, — … мы не умели отточить до символа духовный реализм исполняемых произведений»[[171]](#footnote-172). Теперь, в зрелом возрасте, интерес к символизму получает иное, более глубокое творческое обоснование.

Конечно, в той «линии символизма», которая началась для Станиславского постановкой трилогии Метерлинка, была известная дань моде, увлечение эпатирующей новизной (он способен был увлекаться и «новым ради нового»). Однако линию эту никак нельзя посчитать в творчестве режиссера случайной, наносной или скоропреходящей. Думать так — значит искажать историческую истину. Интерес этот был по-своему закономерен.

Станиславский заинтересовался символистской драмой вовсе не ради нее самой. Она явилась для него не целью, но средством. С ее помощью он надеялся расширить рамки сценического реализма. С тем чтобы искусство театра могло выразить «жизнь человеческого духа» в масштабах, не ограниченных личными данными актера, и подняться к «вечному и общему». Вот эта цель и стала ведущей «общей идеей» в творчестве режиссера, начиная с этих лет.

Всю жизнь Станиславский был и оставайся реалистом. Но понятие реализма никогда не было для него величиной достоянной и неизменной. Он всегда остро ощущал необходимость развития, изменения, обогащения форм реализма — в зависимости от изменения форм самой жизни. При этом связь с жизнью он ощущал не как прямое соответствие, а как сложную образную опосредованность.

Забота об образности актерского искусства преследовала Станиславского с юных лет, к ней искал он разные подступы — от внешнего или от внутреннего, от быта или от интуиции. Постепенно его требования образности ширились, разрастались. Теперь им стало тесно в рамках старой реалистической драмы и спектакля. Актер, оставаясь живым человеком на сцене, должен был выйти за пределы своего индивидуального человеческого «я», достичь масштабов общечеловеческих, мировых, вечных, иначе он не смог бы подняться до выражения высших проблем бытия. Так возникла перед Станиславским проблема овладения высшими сферами человеческого духа, актеру еще не подвластными.

Как все большие художники XX века, Станиславский стремился отыскать ключ к поэтической *обобщенности* языка искусства. Театр запаздывал. К тому времени, когда Станиславский обратился к этой доминирующей идее искусства нового века, живопись, поэзия и музыка были уже далеко впереди. Пройдя стадию объяснения жизни через формы, непосредственно самой жизни, художники поднимались на новую ступень.

Казалось бы, о каких поисках поэтической образности на сцене могла идти речь, если позади у режиссера уже были чеховские спектакли, проникнутые {138} тончайшей поэзией? Ведь это о них Горький говорил, что реализм Чехова здесь «возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа». И чеховские открытия всегда оставались для Станиславского святы. Чего же еще искать? Но такой уж это был художник, что повторять пройденное он органически не мог. Время шло. Изменялся общественный и художественный климат эпохи. И, чутко улавливая эти изменения, режиссер искал иных связей искусства с действительностью. Чтобы позже, быть может, вновь вернуться к тому же Чехову и увидеть его «свежими очами».

Теперь художнику хотелось постичь общность явления, очищенную от случайного, мелочного, житейского; узреть невидимые нити связи, протянутые из прошлого в будущее, и с их помощью понять смысл бытия и дел человеческих — все эти функции придавали искусству неведомую дотоле силу философской обобщенности, динамику, утонченность контуров до их размыва, острую условность языка. Неожиданные, порой странные, далекие от жизнеподобия формы возникали здесь. То фантастические, то подчеркнуто гротескные, они словно сгущали и синтезировали жизнь, чтобы проникнуть в ее потаенный смысл.

В этой поэтизации действительности, в стремлении осветить изнутри неожиданным светом законы человеческого бытия проступала заметная тенденция художников начала XX века. Впереди шли искусства более условного языка — живопись и музыка: Врубель и Скрябин доказали это, далеко прорвавшись за рамки быта — к бытию, к поэтическому восприятию мира. Сложнее было художнику слова, но и тут Блок и Белый уже открывали неведомые поэтические дали. Художнику театра приходилось неизмеримо труднее: слишком велико было «сопротивление материала», казалось немыслимым выйти за рамки, контуры, указанные, очерченные самой природой — живой человеческой личностью на сцене. И не остудить при этом чувства актера. И не превратить его в марионетку.

Именно поэтому театр запаздывал. Весь первый период деятельности Художественного театра в сущности шли поиски новых приемов сценического реализма. Живая правда чеховского искусства, импрессионизм настроений давали не только опору, но и перспективу: «подводному течению» теперь предстояло расшириться до пределов, пока еще неведомых и недоступных человеческому разуму, проникнуть в подсознание. Отсюда было легко перейти за границу реального. И Станиславский подошел к этой границе, заглянул в область ирреального, но границы не переступил. Ибо цель его, «общая идея» его была не потусторонней, а все-таки, несмотря на всю свою высоту, земной. В сущности он стремился к поэтическому обобщению *земного* бытия, а не к признанию трансцендентной ценности потустороннего мира. Вот здесь, в этом главном пункте и начиналось его расхождение с символизмом.

Три одноактные пьесы Метерлинка были в этом смысле серьезным искушением. Автор прямо вел режиссера за грань реального: главным действующим лицом всех трех его маленьких пьес выступала Смерть. Над людьми навис неумолимый рок: Смерть шаг за шагом приближается {139} к ним. Но люди слепы, они не чувствуют ее приближения, не слышат ее шагов. Как передать на сцене шаги Смерти? Метерлинк считал, что эта задача неподвластна актеру — живому существу. «Может быть, нужно полностью устранить со сцены живое существо»[[172]](#footnote-173), — писал он, предназначая свои одноактные пьесы для театра марионеток.

Станиславский захотел поставить эти пьесы в театре живого актера. Автор отнесся к этой идее скептически[[173]](#footnote-174). Ездивший к Метерлинку поэт К. Бальмонт не добился от него никаких существенных указаний для постановки, кроме подтверждения того, что они со Станиславским «уже выяснили сами». Разговоры на «языке вечности» с поэтом-переводчиком тоже не слишком многое открывали режиссеру: Бальмонт «говорил великолепно, почти вдохновенно. Я погружаюсь с его помощью в мрак смерти и пытаюсь заглянуть за порог вечности. Пока еще ни розовых, ни голубых чувств в своей душе не обретаю. Очевидно, необходимо какое-то опьянение. Не знаю только, к какому из средств прибегнуть: к женщине или к вину… В бальмонтовском смысле, очевидно, первое средство действительнее»[[174]](#footnote-175), — иронизирует Станиславский. Чувствует он только, что играть Метерлинка трудно и что нужно найти для него какой-то новый «тон»[[175]](#footnote-176).

Позже, работая над режиссерскими партитурами пьес[[176]](#footnote-177), он приходит к более определенной позиции. «*Играть пьесу “вечно”. Раз и навсегда!*»[[177]](#footnote-178) — записывает он и подчеркивает слова Бальмонта. В этих словах видится ему ключ к «Слепым», да и вообще к Метерлинку.

Человечество на пороге вечности — на краю могилы — так понимает Станиславский идею «Слепых». В режиссерском экземпляре он рисует грозную и величественную картину последнего дня мира: слепые люди теряют своего поводыря — веру (ее символизирует фигура мертвого пастора), и тогда среди векового леса, на краю обвала, смерть приближается к ним. Этой идее подчинено все: музыка, декорации, образы.

Станиславскому хотелось, чтобы спектакль начинался музыкальной прелюдией «при полной темноте» («гасить в зале свет и на сцене тоже — все огни»). Именно музыка, с ее возвышенностью и отвлеченностью от «реального» — «хорошая камерная музыка подготавливает настроение», — помечает он, вспоминая чеховский совет. Пока невидимый для публики «оркестр играет (минут 5), — занавес неслышно и невидимо раздвигается, и по мере того, как звуки оркестра утихают — утихают к концу прелюдии, — свет на сцене усиливается, понемногу выясняя контуры декорации».

{140} «Декорация представляет почти разрез земли, — пишет Станиславский (но позже последние три слова зачеркивает карандашом. — *М. С*.) — Земля на горе обсыпалась, образовалась впадина обвала, камни, земля, сучья, корни — все переплелось в один общий хаос. Над впадиной нависла земля, поддерживаемая корнями растущего векового леса. Видны только стволы его деревьев и изогнутые корни самых причудливых форм. Стволы фантастич[еской] толщины. За этим возвышением почва и лес идут вниз к морю, по наклонной плоскости. Вдали видны море, темное, зловещее, — [и] верхушка старого дома с башенкой часовни. Это приют слепцов. Вдали, в море, виднеется маяк (символ науки, культуры). На земле, пнях, камнях, упавшем дереве сидят, как грибы, маленькие, иссохшие, изможденные людишки. Среди векового леса и стихийного величия природы — они ничтожны, как былинки».

Так развивает режиссер короткую ремарку пьесы: «старый-старый, первобытный северный лес под высоким звездным небом». И развивает как будто в согласии с автором («О деревьях он [Метерлинк] согласился со мной, — уточняет Бальмонт, — что стволы должны быть огромными сравнительно с людьми и уходить ввысь, так что вершин их не видно»[[178]](#footnote-179)). Но характерно, что фантазия его по-прежнему ищет опоры в подробностях натуралистического порядка и не желает переключаться в тот условно-отвлеченный план, которого требовала эстетика символизма.

Зарисовывая и описывая в своем плане расположение действующих лиц, Станиславский хочет увидеть в их позах и группировке «известный символ». Упавшее дерево и расщелина земли отделяет слепцов от их «символа веры» — пастора (у него вид «окаменелого, когда-то красивого, но теперь очень старого божества. — Вдохновенный мертвец»). Люди резко разделены и противопоставлены друг другу. И здесь режиссер идет своим путем. Если у Метерлинка слепые едва отличаются друг от друга чуть заметными штрихами, характеры их не важны: все находятся во власти неизбежного стихийного Рока — Судьбы — Смерти, то Станиславский ощущает драматизм пьесы в ином. Истоки драматизма не в потусторонней силе, а в самих людях, потерявших веру. Убивает веру (пастора) не слепой рок, а живучая буржуазная пошлость. «Он умер больше всего от них, от их *пошлости, которая и сгубила веру*», — утверждает он, по-своему переосмысливая идею пьесы (курсив мой. — *М. С*.).

Он сажает 1‑го, 2‑го и 3‑го слепорожденных за стволом дерева и дает им вполне конкретную, даже бытовую характеристику: «их противные, старческие пошлые лица только торчат из-за ствола. Точно они спрятались, притаились. — Они суетливы, нервны, все выходящее из обычных условий буден раздражает их, волнует, пугает. Любят домашний очаг и узкий буржуазный замкнутый кружок. Все осуждают, но сами не могут сделать многого. Без всякого принципа, для своей пользы и самоспасения готовы на всякие средства, рады идти за всяким без разбора, хотя бы за собакой, как в этой пьесе. Брюзжат, ворчат, поедом едят бедного пастора. Он умер больше всего от них, от их пошлости, {142} которая и сгубила веру. Когда пастор был силен, — эти людишки первые восхищались им, но стоило ему состариться — они забыли и прокляли все, даже прошлое, которому они сами когда-то поклонялись. Они первые возводят божества на пьедестал и первые разбивают его. Они, как настоящие трусы, заранее прячутся за ствол дерева, предвидя несчастье».

К этой группе пошлости, обрисованной «по-земному», сатирически, примыкает и 5‑й слепой — «лентяй и тунеядец», «профессиональный нищий — отребье человечества. Он и милостыню просит по привычке, по-ремесленному», — замечает режиссер (вполне в духе своих указаний по планам «На дне» и «Власти тьмы»). Недалеко от них ушли и три молящиеся старухи — «это исступл[енные], бессмысл[енные] богомолки. Всю цель жизни находящие в земных поклонах, причитаниях, молитвах. Дальше обрядной стороны они ничего не видят». Над всеми этими низменными людишками — «выше всех, на корнях с сырой землей, — сидит сумасшедшая с ребенком — олицетворяющая природу, бессмыслен[ную], хаотичную, как сумасшествие». У нее «вид безумный, растрепанный, — всклокоченные волосы с густой проседью топорщатся как растительность хвойного дерева. Она с остервен[ением] кормит ребенка и блаженствует, когда он тянет из природы ее жизн[енные] соки…»

Высоко сидят и старик со старухой — люди, которые хранят веру: «Старуха — это сама доброта и вера, старик — это сама кротость и мистицизм. Они сидят выше других, т. к. они больше их духом, они ближе к небу». Последнюю мысль режиссер развивает особо: «Всякое явление природы они считают посланным сверху, туда обращают свои очи и всегда оттуда и *только оттуда* ждут его» (курсив мой. — *М. С*.).

Тот же «неземной» характер должен проступить и в образе Молодой слепой; она тоже человек не от мира сего — «Это какая-то фея. Костюм свидетельствует о каком-то далеком племени. Она точно с другой планеты, где поэтично, где светло, тепло и где жизнь манит. Молода и верит в жизнь, стремится к чему-то красивому и носит в себе эту красоту, ищет ее, но не находит, т. к. слепа. Уголок, где она сидит, окружен кустами засохших цветов, и она ощупывает их, лелеет их, плетет из них венки и мысленно любуется ими и собой. Она иногда поет что-то свое — далекое. Делает какие-то жесты, стремящиеся вдаль и отвечающие ее внутр[еннему] настроению. Она свесила ноги вниз над пропастью и болтает ножками» (заметим, как поиски «неземного» невольно соскальзывают к деталям вполне житейским!).

Единственный слепой, который «кое-что видит, т. е. понимает», представлен в режиссерском экземпляре тоже человеком отнюдь не «земным»: это «философ», «человек образованный, вид ученого с длинной темной с проседью бородой, лысый, т. к. много думает. В голосе и в манере есть благородство культурного человека… Он представляет из себя черное пятно — напоминает Фауста — он весь в черном…»

Как видим, и в расположении, и в характерах слепых режиссер ищет «известный символ». В каждой детали угадывается общая концепция: мир на краю пропасти. Он погибает от безверия. Нет веры на земле. Все земное погрязло в буржуазной пошлости. Вера выше, там, на небесах, {143} на другой планете, где угодно, только не здесь. — Там жизнь, свет, тепло, красота. Можно только стремиться, тянуться туда, но увидеть, познать иную жизнь — невозможно. Ибо люди слепы.

Противоборство «земного» и «духовного» начала продолжается, но в этой борьбе победителей не будет. Будут только побежденные — не просто смертью (своей, личной), а Смертью (с большой буквы), т. е. грядущим концом мира. «Бедные слепые, — заключает Станиславский. — Они не знают, что висят на клочке земли, над кручей. Один момент, и вся земля осыпется и полетит вниз вместе с ними. А эта темная яма земной впадины! Как она страшна. Это могила, кажется, копни немного, и уже там ад и вечный огонь».

Фатальное предчувствие катастрофы постепенно нарастает. Вначале оно ощущается лишь в стихийной силе ветра: «Над землей все эпически величаво. Стволы деревьев, покачиваясь, скрипят и стонут. — Ветер тихо бродит по лесу. По звуку его, тихому, но густому, компактному, чувствуется, что это стихийная сила. Беда, если она разрастется и выйдет из берегов. Это не простой ветерок нашей возделанной природы, это ветер — до сотворения мира — ветер первобытного леса…»

Со временем «зловещий шум листвы» разрастется в бурю, а «таинственный свет» обнаружит «шаги Смерти»: «по бликам луны идут какие-то тучи. Весь лес наполняется какими-то тенями. Это идет Смерть». Люди пятятся от нее с ужасом, молятся, хватаются друг за друга. «Как вихрь водоворота… пролетает стая птиц — точно воскресла старая жизнь и, как вихрь, пронеслась в воспоминаниях умирающих». И наступает финал: «Паника и конец мира».

В драме Метерлинка финальный приход Смерти сопровождается полной тишиной. После вопроса Юной слепой: «Кто вы?» наступает молчание, потом слышится мольба Самой старой слепой: «Сжальтесь над нами!» и снова молчание, которое разрезает только отчаянный крик ребенка (он увидел Смерть!). Станиславский пренебрегает авторскими ремарками («молчание»), вычеркивает мольбу старухи (какие уж тут мольбы, их просто никто не услышит!) и рисует чудовищную картину конца мира поистине в духе Дантова ада.

Разражается «ужасный ураган. Деревья падают — ломаются. Снег, вой, шелест листьев. Подземный гул вроде грома. Свет меркнет, почти темно. Превращение пейзажа в зиму… Старуха… задыхается и постепенно умирает. Старик уже лежит мертвый. 6‑й (“философ”) в позе отчаяния застыл. Платье его развевает ветер (дергать шнурками). Остальные с паническим страхом, карабкаясь др[уг] на друга, тянутся вверх, спотыкаются, скатываются, тянутся к Кр[асоте] (т. е. к Юной слепой. — *М. С*.), которая с ребенком в руках доминирует над всей группой. Общие панические крики. Ужас. Темнота во всем театре и на сцене».

После этого, по мысли режиссера, снова должна вступить музыка, чтобы поднять еще выше «вселенское» звучание темы: «Занавес закрывается в темноте. Звуки на сцене понемногу смолкают. Ветер утихает, и пока еще не совсем утих — музыка, невидимая публике (которая все сидит в темноте), начинает играть музык[альное] заключение. От чего-то {144} бурного, как смерть, перейти в тихую, спокойную, величавую мелодию — грустную и спокойную, как будущая жизнь за порогом вечности.

Звуки затихают, замирают и на неразрешенном аккорде останавливаются. Занавес… На аплодисменты *не* выходить».

Так, еще в 1904 году в творчество Станиславского входит тема «конца мира», тема грядущей гибели человечества, конфликт «духа» и «материи». Подсказанные не только Метерлинком, не только русской символистской поэзией (влияние Бальмонта здесь несомненно), но и вообще новыми исканиями искусства того времени (увлечение Врубелем начинается как раз в эту пору), идеи эти отвечали тревожным, смутным настроениям русской художественной интеллигенции начала века.

В годы общественного подъема, в обстановке забастовок, демонстраций, сходок, митингов, слухов о подготовке конституции, полицейских притеснений и репрессий каждый художник в России не мог не чувствовать грозного смысла и масштаба переживаемых событий. Они воспринимались как события катастрофические. Ощущение исторической значительности переломного момента в жизни России рождает тяготение от частного к общему, желание довести реальную картину мира до символического обобщения.

В творчестве Станиславского эта общая закономерность развития русского искусства сказалась в попытке прорваться за плотный слой натурального образа мира — к постижению скрытого за ним глубинного смысла. Хотелось отойти от злободневной остроты к философскому осознанию времени. Но современность вносила свои ноты тревоги, свои темы. Равновесие было утеряно. Движение к символу, требующее известной дистанции, отчуждения от предмета, затруднялось. Режиссер, чувствуя, что приемы символистского театра ему чужды, пробует подойти к Метерлинку с другой стороны.

Идеалистическая в своей основе, пессимистическая концепция пьесы невольно переосмысляется Станиславским по-своему. Он придает ей несомненный антибуржуазный характер, предлагает социальное объяснение конфликта, вводит остросовременные катастрофические мотивы.

Но там, где он хочет сохранить отвлеченность, чувствуется, что его идеи расходятся со стилистикой пьесы, мысль с образами. Стремясь придать «неземной» колорит фигурам, он испытывает заметную неуверенность. Словами подчеркивая нечто обобщенное («олицетворяющая природу», «сама кротость и мистицизм», «ближе к небу», «точно с другой планеты»), он конкретными житейскими деталями тут же разрушает это «обобщение» (кормит ребенка, плетет венки, болтает ножками над пропастью и пр.). И потому его «фея» выглядит вполне «земной». По-своему толкуя пьесу, он не находит общего стилистического языка с автором: его наивная режиссерская символика на каждом шагу снимается реальными, плотскими характерами, условное «что» и натуральное «как» вступают в неразрешимое противоречие.

Словно ощущая это внутреннее противоречие своего замысла, Станиславский восполняет нехватку условности фантастикой сказочного характера (почти так, как это делал еще в «Потонувшем колоколе»). {145} Именно с помощью фантастики, давая волю своему драматическому темпераменту, он и решает финальную сцену конца мира. Любопытно, что тем самым снимается противоречие условного и бытового начала. Фантасмагория «ада кромешного» не только выдерживает, но и предполагает рождение образов резко натуралистических (как дантовская сцена карабкающихся друг на друга, извивающихся и падающих в смертельных судорогах людей).

Образы эти, безусловно, выходили за пределы символистского театра с его эстетикой неподвижности, отрешенности от всего земного и плоского. Но Станиславскому именно они-то и были ближе. Здесь его органическая склонность к натуральному соприкасалась с «вечными и общими» целями. Недаром именно это свойственное его режиссуре соединение «документа» и «метафоры» он будет вскоре разрабатывать в своей «этапной» постановке — «Драме жизни», опять-таки в полном противоречии с эстетикой символизма.

Маленькие драмы Метерлинка были в этом плане только пробным шагом. Высказав общую идею «Слепых», увидев внешний образ спектакля, Станиславский достаточно смутно представлял себе, как конкретно это надо играть. Формула — «играть пьесу “вечно”. Раз и навсегда» — оказалась на репетициях довольно загадочной для режиссера, а об актерах и говорить нечего. Обычная бытовая речь, к которой привыкли художественники, разумеется, не годилась. «Романтическая декламация» сразу тянула на риторический пафос, с которым сами же они вступил когда-то в бой. Оставалось «нечто среднее, значительность произношения, но не подчеркнутая»[[179]](#footnote-180). Но как передать в этом «среднем» тоне — «вечное»? Над этой загадкой бились актеры на репетициях.

Помогая Станиславскому, Немирович-Данченко тоже проводил пробы новых приемов сценической выразительности, о которых отчитывался ему в сентябре 1904 года: «“Там, внутри” репетирую. Толпу приготовлю Вам двояко: общереальную (как и написано[[180]](#footnote-181)), т. е. разные фигуры, будут они на сцене кто выше, кто ниже и будут принимать участие, — ну, словом, по обыкновению. И совсем иначе, по-метерлинковски. В последнем случае до конца пьесы она только успеет приблизиться и совсем не будет участвовать в финале. Просто с ухода старика ее видно, она движется, как медленно волнующееся море; *вся* медленно вправо, *вся* медленно влево, вся вправо, вся влево (немножко трудно, голова кружится). Так она двигается. При этом *каждый* тихо говорит “Отче наш”, отчего происходит легкий ропот, и несколько человек тихо поют и похоронную молитву… Признаться, мне реальная толпа изрядно надоела, оттого я это и придумал. Но, может быть, это никуда не годится»[[181]](#footnote-182).

{146} Общая тенденция этих поисков была понятна — стремились отойти от «реальности», от привычной жизненной достоверности и в речи, и в действии, и в оформлении. Но к чему надо прийти — было далеко не ясно. Попытки найти новые, условные формы на первых порах оказывались поневоле компромиссными. Режиссер чаще всего прибегал к «материализации» символа, подчас довольно наивной. Об этом говорит планировка «Непрошенной», где «приход смерти» всякий раз иллюстрируется бликами — «зайчиками по стенам», тенями, тюлем, ниспадающим с потолка, «углами, точно крыльями… точно смерть притаилась на потолке у карниза и расправляет свои крылья, ожидая момента ринуться к умирающей»[[182]](#footnote-183).

Смерть предстает здесь в облике обычного сказочного призрака со всеми присущими ему атрибутами, как-то: череп, скелет, покрытый длинным бесформенным тюлем, который тащится точно хвост «кометы»[[183]](#footnote-184), и пр. Ранг мистики и апокалипсиса заметно снижается до уровня симпатичного домашнего домового, которым пугают детей.

Характерен в этом смысле и спор, разгоревшийся между Станиславским и одним из скульпторов «нового направления». Режиссер хотел заказать ему статую мертвого пастора для «Слепых». Просмотрев макеты, эскизы, выслушав план постановки, скульптор довольно грубо заявил режиссеру, что для его постановки нужна скульптура «из пакли»[[184]](#footnote-185) и что Метерлинка нужно играть без всяких декораций, костюмов и скульптур. Позже, остынув от спора, Станиславский «почувствовал правду в его словах», и это обострило ощущение неясности и неудовлетворенности, которое сопутствовало репетициям метерлинковских пьес.

В результате театр показал «нечто среднее»: отойдя от старого берега, не причалил, да и не мог причалить к новому. Символистскую условность он пытался заменить «утонченным и углубленным реализмом». Большим шагом для Станиславского был отказ от работы с художником В. Симовым (он не расставался с ним со времен Общества искусства и литературы). Был приглашен молодой петербургский художник В. Суреньянц, он сделал вполне реальные макеты всех трех пьес, допустив лишь некоторую примесь символики. Сохранившиеся в музее МХАТ макеты оформления всех драм Метерлинка отражают направление декорационных исканий. Все они велись в едином плане: делались попытки подчеркнуть символический смысл в реальной обстановке, освобожденной от излишней детализации.

Чрезмерная «символизация» отвергалась. Три варианта макета «Слепых» Суреньянца показывают, как постепенно от обычного дремучего леса пришли к сложной двухъярусной композиции (наверху высится мрачный, непроходимый лес; внизу извиваются обнаженные корни деревьев, как бы предваряя ход в преисподнюю), но затем от этой крайности {147} вернулись в третьем варианте к простоте и строгости, освобожденной от быта: светлые прямые стволы деревьев уходят высоко в небо, сцену по диагонали пересекает упавшее дерево (которое разделит действующих лиц на две группы), в глубине открывается просвет, виднеется море, далекий маяк. Этот более светлый вариант и был утвержден.

Два макета «Там, внутри» тоже обнаруживают развитие режиссерской мысли. Сначала строится вполне реальный дом с застекленной террасой второго этажа, а вокруг него сад с надворными постройками. В утвержденном макете лишние детали убраны, зато подчеркнуты главные. Окна террасы заметно увеличены и выдвинуты вперед — так, чтобы создать ощущение «сцены на сцене»; «там, внутри», за ярко освещенными окнами, будет протекать безмолвная жизнь семьи, еще не знающей о том, что произошло несчастье — утонула старшая дочь. Люди, принесшие весть о смерти, скрыты пока за низкой каменной оградой. Они притулились там и наблюдают из темноты за семейной пантомимой, боясь разрушить ее, — и разрушают.

Итак, поиски новых форм начались у Станиславского на первом метерлинковском спектакле — еще до сближения с Мейерхольдом и независимо от его влияния. И начались они по сути в полном согласии с Немировичем-Данченко, который в это время тоже чувствовал необходимость «выбиться из приедающегося реализма» и найти новый «поэтический тон»[[185]](#footnote-186). Разногласия вспыхнули снова — после неуспеха метерлинковского спектакля, которым 2 октября 1904 года был открыт новый сезон.

{148} Спектакль, действительно, не был ни понят, ни принят зрителями. «Я не помню другого случая, — писал критик Сергей Глаголь, — где царило бы в театре такое полное непонимание друг друга, такая яркая Дисгармония между зрителями и сценой»[[186]](#footnote-187). Единодушное мнение рецензентов разного толка сводилось к тому, что маленькие драмы Метерлинка вовсе не предназначены для сцены, что их потаенный философский смысл может быть воспринят по-настоящему только в чтении или в крайнем случае передан «бесплотной, безобразной» музыкой. Театр же, «по самой своей природе материальный, реальный, с тяжеловесным механизмом из живых людей и декораций… способен не помогать, но вредить такой драме»[[187]](#footnote-188).

Для доказательства дружно ссылались на самого Метерлинка. Цитировали его книгу «Double Jardin», утверждая, что «никакими сценическими эффектами» не сообщить метерлинковским «проникновениям в смутные тайники человеческого сознания… главного, чего в них нет, — сценического действия»[[188]](#footnote-189). «Бездейственные пьесы Метерлинка трудно мирятся с подвижностью сцены». И потому «грубое прикосновение театра разрушило воздушный замок воображения»[[189]](#footnote-190).

Но ведь с проблемой «бездейственности» современной драмы Станиславский встречался не впервые. И на чеховском материале ему уже удалось гениально ее разрешить, заменив внешнее действие внутренним. Значит теперь, когда уже были открыты законы «подводного течения», загадка Метерлинка не сводилась к невозможности «изобразить драму — без действий и событий»[[190]](#footnote-191), — как утверждали рецензенты.

Мысль Метерлинка о «трагическом в повседневности», о том, что «есть тысячи и тысячи законов, более могущественных и более достойных поклонения, чем законы страсти», была близка чеховскому искусству МХТ. «… Мне случалось думать, — писал Метерлинк, — что этот неподвижный в своем кресле старик (главный персонаж “Непрошенной”. — *М. С*.) живет поистине жизнью более глубокой, более человечной и более общей, чем влюбленный, удавливающий свою любовницу, полководец, одерживающий победу, или муж, мстящий за свою честь…»[[191]](#footnote-192) Легко заметить, что Метерлинк сближается в этих раздумьях с тем представлением о сценичности, которое раскрыл Станиславскому Чехов.

Различие было в ином, и гораздо более существенном. Как бы идя дальше по «чеховской» стезе, углубляя и утончая драматизм духовной {149} жизни человека, Метерлинк уводит истоки его в потусторонний мир. В связи с этим его «подводное течение» наполняется совершенно иным, нечеховским содержанием: здесь властвуют невидимые, сверхъестественные силы. Человек бессилен перед неизбежным, непреодолимым. Слепыми, «ничтожными, слабыми, трепещущими, пассивно задумчивыми существами» правит Смерть — «равнодушная, неумолимая и тоже слепая»[[192]](#footnote-193). Глубокий пессимизм этой мистической концепции Станиславский разделить не мог. Как ни стремился он «погрузиться… во мрак смерти и… заглянуть за порог вечности», все-таки цель его оставалась земной и человечной, а взгляд не затуманивался обреченностью фатализма.

«Не смерть, но слепота, как иносказание, была поставлена в красный угол» — так точно сформулировал мысль спектакля Н. Эфрос[[193]](#footnote-194). И оказался безусловно прав: вся режиссерская работа (особенно в «Слепых») была устремлена на поиски *земных* истоков драматизма. Эсхатологические мотивы Станиславский выводил из жизненных, людских, а не роковых, неведомых причин (конец мира приходит по вине пошлых слепых людишек, погрязших в «материальном» и убивших тем самым «веру» — высокое «духовное» начало жизни). Метерлинковская тема решалась в чеховском ключе: не смерть, но пошлость выступала врагом человечества.

{150} Надо полагать, что на репетициях мрачный мистический колорит «Слепых» был еще более затушеван. Об этом свидетельствует тот же Н. Эфрос; «“Слепых” театр значительно транспонировал из минора в мажор, — пишет он. — У Метерлинка непроглядное уныние и тоска. “Слепых” писал мрачный мистик-фаталист. В жизни одно правда — смерть. В Художественном театре, особенно в финале, пьеса звучала почти гимном свету, смелому порыву вперед, к гордому будущему, к победе над всякою тьмою»[[194]](#footnote-195).

Возможно, что Н. Эфрос несколько увлекся в своем описании спектакля, который другие рецензенты вовсе не восприняли столь оптимистично. Тем не менее и в других статьях встречаются указания на то, что театр снял ощущение «жути» на сцене, усилил свет маяка, «приземлил» Метерлинка, сделал его «суровее и героичнее»[[195]](#footnote-196). Словом, расхождение с автором было слишком явное.

Спектакль посеял не только споры и непонимание, «холод и равнодушие» в зале, но и горечь неудовлетворенности в душе режиссера. Отойдя от автора, внутренне полемизируя с ним, он не ощутил своей собственной ясной и сильной художественной концепции, проведенной через все компоненты спектакля. Не разгадав сценической «загадки» Метерлинка, он остановился на компромиссном решении, что породило непреодолимую художественную эклектику.

Меньше всего это сказалось на внешней, декорационной стороне спектакля. Тут режиссеру удалось главное: на сцене возникала картина не бытовая, но обобщенная, как бы увиденная с птичьего полета. Подтверждение тому мы находим в письме Инессы Арманд. «Была в театре, видела “Слепых” и т. д., — пишет она в октябре 1904 года. — Первые производят потрясающее впечатление: в театре совсем темно, играет музыка, тихая, отдаленная, грустная; на сцене тоже темно, так что зритель совершенно не замечает, как занавес распахивается. И вот в окружающей [темноте] перед тобой вдруг начинает что-то оформливаться, что — не сразу разбираешь, наконец, начинаешь различать лес, большие деревья лежат на земле, между ними есть что-то еще, разбираешь, наконец, что это люди! Получается такое впечатление, что с вышины прилетаешь на землю, впечатление очень сильное»[[196]](#footnote-197). Как видим, восприятие зрителя довольно точно соответствовало режиссерскому замыслу.

Труднее всего пришлось актерам. «Нового тона» для Метерлинка найдено не было. Недаром И. Арманд заключает свой отзыв так: «Сыграно, в общем, слабовато. Они до таких вещей еще не доросли»[[197]](#footnote-198). Другие современники свидетельствовали о полной разобщенности в игре, о распадении ансамбля. «Они играли смешанно, и это хуже всего, — писал Ю. Азаровский, — … будничная манера и голос гг. Москвина и Бурджалова {151} (в “Слепых”. — *М. С*.) составляли диссонанс с проникновенным и торжественным голосом г‑жи Савицкой»[[198]](#footnote-199). «В “Непрошенной” гг. Лужский и Леонидов… вели свои роли в линии решительного реализма г. Качалов, наоборот, в линии чистой мистики»[[199]](#footnote-200).

Примечательно, что некоторый успех выпал только на долю третьей пьесы: «Стало теплее, когда труппа показала в рамке очаровательной декорации трагическую пантомиму “Там, внутри”»[[200]](#footnote-201). Скорее всего секрет крылся именно в пантомимичности решения «сцены на сцене», что легче согласовывалось с условностью пьесы.

Итак, пантомима, декорации, музыка, свет, сценические эффекты — все шло более или менее послушно в руки режиссера при его поисках новых форм. Но актер, его живая речь оставались неподвластны. Неужели действительно Метерлинк был прав, когда предназначал свои пьесы только для кукольного или музыкального театра? Станиславский никак не хотел с этим мириться.

«Боже мой, — сокрушался он, — … да неужели мы, артисты сцены, обречены, из-за материальности своего тела, вечно служить и передавать только грубо-реальное? Неужели мы не призваны идти далее того, что в свое время делали (правда, превосходно) наши реалисты в живописи? Неужели мы только “передвижники” в сценическом искусстве?»[[201]](#footnote-202)

Проблема «отрешения от материи» возникала перед ним неразгаданной философской и художественной проблемой современного театрального искусства. Метерлинковский спектакль воочию подтвердил это. Станиславский пробовал отыскать ключ к ней с помощью смежных искусств — живописи, скульптуры, музыки. Он убеждался, что волновавшая его идея создания новой актерской техники легче решалась в музыке и скульптуре, в балете и опере. Искусство Тальони, Павловой, Шаляпина способно было, «отрешаясь от материальности тела», подниматься до «выражения “отвлеченного”, возвышенного, благородного»[[202]](#footnote-203). Драматическому актеру гораздо труднее преодолеть «сопротивление материала»: уходя от натуральности, быта, он неминуемо попадает в «оперный» штамп, в декламацию.

«… Причина не в том, что наше тело материально, — приходил к выводу Станиславский, — а в том, что оно не разработано, не гибко, не выразительно. Оно приспособлено к требованиям мещанской повседневной жизни, к выражению будничных чувств. Для сценической же передаче обобщенных или возвышенных переживаний поэта существует у актеров целый специальный ассортимент заношенных штампов с воздеванием *руц*, с распростертыми *дланями и перстами*, с театральным *восседанием*, с театральным *шествованием* вместо походки и проч… Можно ли этими вульгарными формами передавать сверхсознательное, возвышенное, {152} благородное из жизни человеческого духа — то, чем хорош и глубок Врубель, Метерлинк, Ибсен?»[[203]](#footnote-204)

Значит все дело в том, чтобы, миновав эти актерские Сциллу и Харибду — штампы и натурализм, — суметь разбудить «сверхсознание», которое одно только может поднять актера к «вечному и общему», к обобщенному и возвышенному.

Вот внутренний смысл того периода в исканиях Станиславского, который он не совсем справедливо определяет как «новое ради *нового*», когда «*новое* становится самоцелью»[[204]](#footnote-205). Цель, как видим, была поставлена достаточно высокая и непреходящая.

Но как, чем разбудить в актере его «сверхсознание»? Это по-прежнему было неясно режиссеру. Чувствовал он только, что его надо выращивать естественно, постепенно поднимая натуральное до возвышенного. От Метерлинка он перешел к Ибсену, продолжив свои поиски в постановке «Привидений». Переход этот был словно бы указан самим Метерлинком, который в предисловии к своим пьесам специально выделил «Призраки» («Привидения») как драму, где человеческими судьбами распоряжается «непостижимое, сверхчеловеческое, бесконечное», «где в буржуазном салоне, ослепляя и подавляя действующих лиц, открывается одна из самых ужасных тайн человеческой судьбы… — влияние грозного закона справедливости или, как мы с ужасом начинаем подозревать, скорее закона несправедливости, — закона наследственности…»[[205]](#footnote-206)

## «Привидения»

Станиславский, работая над режиссерской партитурой «Привидений» (с 5 февраля по 11 марта 1905 года), тоже стремился увидеть обобщенный, символический смысл этой «семейной драмы». Правда, он трактовал ее не столь расширительно, как Метерлинк, не уводил в «непостижимое, сверхчеловеческое, бесконечное». Но делая планировку и репетируя пьесу, он во всем подчеркивал свое «синтетическое» ощущение пьесы, исходил все время из основного, общего, главного, подчиняя ему детали, подробности быта.

Внешне репетиционная работа могла показаться возвратом к прежнему, привычному: Станиславский вновь ставил спектакль вместе с Немировичем-Данченко, художником его стал снова отвергнутый было Симов. Но внутреннее направление заметно изменилось — Станиславский ломал его. «Разбирали характеристики действующих лиц, — записывает он в своем режиссерском дневнике, — хотели по-немировически докопаться до всех мелочей, но я остановил. Довольно на первое время для актера общих тонов роли, так сказать, основного колорита ее… Я замечал, что, когда режиссирует Немирович и досконально на первых же порах докапывается до самых мельчайших деталей, тогда актеры спутываются в сложном {153} материале и часто тяжелят или просто туманно рисуют образ и самые его простые и прямолинейные чувства»[[206]](#footnote-207).

Забота о «характерах в общих чертах и главных идеях автора» стала важнее характерности. Работа с Симовым над макетом долго не удовлетворяла его именно потому, что никак не удавалось схватить общее настроение пьесы. По замыслу режиссера, нужно было создать не просто обстановку норвежского семейного дома, но отобрать лишь те детали, которые станут как бы идейными «сгустками» в сценической картине. Ему виделось архаичное здание, на котором лежит печать «прожитой здесь греховной жизни». «В старинном родовом замке, где засели старые грехи», стены увешаны портретами предков («есть даже в пудре»). В этих портретах «почувствовали что-то трагическое». А «в ледниках (норвежского горного ландшафта за окном. — *М. С*.) почувствовалась холодная, беспредельная судьба»[[207]](#footnote-208).

Призраки прошлого губят юную жизнь, делают ее тоже призрачной, нежизнеспособной — так расшифровывает режиссер ибсеновскую идею наследственности, тяготеющую над семейством Альвингов. Дело не в том, что последний в роде — юный Освальд — болен неизлечимой болезнью («патологии никакой!»). Напротив, «он должен быть весь хрустальный… он изо всех сил торопится жить». Трагедия в том, что мертвое хватает за горло живое. Освальд гибнет, но это смерть «красивая», «как преждевременная кончина»[[208]](#footnote-209).

Вся партитура Станиславского построена на контрасте, противоборстве тумана и солнца как символов лжи, греха и чистоты, правды. «Дождь. Моросит. Туман. Едва видны контуры отдален[ных] гор»[[209]](#footnote-210) так — начинается первый акт. Посредине его «солнце выглянуло на минуту. Дождь перестал — стало теплее». Но к концу акта снова «пошел дождь, опять солнце задернулось тучами, опять сыро и даль закуталась туманом».

Во втором акте, где надвигается «призрак прошлого греха», — туман сгущается, атмосфера мрачнеет: «Все ливень. Стало чуть темнее. Сквозь туман не видно никакого ландшафта. Внизу туман молочного цвета, но наверху он начинает приобретать красноватый оттенок, как это бывает при начинающем[ся] закате в такие сырые дни. Кажется, в такие нуты бывает едва видная радуга… Монотонный шум дождя — убийствен».

В сцене объяснения Освальда с матерью, когда он признается ей, что безнадежно болен, атмосфера становится зловещей: «Теперь начинает темнеть. Надвигается ночь. Тучи с красноватыми отблесками заходящего солнца — несутся в воздухе. Снаружи шелестят деревья и поднимается ветер». Эти «красноватые, зловещие отблески» в фонаре как бы предвещают тот пожар, в котором сгорит строящийся приют в намять капитана Альвинга, а вернее, сгорят последние иллюзии фру Альвинг.

{154} «Зарево догорающего пожара» осветит ночную сцену третьего акта, когда выступит, наконец, наружу вся страшная правда семейства Альвинг. Тут впервые прояснится: «Луна — по небу плывут тучи. Дождя лет. Туман рассеялся». Но эта ясность угрожает: «В столовой темно. Контуры окон зловеще вырисовываются от лунного света. То же и с окнами фонаря».

И когда Освальд будет ждать прихода утра, солнца, как надежды на будущее, режиссер раскроет призрачность его надежд. Со словами «У меня еще много радостей будет в жизни» Освальд «скрылся за занавеску и там ждет восхода солнца. Лампа горит тускло. Красноват[ый] отблеск камина. В комнате становится темнее и более зловеще. Снаружи даже немного светлее, чем в комнате, и потому мать и сын кажутся теперь *силуэтами-призраками* на фоне этого бледно-зеленого, мертвого утрен[него] света»[[210]](#footnote-211).

Ясный свет правды-солнца приносит гибель Освальду, который расплачивается за грехи отца. Молодость лишена будущего по вине прошлого — так понимает режиссер идею пьесы, рисуя в финале картину наступающей смерти: мать с ужасом всматривается в лицо сына, «относясь к нему, как к страшному покойнику, лежащему в гробу. У Освальда окаменелое лицо идиота, сложившееся в уродливую улыбку страдальца. С этим-то каменным лицом он произносит с детской жалостливой интонацией: “Солнца, солнца”.

Луч… солнца сзади освещает [фру] Альв[инг], покрывает ее сиянием мученицы…»

Так на противоборстве тумана и солнца режиссер раскрывает драматизм ибсеновской идеи призрачности жизни. Он стремится довести этот драматизм до трагического звучания. При этом главная его надежда на актера. Станиславский по-прежнему считает, что внешние режиссерские приемы должны лишь помогать актеру, но не заменять и не подавлять его. В идеале ему хотелось бы обойтись совсем без всяких режиссерских «фокусов».

«Финал должен быть силен, — замечает он. — Лучше всего провести его оч[ень] просто и неожиданно. Для этого нужен огромный темперамент. Если его хватит, не надо прибегать ни к каким сцен[ическим] фокусам и эффектам. Однако если темперамента окажется Не достаточно и явится нужда в усилении впечатления… что делать, придется прибегать к помощи режиссера»[[211]](#footnote-212).

Как же разбудить в актере огромный темперамент, как поднять его до трагизма? Снова и снова возвращается Станиславский к этой проблеме, чувствуя в ней самую соль, зерно своих исканий. Прежде всего он {155} стремится преодолеть известную «драматизацию», проще говоря, некоторый мелодраматизм ибсеновских образов, увести драму внутрь («драма в душе»), дать постепенное ее развитие (в этом плане ведутся репетиции с Савицкой и Москвиным, игравшими фру Альвинг и Освальда). Затем он тщательно избегает всякой внешней «утрировки». «Малейшая утрировка в передаче сделает сцену опереточной, — помечает он в момент объяснения фру Альвинг с пастором. — Играть по-французски, на одних глазах и интонациях, без единого жеста»[[212]](#footnote-213).

Главное — не внешнее, а внутреннее, не характер, а состояние — «очень большое и уверенное вживание в образ», «интенсивное переживание всевозможных ощущений человека». Необходим «самый сильный темперамент», которым надо виртуозно владеть, легко жонглировать, «быстро и легко переходить от одной крайности в другую, в настроения и интенсивные переживания». Только тогда появится «крепкий тон и быстрый темп», в каком надо играть эту пьесу, только тогда возникает «ясный, смелый и определенный рисунок роли»[[213]](#footnote-214).

Интересно, что все направление работы Станиславского над «Привидениями» уводит актера за пределы *камерного* искусства. Уже не к «скрытым», мягким полутонам стремится он, а к рисунку «ясному, смелому и определенному». Возвысить «семейную драму» до общечеловеческой, подняться от *лирики* к *трагедии*, для чего пробудить в актерах темперамент «самый сильный», — вот доминанта поисков режиссера. В сущности, опыты Станиславского над символистской драмой, как мы увидим дальше, явились лишь подступами к овладению высотой трагического искусства — искусства Шекспира — Пушкина — Байрона.

## «Иван Мироныч»

Показательна в этом плане та неудовлетворенность, которую испытывает Станиславский, встречаясь в преддверии революции (в конце 1904 – начале 1905 года) с эпигонской драматургией современного содержания. Пьесу «Иван Мироныч» Е. Чирикова, в тусклом, бытовом плане варьировавшую чеховский мотив «человека в футляре», ставил В. В. Лужский. Станиславский лишь помогал ему. Сохранившиеся записи в режиссерском дневнике отражают, как упорно и безнадежно старался он расширить «маленькую идейку» (искромсанную к тому же цензурой), вытащить ее из бытовых мелочей и придать ей большое современное общественное звучание.

«В пьесе есть маленькая идейка, — отмечал он, — что инспектор (Иван Мироныч — “человек в футляре”. — *М. С*.), как наше правительство, давит и не дает дышать людям. Для общего благополучия созданы какие-то правила. Они нелепы и мешают жить тем, у кого эта жизнеспособность есть. Тем же, у которых нет в себе настоящей жизни, как у инспектора и его матери, как у великих мира сего, — тем удобнее жить {156} среди размеренной жизни, поучать и повелевать. Но это не вечно. Жизнь скажется, взбунтуется и прорвется, и тогда все полетит к черту… У автора это показано тускло — и если это не удастся подчеркнуть режиссеру, то и вся пьеса бесцельна. Спросят: для чего же ее писали? Если же эта не бог знает какая идейка станет выпуклой, вся пьеса получит очень современное звучание»[[214]](#footnote-215).

В процессе репетиций режиссеру вместе с актерами приходилось прояснять эту идею, дорабатывая на ходу пьесу. «Когда он [автор] писал пьесу, — разъяснял Станиславский, — было время террора Плеве. Теперь, время революционное. Понятно, что в то время протест казался несбыточным, теперь же совсем иное дело, все в него верят.

Автор признался, что ему хочется, чтоб жена (Ивана Мироныча. — *М. С*.) порвала с прежней жизнью. Фантазия в этом направлении и заработала. Совершенно современное положение. Правительство угнетало, теперь народ восстал. Правительство растерялось и ничего не понимает, что сделалось с мирными обывателями. Впереди хотят видеть свободу.

Итак, пусть жена уходит не в комнату, где душно, а в сад, где просторно. И уйдет с сильным протестом»[[215]](#footnote-216).

Запись эта, в которой нельзя не заметить, как широкая гражданская идея режиссера укорачивалась тривиальностью сюжета пьесы (жена уходит не в комнату, а в сад!), сделана Станиславским 17 января 1905 года, т. е. непосредственно вслед за событиями 9 января. Характерно, как разгорается у него в эти дни чувство протеста и порыв к свободе, размышления принимают политическую окраску, а лексикон — почти горьковскую публицистичность.

Естественный и необходимый шаг этого времени — примирение с Горьким. По выходе из Петропавловской крепости, куда Горький был заключен за участие в событиях 9 января и где написал новую пьесу «Дети солнца», его буквально атакуют артисты Художественного театра. Примирение состоялось, и Станиславский вместе с Немировичем-Данченко взялись за постановку «Детей солнца».

## «Дети солнца»

В эти дни Станиславский не мог не принимать близко к сердцу все то, что делалось в стране, и потому испытывал острую потребность «отозваться на общественные настроения». Но его гражданская и художественная позиция все-таки существенно расходилась с позицией Горького. Это не замедлило сказаться в работе над новой горьковской пьесой.

Над партитурой «Детей солнца» Станиславский вел работу параллельно с «Драмой жизни» К. Гамсуна. Тематически и идейно эти постановки оказываются для него тесно связанными. Дело в том, что и на горьковском и на гамсуновском материале Станиславский вновь прикоснулся {157} к дорогой ему «штокмановской» теме своего творчества. Протасов и Карено возникли перед ним как разные вариации одной и той же благородной, интеллигентной, одухотворенной личности, черты которой, близкие самому Станиславскому, проступали раньше и в его Штокмане, и в Астрове, и в Вершинине. Теперь одиночество Штокмана (которое было «одиночеством Станиславского»[[216]](#footnote-217)) разрывается жизнью, стихией народного восстания.

Так предстает перед Станиславским мучительная для всех современных ему художников проблема интеллигенции и народа, интеллигенции и революции, И поворачивается как проблема глубоко личная. Горький не случайно написал «Детей солнца» вскоре после «Дачников», отвергнутых Художественным театром. «Дети солнца» в какой-то мере отражают внутренний спор писателя с театром, и можно предположить, что образ Протасова рождался у Горького под некоторым влиянием личности Станиславского. Мотивы пьесы были автобиографичны для режиссера не менее, а, может быть, даже более, чем для писателя. И не случайно так остро и по-разному каждый из них чувствовал и решал центральную ее проблематику.

Известно, что еще в 1903 году Горький задумал написать вместе с Л. Андреевым пьесу под названием «Астроном» о «человеке, живущем жизнью всей вселенной среди нищенски серой обыденщины. За это, — говорил Горький, — его треснут в 4‑м акте телескопом по башке»[[217]](#footnote-218). Но из общего замысла родились две противоположные, полемизирующие друг с другом пьесы — «Дети солнца» и «К звездам». У Горького «тревожное ощущение» разрыва интеллигенции с народом в пору написания пьесы осветилось предчувствием катастрофы. Поэтому он и высмеял прекраснодушного ученого Протасова, обращенного лицом «к солнцу» и не замечающего «тяжелой, нечеловеческой жизни» народа. Л. Андреев, напротив, отстаивал право великого ученого Терновского, устремленного «к звездам», занятого космическими проблемами, парить над «низменной землей», презирать «суету» политической злободневности. Он так и не смог треснуть своего астронома «телескопом по башке»[[218]](#footnote-219).

Станиславский тоже не стал осуждать прекраснодушного аполитичного ученого. Хотя ему не чужды были тревоги современности, право такого человека, как Протасов, заниматься «высшими материями», окружив себя стеклянным колпаком науки, для него не подлежало сомнению. В лучшем случае режиссер мог лишь сочувственно улыбнуться, наблюдая чудачества этого большого ребенка, чистого и трогательного в своем донкихотстве. Ведь такой человек не от мира сего, чудак и Дон-Кихот, {158} был ему самому близок. В пьесе Горького он представляется ему пророком, проповедником, почти мессией.

Монолог Протасова о силе науки, открывающей чудесные тайны жизни, о человеке, который «будет владыкой всего», кажется Станиславскому необычайно важным. «Одно из самых сильных мест в роли, — пишет он в своем режиссерском экземпляре. — Неожиданно вырастает большая и интересная фигура. Теперь и его работы с белком кажутся нужными и важными… Пр[отасов] кажется теперь пророком, взошедшим на кафедру и с высоты ее проповедующим ученикам»[[219]](#footnote-220). А восторженные слова Протасова о людях — «детях солнца», которые «победят темный страх смерти» и познают смысл бытия, вызывают «общий экстаз».

Как видим, Станиславский согласен скорее с Л. Андреевым, чем с Горьким. Впрочем, одно довольно существенное обстоятельство отличает его позицию от позиции автора «К звездам». Л. Андреев, утверждая принцип невмешательства ученого в политическую жизнь (даже тогда, когда сына бросают в тюрьму), решает эту проблему в умозрительном, абстрактно-теоретическом, философическом плане. Станиславскому сухой рационализм противопоказан. Как всегда, он не может оторваться от той реальной жизни, где идет дождь, а потом проглядывает солнце, хочет услышать, что на кухне рубят котлеты, а с улицы — крик разносчика, продающего капусту.

Здесь, в этой «провинциальной тишине», зреют трагические противоречия, по-чеховски поднимающиеся из быта до символа. И Станиславский не обходит их, не смягчает. Напротив, теперь, когда в России началась революция, социальная острота этих противоречий для него отзывается личной болью. Предчувствуя катастрофу, которая грозит интеллигенции за отрыв от народа, Станиславский еще не ощущает справедливости; этого «возмездия», в отличие от Блока и Брюсова, еще не в силах «встретить приветственным гимном» «грядущих гуннов». Он останавливается, беспомощный и растерянный, отмахиваясь от катастрофы «носовым платком».

Трагическое противоречие между «человеком, живущим жизнью всей вселенной», и «нищенски серой обыденщиной» Станиславский отчетливо и напряженно раскрывает на страницах режиссерского экземпляра. Чтобы заметнее подчеркнуть этот контраст, он погружает всю пьесу в плотный, почти натуралистический быт. Совсем в духе своих прежних постановок он рисует атмосферу вокруг старого «барского дома, попавшего в руки кулака». Снова возникает исконно чеховский мотив, но в несколько иной тональности.

Резко (гораздо резче, чем в «Трех сестрах» и «Вишневом саде») противопоставляет режиссер бытовую, грубую, животную жизнь *вне* дома и печальную, лирически утонченную жизнь там, *внутри*. Снова перед нами тот разрыв материального и духовного начала, который тревожил ум Станиславского в эти годы. В финале первого акта в полутемной {159} гостиной слышен «тихий сдавленный плач Елены, уткнувшейся в угол дивана», да беспомощный голос Протасова, ничего вокруг не замечающего, кроме своей пробирки с кислотой. — «Почему она раскислилась?» А в это время «*на дворе* — гармоника, пьяный голос Егора или Трошина подпевает. Голос Ром[ана] — дико ревет — хохочет, да какая-то баба подтягивает ему и тоже заливается своим диким животным смехом». Звуки со двора пока еще едва доносятся, но, как бы предвещая будущую сцену холерного бунта, «в окнах передней и зимнего сада вспыхивают летние зарницы».

Во втором акте «животный» быт вокруг дома разрастается, словно разбухает. Станиславский вводит сюда массу бытовых подробностей, звуков, проходов, сцен, каждую разрабатывая любовно, со вкусом, с охотой. Утренняя готовка и уборка в разгаре: «Утро. Солнце. Время до завтрака. Вдали, в кухне рубят котлеты, готовится обед или завтрак… Роман с мальчишкой моет дрожки с приподнятыми оглоблями». Выбивают ковры, выколачивают перину, чистят пальто и пр. «У сарая протянута веревка с бельем. У ворот собашник и на цепи живая собака гремит цепью. Сзади во дворе выведена кляча, которую осматривают Чепурной и Назар… [Проходит] кухарка с помоями… у балкона стоит жаровня для варения… Антоновна варит варенье. Проходящие пальцами пробуют варенье».

Станиславский детально описывает, как слесарничает Егор, плотничает Роман, и словно бы рисует вполне мирную будничную картину. Но если представить, что их «медвежья, топорная работа» послужит контрастным фоном для тихой, «лирической», «грустной», «полной значения» сцены Лизы и Чепурного, когда «за каждым словом подразумеваются их затаенные скрытые мысли» и когда «всякое его грубое слово приводит [ее] в отчаяние и волнует», то замысел режиссера становится ясен. Уже здесь готовится настроение Лизы для взрыва, когда она закричит: «Вы все — слепые!.. Среди миллионов растет ненависть… Однажды их злоба обрушится на вас…» И хотя Протасов успокаивает сестру, подбадривая себя и всех высокими речами о «детях солнца», в комнату вдруг врывается кухарка Авдотья, бегущая от пьяного мужа — «Убивает!» И этот резкий диссонанс как бы подтверждает правоту Лизы. «Авд[отья] истерзанная, — помечает Станиславский. — Вид ужасный — как у зверя». — «Ты лгал, Павел! — бьется в истерике Лиза. — Ничего не будет… Жизнь полна зверей!..»

Так нагнетается взрывчатая атмосфера и готовится финальная, «народная сцена» холерного бунта. Станиславский разрабатывает ее чрезвычайно подробно. Он дает зрителю услышать сначала лишь «отдален[ное] ворчание грома», которое все приближается, далекие крики и потом «вдруг, дов[ольно] близко, сразу начин[аются] крики: “держи”, “ага”, “стой”, “не уйдешь” (это озверевшая толпа преследует доктора как “виновника” холерной заразы. — *М. С*.). Крик доктора: “Помогите”. Резкий и неоднокр[атный] звонок и отчаян[ный] стук о жел[езное] кольцо у калитки… Шаги толпы ближе. Раздаются свистки (в кулаки). Слышны отд[ельные] крики. Бледн[ый] доктор показывается на заборе. Летят {160} камни через забор. Доктор окровавлен, бледен, в изодран[ном] белом докторском халате».

Затем режиссер детально показывает, как проламывают ворота поленом и кирпичами, бьют стекла, «летят камни, куски дерева, чей-то картуз», как «шутники» врываются во двор, учиняя глумление над Протасовым («— Химик! Тоже народ травит!»), а он беспомощно отмахивается от них носовым платком. Сцена, как известно, кончается тем, что жена Протасова Елена стреляет в «бунтовщиков» из револьвера, а дворник Роман методично бьет всех подряд доской по головам. И хотя всюду режиссер именует бунтовщиков «шутниками», сцена эта звучит у него совеем не шуточно.

По экспозиции Станиславского в августе 1905 года репетиции вели сначала оба режиссера вместе, затем в сентябре работал какое-то время один Немирович-Данченко. На некоторых репетициях присутствовал и Горький. Отдельные детали, предложенные Станиславским, изменялись: Горький возражал против чрезмерного груза бытовых подробностей (против того, например, чтобы Протасов, как предлагал Станиславский, опрыскивал из пульверизатора Елену, побывавшую у холерных больных). Но главное, что было достигнуто на последних репетициях (уже снова с участием Станиславского), — это ярко комедийное звучание сцены «бунта».

Немирович-Данченко свидетельствует, что на генеральной репетиции эта сцена «шла под сплошной хохот публики»[[220]](#footnote-221), т. е. в том ключе, каком она и была задумана Горьким. Однако на премьере, состоявшейся 24 октября, произошло нечто неожиданное. Напряженная атмосфера всеобщей забастовки в стране, тревожные слухи о том, что черносотенцы собираются на спектакле совершить нападение на «врага отечества» — Горького и на МХТ за его «левизну», наэлектризовали зрительный зал. И когда в финале на сцену вломилась толпа «шутников», — их приняли за черносотенцев, прорвавшихся в театр. В зале поднялась паника, занавес пришлось закрыть. Так неожиданно политические события смешались со сценическими, жизнь ворвалась в театр.

Конечно, случай был трагикомическим. Тем не менее Немирович-Данченко счел нужным на следующий день после премьеры специально прорепетировать сцену «бунта», «чтобы смягчить ее»[[221]](#footnote-222). Театр не желал связываться в «политику». Случай с «Детьми солнца» лишь подкрепил решение театра уехать теперь — когда реакция перешла в наступление — из России на длительные гастроли за границу.

От роли Протасова, внутренне ему близкой, Станиславский должен был отказаться — слишком занят был постановкой — и жалел об этом. Впрочем, передав роль В. Качалову, он не расстался со своим героем. Он продолжал изучать «протасовскую» тему на другом материале. Сначала {161} параллельно с «Детьми солнца» в течение долгих полутора лет, он увлеченно трудится над «Драмой жизни» К. Гамсуна[[222]](#footnote-223), считая и тогда и много лет спустя эту свою работу этапной и новаторской. «Это революция в искусстве, — писал он в июле 1905 года А. М. Горькому, задумывая постановку. — Пусть она не будет принята публикой, но она заставит о себе много говорить и даст театру ощутить новые свои шаги вперед»[[223]](#footnote-224).

## «Драма жизни» (замысел)

В «Драме жизни» «штокмано-протасовская» тема — столкновение идеалиста-ученого с грубым миром материальности — возникала перед Станиславским уже «очищенной» от политики. Гамсун давал ему как бы общечеловеческий вариант той же темы. Что произойдет, если герой-идеалист попробует спуститься на землю? Под таким углом зрения рассматривает режиссер драму Карено — этого «сына доктора Стокмана», как его назвал Г. В. Плеханов.

{162} Конфликт мечты и действительности, духа и материи Станиславский решает в трагическом аспекте. Мечта разбивается от столкновения с действительностью, она неосуществима. Этот блоковский мотив необычайно близок в это время Станиславскому. Ради него, наверное, он и отдает столько сил и вдохновения гамсуновской пьесе, несовершенство которой от него не было скрыто. Но «Драма жизни» давала ему возможность высказать самого себя, выразить свое отношение к той жизненной проблеме, важней которой для него тогда ничего не существовало.

В июле — августе 1905 года Станиславский создает режиссерский план «Драмы жизни» — уникальный в своем роде памятник его идейных и художественных исканий той поры. По остроте философских обобщений, по новизне разработки конфликта и характеров, по оригинальности экспериментальных творческих приемов этот режиссерский план остается среди всего богатейшего режиссерского наследия Станиславского одним из самых неожиданных. Здесь впервые он делает попытку оторваться от «чеховского» реализма, войти в мир иных эстетических категорий.

Чеховское противоречие поэзии и прозы, одухотворенного и пошлого начала в жизни человека, которое Станиславский настойчиво исследовал и у Гауптмана, и у Ибсена, и у Метерлинка, и у Горького, не выходя за рамки действительности, теперь эти рамки переступает. Режиссер отважно пробует проникнуть в сферу «ирреального», пытается увидеть фатальную, мистическую предопределенность поступков человека, зависящих от воли рока, от власти потусторонних, таинственных сил. В связи с этим духовное начало наделяется чертами бесплотности, призрачности, молитвенной неподвижности, получает форму окаменелости, барельефности. А начало «земное» режиссер предлагает играть по контрасту с первым — «резко, цинично, вульгарно». Греховный соблазн облекает дьявольской змеиной вкрадчивостью. Хочет, чтобы серые людишки копошились в земной жизни, как в большом муравейнике. Противоборство двух начал — возвышенного и низменного, идеального и реального — и порождает гамсуновскую драму жизни.

Как же раскрывает режиссер трагедию идеалиста, спустившегося на землю? В первом акте ему видится высокое «парение» идеала. «Величавая тишина» царит в горах. Плавно парят орлы. «Оч[ень] далеко слышен рожок пастуха, играющий что-то меланхолическое»[[224]](#footnote-225). «Косые лучи солнца» резко обозначают «контуры гор и скал». Высоко в горах, над грудами камней, дикими уступами, полуобвалившимися туннелями, извивающимися тропинками и отвесными водопадами, раздается «восторженный — почти детский, экзальтированный голос» и появляется на самой круче Карено. Он «почти вылетает на сцену с самой высоты горы». Из‑под его ног «сыпятся камни», катятся вниз, «ударяясь о скалы, звук все ниже и ниже, дальше и дальше. Наконец, он замирает…»

Карено «весь не от мира сего. Все время кажется, что вот‑вот Карено отделится от земли и вспорхнет, как орел, кверху. Он любит возвышенные {163} места. Его тянет кверху. Стоя на большой высоте и на краю обрыва, он чувствует себя в своей сфере. Взор его всегда устремлен кверху…

В эти восторж[енные] минуты тяготения к небу — лицо его становится просветленным. Ясная улыбка озаряет его бледное лицо с красивым очертаниями и полуседыми, длинными кудрями, спускающимися на плечи. У него странный, необычный вид и такой же костюм. Общий вид его худой, но стройной фигуры, его манеры — поразит[ельно] напоминают семинариста или чудака-ученого, но милого, обаятельного, полуребенка вроде Штокмана. Он, как и последний, бывает смешон, но мил. Всегда обаятелен».

Вместе с Карено появляется его антипод — «совсем реальное лицо» — Отерман, олицетворение буржуазного, земного, материального начала. Кажется, это всего-навсего «добродушный, веселый, шутливый и приветливый буржуа», он прост, мил, но «terre à terre». Взбираясь в горы, «он запыхался, вспотел» (по контрасту с Карено, который «никогда не потеет, точно в нем нет плоти, а один дух»).

Столкновение этих двух начал — земного и духовного — пока никак не подчеркнуто. Напротив, Отерман «любит Кар[ено] и в 1‑м акте относится к нему хорошо, как к ребенку, снисходительно». Более того, он готов помочь Карено в его фантастических научных планах (в целесообразность которых, впрочем, «совершенно не верит»). И даже великодушно предоставляет свою землю, чтобы построить в горах стеклянную башню для Карено, который пишет книгу о высшей Справедливости.

Но как только Карено встречается с «реальными вопросами» (кто напечатает такую книгу?), — он сразу сникает, его «восторженная ребячливая радость» гаснет. «Он так же быстро может воспрянуть и занестись мысленно за облака, как и увянуть, когда его спустят на землю и он столкнется с жизнен[ными], реальными вопросами, кот[орые] его угнетают. Тогда он вянет, как орхидея, съеживается и становится беспомощным и жалким ребенком. Эти переходы в нем происходят с большой быстротой и легкостью».

Его поддержали, выход найден — и Карено «сразу опять воспряну, ожил, точно опять приросли к нему крылья. Он вскочил, и опять свет заходящ[его] солнца обливает его светящийся зонтик[[225]](#footnote-226). Он обращается издали к выходящ[ей] из туннеля Терезите экспансивно, прижимает руки к груди, чуть не прыгает от счастья».

Дочь Отермана — Терезита — не случайно появляется из туннеля: «черная, с тянущимся за нею шарфом, точно хвостом… она красива и фатальна, точно змея, выползающая из своей норы. Взошла и остановилась у самого входа, пожирая любовно светлый, призрачный образ Карено». Терезита — искушение для Карено, она — то земное, греховное начало, от которого он так далек. И, действительно, вначале он почти {164} не замечает Терезиты. Но что-то таинственное уже предвещает неизбежность будущей драмы.

Разрезая лирическую сцену, вереницей идут музыканты — «понурые, тощие, усталые, бледные — прозрачные лица», они «ступают медленно, фатально. Двигаются как сама жизнь, время или рок — вечно и неизбежно». От дома к дому тянутся они на север. Отерман их останавливает: на севере — эпидемия холеры. «Музыканты остановились. Точно приведения, бессмысл[енно] и безжизненно…

Все это в мистическом тоне пьесы, — замечает Станиславский, — (в ней 2 тона постоянно смешиваются — реальный и мистич[еский], — последний играть величаво и спокойно, как богослужение)».

Они все равно пойдут, это неизбежно (у них — семьи, их надо кормить), хотя, быть может, понесут с собой холеру — смерть. Музыканты «тяжело вздыхают — точно последний вздох умирающего», и уходят так {165} же, как и пришли: «опять тяжелые, медлен[ные] шаги, опять побрякивание тарелок и смычка, мерная, в ногу поступь».

Всех встревожил этот проход, даже природу: «Точно спокойная природа испугалась мистического прохода музыкантов, и пастух прекратил игру, и коровы и овцы припали к земле. Теперь опять поэзия гор вступила в свои покойные права, и им в тон изменилось и настроение Карено».

Он «сразу оживился. Встал на скалу и опять улетает в своей фантазии. Раскрыл зонт, образующий ему сияние…» Карено объясняет Терезите свой проект: поставить в стеклянной башне такую систему линз, которая с помощью оптического обмана позволит ему увидеть все предметы не выпуклыми, а плоскостными, что изменит и расширит его земное познание, даст ему некое состояние «ясновидения». Но Терезита мало что понимает в этом мудреном прожекте. Она испытывает «терзания грешницы, не могущей дотянуться до праведника». А он «унесся — и не достанешь! Говорит восторженно, быстро… Говорит это все не ей, а кому-то там, на небе, — вероятно, богу… Речь льется, как у гения».

Чем выше взлетает вдохновение Карено, излагающего все новы и новые идеи, тем мучительнее разлад в душе Терезиты. Она пробует опустить его на землю: «Говорят, вы женаты?» На мгновение он «завял, съежился в комок… сконфужен и, как гимназист, ковыряет книги» (при этом Терезита «вся вытянулась, затаила дыхание, ждет, как змея, добычи»), — но уже через минуту он «опять уносится на небеса». Страстно желая постичь величие его духа, «она точно молится на него, тянется к нему. Поза исступленной идолопоклонницы. Страдает от борьбы с своими пороками, в стремлен[ии] к идеалу». Но все тщетно, под конец «Терезита отчаялась понять и дотянуться до Кар[ено], она повернулась и обессиленная опустилась на камень. Точно Демон, распустивший свои крылья по земле, тянутся концы ее шарфа». Врубелевской мизансцене аккомпанирует музыка — в ней мотив «тяжелой земной скорби» («точно кровь стучит в висках») борется с поэтичной мелодией рожка. Рожок подавлен, смолкает. Снова вторгается «реальная действительность»: разрывая поэзию сцены, входит один из тех рабочих, что невдалеке бурят скалы. Он «гов[орит] резко, цинично, вульгарно, чтоб больше внести разлада и диссонанса в эту сцену полумистическую». При этом красивый рабочий «нагло поглядывает на Тер[езиту]. И эта реальная фигура сурово напоминает действительность». С приходом Отермана окончательно «ворвалась на сцену настоящая реальная действительность».

Сразу обостряется порыв Терезиты к Карено, она молит его не уходить: «это бурные чувства большого темперамента. Страдания сильной души, стихийные метания», она «становится перед ним на колени со скрещен[ными] руками, точно перед иконой». Снова слышится тяжелая музыка, удары рабочих по камню. «Теперь они стоят вдоль забора, точно барельеф» (запись эту режиссер сопровождает рисунком). Карено остается. «Рожок вплелся в музыку, и на этот раз он победил. Музыка смолкает, удары тоже. К[арено] точно загипнотизирован, он в первый раз ощутил страсть к Т[ерезите] и поколебался, земное начинает перетягивать… Замерли, рожок».

{166} В этот-то момент пробуждения земной страсти Карено и появляется впервые Справедливость — в облике древнего старца Тю. Это «роковой выход» — «поступь его тяжела, как удары справедливости», вид, «как и у музыкантов, — окаменелый». Он упорно смотрит сверху вниз, «судит и оценивает события… Идет, не видя куда, того гляди он ринется в пропасть. На самой высоте, на краю ее, он останавливается, с протянутой рукой замирает».

«Этот проход *мимодрамы*» режиссер хочет осветить «красноватым светом последних лучей. Голова одна ярко освещена. За тюлем, облитый лучами сзади, он кажется призрачным. Он идет, а рожок играет. *Мимодрама…* Вид Тю поразил Карено. Он не отрывает от него глаз… Смотрит взволнованно и мистически на это видение… Его присутствие тревожит чуткую совесть Карено. Он осторожно выпустил руку Терез[иты]…»

И потом, до конца акта, пока идет «оч[ень] реальная и уютно-семейная сцена» — разговор о сыновьях Отермана, которых обучает Карено {167} («Играть как можно проще, чтобы подкупить публику за ненавистную ей мистическую часть акта», — замечает Станиславский), пока взрывают породу и обнаруживают в глубине белый мрамор, пробуждающий алчность Отермана, Карено продолжает думать и «с мистическим страхом» выспрашивать о Тю. «Он (Карено. — *М. С*.), подобно деду в “Непрошенной”, постигает скорее других фатальные явления жизни».

Отерман, дрожа над куском мрамора, «как скупец над золотом», отскабливая его, жадно рассматривая в лупу, оттирая платком, мимоходом поясняет: «Иные называют его “Справедливостью”». Карено «многозначит[ельно], мистически» переспрашивает: «Справедливостью?» — и задумчиво уходит, забыв про Терезиту, которая в молитвенном экстазе дает клятву «порвать с прошлым и начать новую, праведную жизнь».

Его настроением окрашен финал акта: «Рожок. За тюлем появл[яется] скорбн[ая] фигура Кар[ено]. Он идет медленно. Садится на самом верху скалы в грустной позе и, точно прощаясь с мечтой, долго смотрит вдаль. Световой эффект. М. б., глубокий закат солнца. М. б., уже луна?! Рожок и стадо — вечная тишина, спокойствие и поэзия природы застилают опять землю — только там, внизу, копошатся людишки, т. е. От[ерман] и рабочие».

Второй акт приносит бурю на море. Она грозит потопить корабль, на котором едет к Карено его жена — его земное прошлое. Терезита, которая уже распростилась со своим прошлым (с омерзеньем оттолкнула от себя хищного и унылого телеграфиста Енса Спира — «вы только человек»), не хочет допустить ее приезд. Карено и «сам колеблется», чтó лучше: чтобы жена вернулась или погибла? И, как бы читая его мысли, Терезита «решалась на что-то ужасное» — она отправляет на башню-маяк почти пустую лампу. Лампу несет Тю.

Вечереет. Буря крепчает. «Темное море с белыми пенист[ыми] валами. Скоро оно будет освещено красноват[ым] закатом и тогда станет еще более зловещим… Шум моря все сильнее и сильнее, переходящ[ий] к концу в бурю. На горизонте пробегают лодки с парусами. Внизу волнуется и качается мачта с опущ[енным] парусом. Иногда она точно укоризненно качается справа — налево».

А в суровом запущенном «замке старинных викингов, попавшем теперь в руки буржуа», мечется Терезита, то бросаясь к фортепьяно, то отражая «мефистофельский» натиск Енса Спира. Она ждет. «Через просветы деревьев, наверху — контуры старинных окон с разноцветными стеклами… бросают фантастические разноцветные блики, кажутся теперь точно глазами многоголового чудовища». Уже совсем стемнело. И вот, наконец, желаемое свершилось: лампа на маяке гаснет. Терезита готова торжествовать победу: «ей кажется, что своим подвигом она дотянулась до Кар[ено] и теперь, как и он, стоит на возвышении, но она дотянулась подвигом не до света, а до тьмы».

Карено, пораженный ее жестокостью, бросается вместе с рабочими спасать тонущий корабль. Терезита в отчаянии, «почти в обмороке, бессильно спускается с пьедестала» и «вяло» зовет Енса Спира с собою в дом: «Пойдемте туда. Красный петух поет во мне».

{168} Третий акт, где великий ученый, небожитель Ивар Карено падает на землю, Станиславскому видится как «пир во время чумы». Возникает фантасмагория конца мира, посланного людям за грехи. Здесь ярмарка — точно вселенское торжище, где продают не рыбу, но совесть, где отмеривают аршином не холст, но человеческую жизнь. Здесь карусельный вихрь и пьяная свистопляска кружат тени не веселья, но смерти. Здесь падает Справедливость. Так охватывает режиссуру Станиславского тема «трагического балагана» жизни.

Морозной зимней ночью на ярмарочной площади кишит людской муравейник: торговцы, обвешанные каждый своим товаром — рыбой, лаптями, шапками, лопари в своих национальных платьях, матросы, охотники, рыболовы, крестьянки, простолюдины, кокотки («соврем[енные] шляпы, ужасные по нахальству сочетания красок и фасонов»). Всяк одет на свой лад, пестро и необычно. Но все они — лишь серая масса муравьев («А что если всю толпу одеть почти одинаково? — раздумывает Станиславский. — Разница между этими серыми, похожими др[уг] на друга людьми только в вещах, кот[орые] они будут носить. Не получится ли тогда сходство с муравейником, где все муравьи похожи др[уг] на друга?..»). Различия стираются.

Все равно они только тени. Это их силуэты мелькают сейчас внутри освещенных лавок. Полотняными полупрозрачными лавками заставлена снизу доверху вся сцена, идущая в гору. В лавках или балаганах виднеются «контуры и силуэты висящих там товаров. Какие-то морские рыбы, раки и чудовища, или оленьи рога, или дичь и друг[ое] живье. При проходах тут образуются силуэты проходящих статистов, что дает призрачность. Такая же призрачность получится и от фигур, проходящих впереди этих — полотняных полупрозрачных лавок».

Повсюду «контуры причудливых теней». «Изредка вдали рвут холст, и кажется, что с болью разрывается жизнь человеческая». Движения рук «медленны и торжественны». В другой палатке тень старика, странного по контурам, медленно и торжественно отмеривает аршином какую-то ленту. «Тоже точно жизнь человеческую»…

В глубине — карусель: «затянутая грязным полотном палатка — освещенная внутри. По полотну пробегают черные силуэты катающихся… Сейчас силуэты карусели остановились без движения… Изредка раздается пронзительн[ый] звонок (как в балаганах), призыв[ающий] публику в карусель».

Дымит костер, неровным пламенем выхватывая, качая и увеличивая силуэты. «Иногда задует ветер, и тогда фонари у полотна палаток, висящие предметы качаются и лампы мигают». Падает снег и скрипит под ногами. «*Снег* повсюду, на земле, на людях, на вещах».

«Ярмарка очень не оживлена, покупают мало — подавленное настроение. Ждут чего-то — толпа движется медленно, говорят тихо. Как-то боязливо озираются. Продавцы застыли в одних позах — глубоко задумались, неподвижны…»

«Вообще весь акт играть торжественно, точно совершается богослужение или таинство. Вдруг вырвется проход — вроде вакханалии, минута {169} веселия, чтобы отрешить от подавленного настроения. Этот взрыв пугает всех, и поэтому еще торжественнее наступает зловещее спокойствие».

На зловещем призрачном фоне начинается «идиллия» — любовная сцена Карено и Терезиты — «мимодрама с боа». Она идет у пустой палатки на музыкальном фоне («проходит медленно пастух, продающий самодельные флейты»), Карено «тянется к боа [Терезиты], медленно, любовно и поэтически красиво». Но тут же поэзия разрушается — подошла жена Карено («кокотист[ые] ухватки, курит с азартом, дурным шиком») и удалилась прочь («видно на силуэте, как она пристает к матросу или к фату»). Послышалась «ужасная» шарманка, и завертелась карусель — «видны силуэты, вращающ[иеся] в воздухе».

Хохот толпы у карусели прерывается вестью об эпидемии холеры, начавшейся в городе. «Силуэты крестятся». Но вот «среди молчания набожно застывшей толпы — справа раздается свистопляска. Потом врывается оргия. Пьяный несется с пляской и свистом — на спине у него сидит одна из кокоток (мужчина), растерзанная — шляпа на боку, вуаль развевается. За ними другая пара — военный в дамск[ой] шляпе и накидке, а кокотка в военной фуражке и шинели. Пронзит[ельные] свистки и визги. Несутся, как вихрь, — наглая жестикуляция, цинизм. Точно ураган оргии. Кружатся, поют, свистят».

Так же внезапно оргия прерывается: «Горячка пришла» — «это божья кара». Лестадианец (монах) «подходит к ним и величественным жестом останавливает. Они замирают. Лест[адианец] и толпа в неподвижных позах шикают. Эта вакханалия ворвалась неожиданно, резко и так же резко замерла. Пауза. Кокотка сползла со спины пьяного, он набожно снял шляпу, и военные тоже».

Теперь наступает время «пира во время чумы». Пьяный еще хохочет, но этот хохот скорее похож на стон. Поклоны его шутовски трагичны. Он все еще издевается над скупостью Отермана, которого «погубило богатство», но шутовской тон «прикрывает его внутреннюю драму и предчувствие смерти. Он странен, как бывает странен и неестествен умирающий в посл[еднюю] минуту возбужденных нервов… Вдруг бросается танцевать со стоном, а не [с] песней. Это агония, а не пляска… Под конец пение переходит в крик боли и стоны умирающего…

Вдруг пьяный падает на снег. Запрокинул голову и упал, как подрезан[ное] дерево». И когда мертвого «уносят при гробовом молч[ании]», наступает тишина. Северное сияние разгорается во всю силу. «Вдали воет собака. Жалобно, тоскливо и зловеще… Толпа читает молитву… Кто-то кается, упав на колени, кто-то разносит весть о таинственных чудесах, а кто-то и спекулирует на них: “Настали последние времена! Придите и купите слово божие!”» — «нагло, как ни в чем не бывало», кричит торговец книгами, становясь на возвышение и звоня в тонкий, резкий колокольчик.

Северное сияние становится красным. И тут появляется Тю. «Он, как справедливость, должен быть внушителен… Торж[ественная] минута. Молчание. Воет собака. Играть сцену так, как будто в 1‑й раз явился народу сам Христос. Все на коленях (кроме купца), лапланд[ец] распласт[ался] {170} по земле… Затягивают грустный и торжественный хорал. Все… призывают бога».

В том же «торжеств[енном], приподнятом настроении» шествует и Терезита. Теперь, когда она добилась победы над Карено, ей кажется, что она «возвысилась духовно, выросла, дотянулась до Кар[ено]. Она спокойна, величава и красива».

Не то Карено. Вняв голосу страсти, плоти, крови («Красного петуха»), он потерял себя, он не в силах работать, не может закончить своей главы о справедливости. — «Башня стоит пустая, труд всей моей жизни гибнет». — Карено «подбегает к камню, обхватывает распятие и рыдает… Он потерял почву под ногами. Он — божество, упавшее на землю, он променял духовную чистоту на земные радости…»

Любовная сцена идет «медл[енно] и торж[ественно], как обряд», как «какое-то языческое венчание». Из дальней церкви доносятся звуки органа. Начинается вьюга. В палатках освещаются силуэты молящихся. Карено «потерял самообладание, отдался во власть земн[ым] страстям».

Возмездие приходит скоро: горячка, охватившая город, настигает и Терезиту. На ярмарке поднимается паника. Чувствуя «приближение чего-то важного и большого чел[овеческого] бедствия», «толпа взволнована, куда-то стремится» («Хорошо бы вместе с движ[ением] толпы пустить по небу и движение облаков») — «несут разн[ые] вещи, кто сундуки, кто мебель, кто корзины, ворохи платья, узлы. Очевидно, это продавцы, бегущие с ярмарки… Пока тихо, но к концу торопливо, в паническом страхе».

Лишь один полубезумный Отерман, снедаемый алчностью, подбирает за бегущими разный хлам: веревки, гвозди, куски материи — «он весь в этой работе и обращения к нему выслушивает кончиком уха». Даже весть о болезни дочери доходит до его сознания только тогда, когда надо потратиться на доктора — на этот расход он не в силах решиться. «Буря растет». В палатках силуэты падают и корчатся. Другие силуэты, бросая узлы и пожитки, кидаются к умирающим. И тут в толпе появляется Терезита — «в растерз[анном] виде, плед волочится за ней по полу. Мечется в исступлении, в томлении рвет на себе платье, закрыв[ает] лицо распущ[енными] волосами. Ее окружают». Тогда с «безумным хохотом» она бросает на землю деньги и кричит: «Играйте, музыканты!»

«Все, как звери, бросаются за деньгами и поднимают. Музыка играет, паяцы (которые перед этим расстелили свой коврик на авансцене. — *М. С*.) начинают кувыркаться. Всеми овладевает с отчаяния последняя жажда жизни. Начинается пир во время чумы, чертобитие — вакханалия. Первый с воплем бросается в пляс остряк и 2 кокотки — за ними срывается Терезита и танцует предсмертную пляску, как танцуют в последний раз в жизни. За ней пускаются в пляс все…»

«Да, играйте, музыканты! У меня медовый месяц моей новой любви!» — Терезита «вскакивает на ящик» и пляшет «в исступлении — точно Вельзевул. Она растерзана. Вид фурии. Вьюга вовсю. Снег. Вакханалия. Танцующие непрер[ывной] цепью несутся к палатке № 2. Тени {171} смешиваются с живыми людьми. Карусель завертелась. Сев[ерное] сияние горит в полный свет. Вьюга, ветер, снег, вихрь».

Вакханалия не сразу обрывается, когда через сцену «пронося на носилках покрытого черным покойника в искривлен[ной] позе. Руки и ноги торчат». Второго замечают. «Толпа каменеет, музыка прекращ[ается]. Все снимают шляпы». Уносят и Терезиту. Под конец она бросает Тю монету, старик устремляется к ней и падает. «Кто упал?» — «Справедливость». «Тю ведут под руки. За ним несут, одного за другим, — больных. Процессия удаляется. Народ стоит прижавшись и в оцепенении. Вихрь, ураган, сев[ерное] сияние, снег. Занавес».

Станиславский заканчивает третий акт «Драмы жизни» (как это часто у него бывало) так, словно четвертого за ним не последует. Он доводит фантастическую картину последнего дня мира до такой остроты, что за ней жизнь героев становится просто немыслимой. Гамсун вовсе не предусматривал такой остроты — у него нет никакого пира во время чумы, нет ни процессий с покойниками, ни карусели, ни паяцев, ни силуэтов морских чудищ, ни предсмертной вакханалии призрачных теней.

Автору нужен еще и четвертый акт, чтобы показать Карено в облике «поверженного кумира», с которым Терезита (она все-таки выздоровела!) говорит, «как с прислугой». И только потом, после ряда перипетий, наступает довольно затянутая развязка: Тю — Справедливость разряжав пистолет в Терезиту, она умирает, башня Карено со всеми его великими рукописями сгорает, а он видит в этом мудрую карающую руку Немезиды.

Но тема Немезиды — рока, судьбы, провидения — увлекала режиссера гораздо менее, нежели трагическая тема противоречия духа и материи, измены высокому идеалу ради низменных земных интересов. Для него «драма жизни» достигла апогея и завершилась в третьем акте. Поэтому он уже довольно вяло разрабатывает четвертый, явно потеряв к нему интерес. От бытовых подробностей возвращается вновь к мистическим, а в общем ему «кажется, [что] весь этот акт надо играть в очень скором темпе».

Партитуру четвертого акта Станиславский заканчивал в августе 1905 года в Кисловодске, вернувшись туда из Москвы, где, параллельно с репетициями «Детей солнца», он встречался с Вс. Э. Мейерхольдом и просматривал его работу в Театре-студии. Студийные искания увлекают его, входят в его жизнь и творчество. Здесь были точки соприкосновения, несомненное сближение и столь же несомненный разлад.

## Театр-студия на Поварской

Обычно считается, что символистские искания возникают у Станиславского под прямым и непосредственным влиянием Мейерхольда, как развитие его опытов в Театре-студии на Поварской и в Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской. Версию эту поддерживают и сам Станиславский в «Моей жизни в искусстве», и Мейерхольд в статье {172} «Театр (К истории и технике)». Основана она, очевидно, на том, что спектакль «Драма жизни» был показан лишь в феврале 1907 года, т. е. позже мейерхольдовских постановок «Смерть Тентажиля», «Шлюк и Яу», «Сестра Беатриса», «Балаганчик» и др. На самом деле Станиславский начал эти искания раньше, еще в метерлинковском спектакле 1904 года, а замысел «Драмы жизни» родился у него независимо от практики Мейерхольда, хотя и в момент сближения с ним.

Сближение это было естественным и необходимым: оба художника увлекались в ту пору сходными, родственными идеями. Поиски «врубелевского» начала в творчестве, которые занимали Станиславского еще со времени его первой постановки Метерлинка, нашли отзвук и развитие в смелых замыслах Мейерхольда. Молодой ниспровергатель «мейнингенства» Художественного театра горячо разделял стремление своего учителя к тому, чтобы сценическое искусство научилось «передавать сверхсознательное, возвышенное, благородное из жизни человеческого духа — то, чем хорош и глубок Врубель, Метерлинк, Ибсен»[[226]](#footnote-227).

Идея эта казалась особенно важной Станиславскому теперь, когда революция стала реальностью. Он чувствовал свою ответственность перед временем, стремился открыть перспективу движения театра в его высоком общественном служении. Целью создания Театра-студии на Поварской для Станиславского были отнюдь не самоценные опыты над символистской драмой. Его единственным, доходившим до одержимости, желанием было расширение границ и возможностей театрального реализма. Он хотел, чтобы сценический образ приобретал максимально возможную множественность и емкость своего смысла, вмещал философию нового революционного времени. Чтобы высокая кафедра театра поднялась над житейским бытом, к поэтическому осмыслению действительности. Его волновали высшие и вечные вопросы «жизни человеческого духа». Ради решения этой большой цели Станиславский и прибегает к символистской драматургии, которая, как ему казалось, способна была ему помочь. Испытав первые разочарования постановок Метерлинка и Ибсена внутри Художественного театра, режиссер хочет теперь перенести свои поиски вовне, на экспериментальную сцену студийного театра. А результаты этих исканий затем вновь обратить на развитие искусства Художественного театра.

Поэтому, открывая 5 мая 1905 года вместе с Мейерхольдом Театр-студию, Станиславский говорит прежде всего о высоком назначении театра. О том, что «в настоящее время пробуждения общественных сил в стране театр не может и не имеет права служить только чистому искусству, — он должен отзываться на общественные настроения, выяснять их публике, быть учителем общества. И, не забывая о своем высоком общественном призвании, “молодой” театр должен в то же время стремиться к осуществлению главной своей задачи — обновлению драматического искусства новыми формами и приемами сценического исполнения». Он утверждал, что «Художественный театр, с его натуральностью {173} игры, не есть, конечно, последнее слово и не думает останавливаться на точке замерзания», а «“молодой” театр, наряду с его родоначальником, должен продолжать дело и идти далее»[[227]](#footnote-228).

Мысли эти целиком разделял и Мейерхольд. Его антибуржуазное общественное бунтарство связывалось с эстетическим бунтом против натуралистически-эпигонского искусства, лишь фиксирующего, закрепляющего образ буржуазного мира. Еще в 1901 году, накануне своего ухода из Художественного театра, он писал А. П. Чехову о том, что «открыто возмущается полицейским произволом» и «не может спокойно предаваться творчеству, когда кровь кипит и все зовет к борьбе». Ему «хочется пламенеть духом своего времени», а вовсе не предаваться «чистому искусству». Так же как Станиславский, он в 1905 году возлагает надежды на «великую миссию» театра: «Да, театр может сыграть громадную роль в перестройке всего существующего»[[228]](#footnote-229). Ему видится театр, создающий свою особую модель мира, от буржуазной действительности отъединенного, ей противостоящего. И потому он мечтает о творческой активизации театральных форм. «Современные формы драматического искусства давно уже пережили себя и не могут удовлетворить интеллигентного зрителя»[[229]](#footnote-230), — говорит Мейерхольд на открытии Театра-студии.

Вскоре после открытия Студии на Поварской Станиславский уехал из Москвы на юг и непосредственного участия в репетиционной работе нового театра почти не принимал. Правда, он привлек в Театр-студию В. Я. Брюсова, композитора И. А. Саца и группу молодых художников, занимаясь вместе с ними поисками новых принципов оформления сцены, выбором репертуара. Но и тогда, и позже всю режиссерскую работу в основном вел Мейерхольд, сообщая о ней Станиславскому в специальных рапортах-протоколах репетиций. Здесь постепенно вырисовывалось credo новой Студии, которое «в коротких словах сводилось к тому, что реализм, быт отжили свой век. Настало время для ирреального на сцене. Нужно изображать не самую жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы ее смутно ощущаем в грезах, в видениях, в моменты возвышенных подъемов»[[230]](#footnote-231). Credo это как будто не расходилось с помыслами Станиславского, стремившегося тоже «передавать сверхсознательное, возвышенное, благородное из жизни человеческого духа».

Однако на практике «случилось так, что Театр-студия не захотел быть носителем и продолжателем убеждений Художественного театра, а бросился в строительство нового здания с основания»[[231]](#footnote-232). Отсюда, в сущности, и началось расхождение поисков Мейерхольда и Станиславского. Какие бы смелые планы ни строил создатель Художественного театра, он вовсе не желал перечеркивать весь свой прошлый опыт. Не отбрасывать {174} сложившиеся традиции, но развивать, углублять, видоизменять их, подчас почти неузнаваемо, — вот что казалось ему необходимым всегда и особенно теперь. Мейерхольд же стремился не к «эволюции, как ожидалось», а к «революции современной сцены»[[232]](#footnote-233). Разница исходных позиций не замедлила сказаться в работе, которую параллельно, как бы с разных концов, вели режиссеры: Станиславский — над «Драмой жизни» Гамсуна, Мейерхольд — над «Смертью Тентажиля» Метерлинка. Пути их перекрещивались, сближались, но все-таки каждый из них понимал «революцию в искусстве» по-своему.

Замысел «Драмы жизни» открывает нам совсем нового Станиславского, словно навсегда распрощавшегося с камерностью четвертой стены, с уютным запахом жилья и нежным лирическим подтекстом. Перед нами режиссер дерзко обнаженной символики, вызывающих мистических образов и трагически отчаянного восприятия мира. Символ Смерти уже не подменяется символом буржуазной пошлости, как это было в первой постановке Метерлинка. Фатальное не растворяется в земном. Идея «Слепых» предстает не черновым, пробным этюдом, но глубоко и последовательно разработанной художественной концепцией.

«Драму жизни» Станиславский понимает как трагедию человечества, стоящего на грани грядущей мировой катастрофы. Не драма жизни Карено или жизни Терезиты увлекает его, но драма Жизни с большой буквы. Достаточно наивные, а иногда и просто банальные гамсуновские аллегории (вроде эротического «Красного петуха» или старца «Справедливости», у которого башмаки надеты задом наперед, и потому он в нужный автору момент спотыкается, а потом и падает) режиссер словно игнорирует. Он переводит всю пьесу в более широкий, поистине апокалипсический, дантовский план. Ему видится последний день мира как возмездие человечеству за греховность земной жизни. Первые два акта строятся на постоянном противоборстве возвышенного, идеального, «неземного» начала с началом низменным, материальным. И когда последнее побеждает — наступает третий акт — как день расплаты, день великого торжища: в балаганном вихре мятущихся теней рвется совесть, судьба, жизнь человеческая. Трагедия «безумного, безумного мира» поднимается со страниц режиссерского экземпляра Станиславского.

Подобный замысел потребовал разработки принципиально иной театральной эстетики. Уже не сама жизнь, не ее живой, неповторимый миг стали объектом режиссера, а только ее сгусток, ее квинтэссенция. Начинаются поиски личности возвышенной, приподнятой над обыденщиной, над толпой. Тенденция всеобщей демократизации затухает. Человек должен предстать не в своей индивидуальности, но в своей сущности. Не частное, но общее интересует постановщика. Не жизнь человека, а жизнь человечества. Характер исчезает, остается лишь то внеличное, что выходит за рамки индивидуального. Каждый из героев лишь олицетворяет чту внеличную, обобщенную страсть. Поэтому важна не внешняя динамика, а лишь внутреннее состояние героя. Действие заменяется {175} самоуглубленным созерцанием. Слово — молчанием. Так логически неизбежно возникает в режиссуре Станиславского та эстетика «замедленности», которая позже была разработана Мейерхольдом в теории «неподвижного» театра.

В связи с этим решительно трансформируются все прежние излюбленные мотивы и приемы создателя МХТ. Разрыв мечты и действительности, контраст пошлости и благородства, проходивший лейтмотивом через всю его режиссуру, теперь теряет свою социальную окраску, сохраняя лишь общечеловеческий смысл. (Характерно, что в начале драмы Станиславскому еще видится «буржуазный» облик скупости Отермана, а в третьем акте его вытесняет обобщенный образ безумной, маниакальной скаредности). Концепция человека, детерминированного своей средой, распадается.

Соответственно весь внешний облик будущего спектакля должен был приобрести условный характер. Прежде всего решительно меняется концепция быта, среды. Общая атмосфера, настроение слагается теперь не из множества достоверных бытовых мелочей, а из редких, настойчиво повторяющихся и словно бы укрупненных деталей, несущих в себе и непременную символическую нагрузку. Своеобразными лейтдеталями становятся и «призрачный» зонтик Карено, и змеиный шлейф Терезиты, и полупрозрачные лавки, где медленно двигаются черные силуэты, и дикая, исступленная карусель «пира во время чумы». Прежняя «пуантилистская» манера режиссера заметно трансформируется: отобранные крупные «пятна» как бы вынимаются из натуралистической оболочки — они больше не служат документом (раз уже не требуется «удостоверять» жизнь). За вычетом факта в них остается лишь некий условный «сигнал», сгусток жизни. Цепь таких «сигналов» и складывается в единый символический строй спектакля (недаром, увидев спектакль, Н. Е. Эфрос назовет этот прием «сигнализацией действительности»).

Условность входит, по замыслу Станиславского, и в актерское исполнение. Он, прежде так ценивший живую правду поведения актера на сцене, всегда умевший ради этого строить столь естественные мизансцены, дороживший малейшим шорохом быта, теперь как будто решительно отказывается от них. Если молчание ценнее слова, если «неизреченное», «невыразимое», «сверхсознательное» важнее жеста, движения, поступка, то надо убрать совсем внешнюю динамику, чтобы дать возможность сосредоточиться на отвлеченной страсти, на том, что копится в душе. Актер почти лишается жеста и даже трехмерности: режиссер ищет барельефную плоскостность поз, статуарную скованность фигур. Движения становятся медленными, замирающими, облики — призрачными, силуэтными. Речь часто прерывается торжественными паузами и фатальным молчанием.

Так, чеховские приемы «пауз», «подтекста», «подводного течения» генерализуются и становятся самоцелью. Напряженные разряды между текстом и подтекстом, внешним и внутренним сюжетом стихают. Если прежде Станиславский открывал эти приемы, чтобы выразить соотношение человека и окружающего мира, то теперь весь мир существует {176} только ради того, чтобы выразить душевное состояние человека. Каждая крупная деталь внешнего окружения видится как бы сквозь призму внутреннего мира героя: резкие контуры диких отвесных скал, падающие в бездну камни, птицы, парящие в высоком небе, полуобвалившийся туннель — «точно нора змеи», откуда появляется Терезита в первом акте. Прием этот доводится до апогея в третьем акте, где полупрозрачные полотняные лавки с силуэтами морских чудищ и карусель с мелькающими тенями живут тревожной жизнью в унисон с умирающими людьми.

В этой экспериментальной работе еще далеко не все было ясно Станиславскому. Чувствуется какая-то неуверенность режиссерской руки. Приемы новые противоречиво уживаются со старыми. Условное перемежается реальным. Он чувствует, что здесь неуместна прежняя индивидуализация «народной сцены», что необходимо найти для нее какой-то общий знаменатель. Но все-таки колеблется: одеть ли толпу в одинаковые серые одежды, придав ей сходство с муравейником, или сверить костюмы «с натурой», с национальной и бытовой типичностью? Для чего и посылает в июле 1905 года из Ессентуков подробнейшее письмо О. Л. Книппер-Чеховой в Норвегию, чтобы прояснить у Кнута Гамсуна все недоуменные вопросы, просит ее подмечать не только «натуральное» и «характерное», но и «все, дающее необычное, декадентское, импрессионистическое в костюмах, вещах или пейзажах». Словом, подобные сомнения и продиктовали его обращение к автору: «Нужно ли играть пьесу реально (как Чехова) или как-нибудь иначе à la Метерлинк? Важен ли местный колорит или брать из жизни всех народов те складки, контуры и линии, которые рисуют в духе пьесы жизнь человечества, его страсти и пороки?»[[233]](#footnote-234)

Встреча О. Л. Книппер с Гамсуном не состоялась, и потому все свои вопросы Станиславский должен был решать сам. Задуманная им «революция в искусстве» заставляет его искать неожиданные приемы, которые сталкивались с его собственными открытиями прежних лет, что вносило в работу достаточный сумбур…

Закончив партитуру третьего акта, Станиславский едет в начале августа в Москву, где сразу же окунается в работу театра и Студии: слушает чтение Горьким «Детей солнца», устанавливает костюмы для «Горя от ума», репетирует на сцене первый и второй акты «Драмы жизни» и, наконец, просматривает летнюю работу Студии. На студийный просмотр в Пушкино собираются актеры МХТ, Горький, С. И. Мамонтов и «всякая молодежь: художники, скульпторы и пр.». Станиславский воспринимает этот день как праздник, как «первую победу Студии над предрассудками»[[234]](#footnote-235). Не все было ровно в этом показе, что-то было свежо, оригинально и молодо, а что-то и по-детски слабо. Наибольший успех выпал на долю «Смерти Тентажиля», которую ставил Мейерхольд.

{177} Рассказывая позже о поисках новых путей Театром-студией и о его открытиях, Мейерхольд коротко формулирует то, чего достиг «в деле революции современной сцены» каждый из спектаклей: «Работа над одной пьесой (“Комедия любви”) привела к критике Театра Типов и открыла прозрения в область Театра Синтезов, а работа над другой пьесой (“Смерть Тентажиля”) дала в руки метод расположения на сцене фигур по барельефам и фрескам, дала способ выявлять внутренний диалог с помощью музыки пластического движения, дала возможность на опыте проверить силу мистических ударений взамен прежних “логических” и многое другое… работа над третьей пьесой (“Шлюк и Яу”) научила выводить на сцену лишь главное, “квинтэссенцию жизни”, как говорил Чехов, открыла разницу между *воспроизведением на сцене стиля и стилизацией сценических положений*. И во всех работах, чем веселее они кипели, все больше и больше проявлялись те ошибки, которые делал наш “старший брат” — Художественный театр»[[235]](#footnote-236).

Как видим, многое из того, что задумывалось Станиславский для «Драмы жизни», параллельно пробовалось и осуществлялось Мейерхольдом. Оба они с разных сторон пришли к убеждению, что надо не «воспроизводить», а «претворять» (или, как тогда говорили, «стилизовать») жизнь на сцене, показывать лишь ее квинтэссенцию.

Правда, уже тогда Станиславский почувствовал известную противоречивость постановки «Смерти Тентажиля». Ему показалось, что есть какой-то разлад между условным оформлением и актерской игрой, что, может быть, здесь скорей подошел бы только что примененный им самим принцип «силуэтности»: «На переднем плане нужен просто светлый занавес, и на этом фоне в темных костюмах, как силуэты, актеры должны разыгрывать пьесу»[[236]](#footnote-237). Ощущал эту противоречивость и сам Мейерхольд, относя ее за счет все той же «натуральности» игры актеров — учеников Художественного театра. Об этом же писал и В. Я. Брюсов (который руководил «литературным бюро» Студии) в своей рецензии на единственный состоявшийся просмотр. С восторгом поддерживая главную идею Студии — «попытку порвать с реализмом современной сцены и смело принять условность как принцип театрального искусства», он так определял «ахиллесову пяту» постановок: «Там, где кончалась выучка режиссера, начиналась обыкновенная актерская игра, и тотчас было видно, что играют плохие актеры без истинной школы и безо всякого темперамента. Театр-студия показал для всех, ознакомившихся с ним, что пересоздать театр на прежнем фундаменте нельзя. Или надо продолжить здание Антуан-Станиславского театра, или начинать с основания»[[237]](#footnote-238).

Интересно нащупывая новаторское решение проблем декорационного оформления — в разрыве с традиционным макетом (с помощью молодых художников Н. Сапунова, С. Судейкина, Н. Ульянова и др.) — и музыкального сопровождения (в союзе с композитором Ильей Сацем), Мейерхольд {178} тогда не очень точно представлял себе решение проблемы актерской. Ясно было одно: актерское исполнение труднее всего поддавалось условному «претворению» и легче всего соскальзывало на прежнее «воспроизведение» жизни.

Опыт Театра-студии на Поварской убедил Станиславского в том, что «революцию в искусстве» театра необходимо начинать с актера, с выработки совершенно новой актерской техники: «Талантливый режиссер пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен, с помощью которых он осуществлял свои интересные идеи. Но при отсутствии артистической техники у актеров он смог только демонстрировать свои идеи, принципы, искания, осуществлять же было их нечем, не с кем, и потому интересные замыслы студии превратились в отвлеченную теорию, в научную формулу». Именно поэтому Станиславскому казалось, что «открывать Студию было опасно… для самой же идеи, ради которой она основалась, так как плохо показать идею — значит убить ее»[[238]](#footnote-239).

Были и другие причины, побудившие его принять решение о закрытии Студии. Причины, так сказать, внешнего характера, которыми Станиславский объяснял эту акцию в своей записке к студийцам: революционная обстановка в стране («революция в России убила театральный сезон»[[239]](#footnote-240)) и материальные затруднения Студии (которая фактически существовала на личные средства Станиславского, еще не погасившего свои долги по Обществу искусства и литературы). Какую-то роль сыграло и резко отрицательное отношение Вл. И. Немировича-Данченко ко всей этой «затее» Станиславского и к студийным поискам Мейерхольда.

Немирович-Данченко и сам чувствовал теперь, что Художественному театру надо выбиться из «приедающегося реализма», потому что «труппа отравлена реализмом, доходящим до узкого натурализма». Ему казалось, что «чеховские милые, скромно лирические люди кончили свое существование» и теперь необходимо искать каких-то иных, новых «тонов», иначе «без ярких, истинно поэтических образов театр осужден на умирание». Но он не признавал за Мейерхольдом права и возможности сказать «новое слово». Ему казалось бездумным капризом увлечение Станиславского, «*будто сбросившего с себя все оковы*»[[240]](#footnote-241) и постоянную «опеку его [Вл. И.] *разума*». И потому он решительно протестует против нового метода репетиций, предложенного Мейерхольдом для «Драмы жизни» (выходить сразу на сцену без всяких бесед). Эксперименты в Пушкино заведомо считает «наполовину пустым баловством»[[241]](#footnote-242). А посмотрев работу Театра-студии, пишет Станиславскому: «Если же бы Вы показали мне то, что я вчера видел раньше, до того, как Вы спрашивали у меня совета, как Вам поступить, — я бы сказал: чем скорее Вы покончите с этой грубейшей ошибкой Вашей жизни, тем будет лучше {179} и для Художеств[енного] театра, и для Вас самого, даже для Вашего артистического престижа…»[[242]](#footnote-243)

Но ни тогда, ни позже Станиславский не мог признать создание Студии своей «грубейшей ошибкой». Недаром в 1908 году, оценивая 10‑летний путь МХТ, он говорил: «Когда художественные перспективы покрылись туманом, появилась Студия. Она погибла, но зато наш театр нашел свое будущее на ее развалинах»[[243]](#footnote-244). Главная идея, ради которой он создавал Студию — идея поисков обобщенно-метафорического языка искусства — оставалась для него живой. Живыми оставались ее декорационные и музыкальные открытия. Но путь актерского новаторства был по-прежнему достаточно туманным. Опыт Мейерхольда как бы подтвердил убеждение Станиславского, что не отказ от лучших традиций Художественного театра, *не разрыв с реализмом, а постоянное обогащение его* — единственно верный путь движения театра. Искусство жизненной правды имеет свои внутренние потенции развития — и притом богатейшие. Надо только суметь пробудить эти потенции. Позже он скажет, что ради этого и необходимы всякие «блуждания». «Опять поблуждаем, и опять обогатим реализм. Не сомневаюсь, что всякое отвлечение, стилизация, импрессионизм на сцене достижимы утонченным и углубленным реализмом. Все другие пути ложны и мертвы. Это доказал Мейерхольд»[[244]](#footnote-245).

Слова эти Станиславский напишет только в 1908 году, проверив себя постановками «Драмы жизни», «Жизни Человека» и «Синей птицы» и приглашая ради новых исканий Гордона Крэга. Теперь же осенью 1905 года, после закрытия Театра-студии, режиссер испытывает тяжелый и мучительный период сомнений в собственных поисках, неясности будущих перспектив театра. Его состояние обостряется тревожной обстановкой в стране. В связи с революционными событиями спектакли на время прекращаются; художественники принимают решение поддержать всеобщую забастовку.

## Первая русская революция

Начинаются уличные бои. В фойе театра открывается лазарет, где в качестве сестер милосердия день и ночь дежурят артистки и ученицы школы МХТ. «Какая жизнь, какие чувства! — пишет в эти дни О. Л. Книппер своему брату. — Кончился век нытиков, подавленности, идет громада, надвигается. Боже мой, во всех пьесах Антона пророчества этой жизни! С совсем новым чувством я играю “Вишневый сад”»[[245]](#footnote-246).

Первое представление «Детей солнца», по словам Немировича-Данченко, «застревает в гуще политических событий». Полиция переходит в наступление. Станиславский вместе с другими художественниками подписывает протест против «возмутительного расстреливания народа, возвращавшегося с похорон Баумана»[[246]](#footnote-247). И хотя режиссеры пытаются {180} вести репетиции «Горя от ума», а Станиславский упрямо продолжает репетировать Фамусова даже во время перестрелки в Камергерском переулке, им все труднее удается поддерживать творческую обстановку в коллективе. Наконец, настают дни декабрьского вооруженного восстания.

В архиве Станиславского сохранилось яркое описание атмосферы этих дней в жизни МХТ; прочтем его и почувствуем, чем жил театр и его создатель в это время, которое он называет «force majeure».

«6 декабря шел “Вишневый сад” Чехова. 7‑го началась знаменитая декабрьская забастовка.

Электричество погасло, вода перестала течь из кранов, железнодорожные поезда остановились, магазины закрывались…

По улицам блуждала праздная толпа…

Носились грозные слухи…

Волновали тяжелые предчувствия.

Наш театр переживал опасное время: энергия падала, касса пустела, будущее казалось мрачным, и тем не менее мы были рады тому, что спектакли временно прекратились.

Когда народные страсти выносятся на улицу, театр и актеры становятся лишними.

Искусство — слишком деликатное орудие духовного воздействия, чтоб пользоваться им для грубой политической или партийной борьбы […]

Трудно поддерживать бодрость труппы в такой подавленной атмосфере.

Да! Мы были рады временному прекращению спектаклей. Но что же делать дальше? Этот вопрос обсуждался много дней.

При надвигающейся опасности — люди жмутся друг к другу, так и мы. Боясь одиночества, как-то случайно сошлись в театр в обычный для репетиций час. Артисты разбились на группы и говорили почти шепотом. В доме, где находится умирающий, также сходятся тесной группой и тихо говорят о неизбежном.

В одной из групп обвиняли кого-то… Найти виновного в несчастье — это большое утешение.

С таким репертуаром… горячился кто-то…

В другой группе обсуждались материальные вопросы.

Разговор тяжелый по теме и по форме. Каждый из говорящих бросал фразу или задавал вопрос и молча сам придумывал ответ.

В третьей группе рассказывали о предстоящих ужасах и бранили правительство. Это была беспечная и экспансивная молодежь.

Надо было найти бодрый тон. На все расспросы о будущем я старался отвечать как можно веселее.

У меня вышло как-то так, что забастовка — это очень хорошо и даже полезно для театра. Мы успеем подготовить “Горе от ума”, а без него не стоит и существовать театру.

Словом, я старался доказать, что “Горе от ума” — единственная пьеса, подходящая к революции…»[[247]](#footnote-248)

{181} Запись эта, точно передающая состояние духа Станиславского в те дни, обрывается на том, что «пайщики» театра переходят к деловым предложениям — как жить дальше? Вскоре был найден выход: весь театр уезжает на гастроли за границу. С февраля по май 1906 года МХТ впервые показывает свои лучшие спектакли — «Царь Федор Иоаннович», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Доктор Штокман» и «На дне» за рубежом, в городах Западной Европы. 62 спектакля, сыгранные Художественным театром в Берлине, Дрездене, Лейпциге, Праге, Вене, Франкфурте-на-Майне, Ганновере, Карлсруэ, Висбадене и Варшаве, явились подлинным триумфом русской сценической культуры. Они принесли Станиславскому поистине мировую славу.

«Шапку долой перед вами, москвичи! — восторженно восклицает критик газеты “Tägliche Rundschau” после первого представления “Царя Федора”. — Вы выросли на почве современности и на почве исторического прошлого, но есть в вас нечто, что принадлежит завтрашнему и после завтрашнему дню, что принадлежит грядущему»[[248]](#footnote-249). «И в Берлине, и в Вене, — пишет из-за границы Немирович-Данченко, — не было ни одной значительной статьи влиятельнейших газет, которая не сказала бы, что русское сценическое искусство еще раз напомнило европейскому обществу о мощи духовных сил России»[[249]](#footnote-250). «Трудно поверить, что все газеты, без всякого исключения, захлебываются от восторга, — сообщает Станиславский из Берлина. — Главные критики обрушились на немецкое искусство и кричат, чтобы актеры поскорее бежали учиться к русским. Русские, — пишут они, — отстали от нас в политической жизни, но мы испуганы и изумлены тем, что они обогнали нас на 20 лет в искусстве»[[250]](#footnote-251).

К вопросу об «отсталости» России в политической жизни Станиславский возвращается в другом своем письме из Берлина, задумываясь над перспективами первой русской революции и возможными буржуазно-демократическими преобразованиями в стране: «Как тяжело здесь развертывать русские газеты и читать все то, что происходит у вас. Тяжело это особенно потому, что все эти наши невзгоды в лучшем случае приведут нас к западной культуре — это ужасно. Цена этой культуры ровно 5 копеек… Здесь сердца нет — потому-то критиков больше всего удивляет сердце русского человека, при отсутствии всякого пафоса»[[251]](#footnote-252).

Задумываясь об истинном значении гастролей МХТ, Л. Андреев писал в апреле 1906 года. Немировичу-Данченко: «Едва ли кому-нибудь приходило в голову, что Ваш театр будет представительствовать за русскую революцию — Художественный театр с репертуаром Чехова и Ибсена! — а так оно и вышло.

В соединении с русской литературой, которая упорно пробивает себе путь на Запад, Ваш театр показал немцам и прочим “инородцам”, что в лице России они имеют дело с огромной нарождающейся силой, с молодой, {182} прекрасной страной, умеющей и страдания свои претворить в высокие образцы художественно-человеческие»[[252]](#footnote-253).

Первая заграничная поездка Художественного театра, встречи с крупнейшими европейскими актерами, режиссерами, драматургами — Л. Барнаем, Э. Дузе, Ф. Гаазе, М. Рейнгардтом, Й. Кайнцем, Я. Квапилом, Г. Гауптманом, А. Шницлером, Г. Зудерманом и другими — вселили в душу Станиславского новую уверенность в величии и нерушимости лучших традиций Художественного театра, традиций глубокого и простого, душевно тонкого и человечного, истинно русского сценического искусства.

Но ни восторги зрителей, ни высокие оценки критиков, ни настоящая слава не могли изменить натуры Станиславского: он оставался верным своей вечной неудовлетворенности достигнутым, своей постоянной жажде обновления искусства.

Едва вернувшись в Москву, он первое письмо посылает В. Я. Брюсову. «Функции бывшей Студии возрождаются в Художественном театре, — сообщает он. — Хотелось бы очень заинтересовать Вас этим делом и воспользоваться Вашими советами. Я был бы очень счастлив видеть Вас завтра у себя… Соберется кое-кто из лиц, интересующихся новым направлением в нашем искусстве»[[253]](#footnote-254). Брюсов отвечал ему: «Готов от всей души, по мере сил и умения, способствовать Вашим начинаниям в духе бывшей Студии. Очень и очень прошу Вас, если мне есть место в этой работе, сохраните его за мной»[[254]](#footnote-255). Кроме Брюсова, Станиславский хотел привлечь в театр Л. Сулержицкого, В. Егорова, Н. Ульянова, М. Волошина, Ю. Балтрушайтиса и других писателей и художников «нового направления».

Словом, Станиславский в поисках «новой идеи» стремится «разумно воспользоваться результатами юных брожений» погибшей Студии. Ради этого он и испытывает потребность придирчиво пересмотреть весь свой прошедший опыт, строго продумать все открытия и ошибки. «Изверившись в постановочных театральных средствах и объявив войну плохой театральности, я обратился к хорошей условности, надеясь, что она заменит собой дурную, ненавистную мне»[[255]](#footnote-256). И углубился прежде всего в проблему актерской техники: «Без этого дальнейшее движение вперед становилось невозможным».

«В таком состоянии я приехал на лето в Финляндию», — так начинает Станиславский новую главу своей книги «Моя жизнь в искусстве», названную «Открытие давно известных истин». С этой поры он ведет повествование о своей «артистической зрелости». Последуем и мы за предначертанием автора и подведем на этом черту его «артистической юности».

# **{****183}** Глава третьяПоиски трагедии(1906 – 1911)

«Когда они [наука и искусство] настоящие, стремятся не к временным, не к частным целям, а к вечному и общему, — они ищут правды и смысла жизни».

*А. П. Чехов*

Зрелость — понятие чаще всего устойчивое: спокойное время сбора плодов. Не то у Станиславского! Именно в эти годы, отделенные двумя (даже тремя) революциями, он весь — непрестанные поиски, метания, срывы и — открытия. Настала пора, когда каждая новая его постановка словно бы зачеркивает предыдущую и возвращает к «давно известным истинам», но шагнувшим ступенью выше. Когда каждый привычный успех не радует, а необычный провал — окрыляет. Пора щедрая и сумбурная поневоле противоречивая и безусловно новаторская.

Недаром посредине этого бурного периода Горький восторженно поименует Станиславского «великим мятежником»: «… Хочется видеть Вас, великий мятежник, говорить с Вами, хочется передать Вам кое-какие мысли — подложить горючего материальца в пылающее Ваше сердце, огнем коего всегда радостно любовался и впредь буду.

И впредь, до конца дней, любоваться буду, что б Вы там ни делали, сударь мой!..»[[256]](#footnote-257)

Станиславский всегда был мятежником в искусстве — такова уж была его жизненная миссия чуть ли не с рождения. Каждый шаг в искусстве был всегда поисками нового — настойчивыми и целеустремленными. Зрелость принесла ему острое желание постичь цель не близлежащую, но высшую. Тяготение к высокой «общей идее», которое интуитивно зрело в нем все годы юности, стало осознанной необходимостью.

Свою «общую идею» Станиславский поистине выстрадал. События революции 1905 года стали для него переломными. Чехов умер накануне их, предчувствуя в своих мучительных поисках рождение «общей идеи — бога живого человека». Станиславский пережил — и перешел рубеж.

{184} Пережить эту пору для него было необычайно сложно: он сам часто называет ее тяжелой, трудной, кризисной порой.

В самом деле, здесь скрестилось слишком многое: восторженное ощущение общественного подъема в стране и недоуменный испуг перед черносотенными погромами; боязнь за судьбы русской культуры, резкий протест против полицейского «расстреливания» беззащитных людей, против постылых рогаток царской цензуры и горькое сознание разрыва интеллигенции я народа; тревожная мысль о ненужности высокого искусства в момент революционного кризиса и одновременно самые смелые замыслы, проекты, пробы; убеждение в устарелости, изжитости прежнего пути Художественного театра и колоссальный успех «старого» искусства МХТ за рубежом; смерть Чехова, короткий, но ощутимый разрыв с Горьким — потеря той опоры, на какой держался МХТ, — и обращение к «новым великим именам в драматической литературе», для которых необходимо было найти «новые соответствующие формы драматического искусства»; творческие разногласия — «художественная рознь» с Немировичем-Данченко и увлечение опытами Мейерхольда, завершившееся наполовину вынужденным закрытием Студии на Поварской. Какое сложное переплетение обстоятельств, сфер, причин, настроений! Но среди них доминанта одна. А именно — ощущение рубежа. Настала новая пора — дух века снова требует важных перемен и на сцене драматической. В этом Станиславский был убежден беспрекословно и фанатически.

Размышления на финляндской скале летом 1906 года охватывали весь клубок этих противоречий — общественных и личных. Постепенно в сознании художника откристаллизовалось одно решающее звено — проблема обновления актерского искусства. Возникает вопрос: почему именно это звено казалось ему решающим? Надо полагать, что тут вступали в действие ведущие побудительные мотивы творчества художника.

Всегда, во все времена главной целью искусства Станиславского оставался человек. Всегда и везде он исследовал «жизнь человеческого духа» в ее соотношении, связи и разрывах с окружающим миром, средой, бытом. В любой форме — конкретной или отвлеченной — в его произведениях звучала ясная мелодия утверждения человечности, добра и справедливости, как мелодия вечная, непреходящая. Теперь впервые его изначальный гуманизм, его постоянная душевная гармония и цельность веры в добро подвергались испытанию.

Трагические противоречия времени вели его к осознанию глубокой кризисности всей русской культуры. В душе Станиславского этот кризис встречал внутреннее сопротивление. Резкие противоречия времени входили в его сознание, в его душу, рождали новые мотивы и формы творчества, но не получали прав верховной силы. Поиски трагедии, которые начались в эту пору в искусстве Художественного театра, для Станиславского чаще всего оборачивались поисками *преодоления* трагедии.

Как сказано выше, в искусстве XX века Станиславский наследовал ту линию русской культуры XIX века, которая шла от Пушкина, Толстого и Чехова, линию эпической цельности, душевного здоровья и противостояния злу. Если душа Лермонтова, Гоголя и Достоевского разрывалась от {185} сознания окружающего зла и трагический надрыв становился материалом и темой их творений, то в душе Пушкина, Толстого и Чехова всегда, несмотря ни на что, находились силы сопротивления, воля к преодолению противоречий времени, вера в конечную — пусть нескорую — победу добра.

Трагизм русской действительности начала XX века уже выдвигал на театре острую, нервную фигуру молодого режиссера Мейерхольда, как бы подхватывавшего эстафету Лермонтова, Гоголя, Достоевского и берущего тему зла, отрицания, разрушения, дисгармонии мира как тему доминирующую в его неожиданных, эпатирующих привычный взгляд произведениях. Условные формы как бы создавали свою модель мира, реальному античеловечному буржуазному миру противопоставленную. Только в этом условном мире молодой режиссер и находил свою опору.

Станиславский искал иной опоры. Он не хотел отъединения от реальности, ухода в несуществующий, условный мир. Формотворчество само по себе его всегда в конечном счете разочаровывало. Возможно, поэтому он подчас сгоряча признавался, что «не любит» режиссерской деятельности, что он «актер по природе и совсем не режиссер»[[257]](#footnote-258). В искусстве он мог опереться только на живого человека. Только тут он искал и находил возможности преодоления дисгармонии мира.

Вот почему он выдвигает теперь — как главную — проблему этического и эстетического воспитания нового актера-человека. Он ставит перед собой задачу создания такой цельной творческой личности, в которой было бы снято отчуждение художника от человека, стремится к собиранию, единству актера и человека. К тому, чтобы художник в момент творчества не подавлял в себе человека, а человек не убивал в себе художника. Словом, речь шла о сокровенных законах актерского искусства.

Устремив сюда все свои помыслы, открывая «давно известные истины», режиссер пытается разгадать тайну «творческого самочувствия» актера, что и становится вскоре «очередным увлечением Станиславского» (как любили говорить в театре). Разгадка была найдена в магическом творческом «если бы», в различии между реальной и воображаемой правдой. «С момента появления “если бы” артист переносится из плоскости действительной, реальной жизни в плоскость иной, создаваемой, воображаемой им жизни. Поверив ей, артист может начать творить»[[258]](#footnote-259).

В сущности Станиславский развивал и додумывал теперь те мысли о разнице между «воспроизведением» и «претворением» жизни, которые запали в его душу еще в юности, когда создавались первые наброски будущей «системы». Ради овладения тайной «творческого самочувствия» он и предпринимает ряд лабораторных постановок, первой из которых становится «Драма жизни».

## **{****186}** «Горе от ума»

Пока готовились эти новые работы, сезон 1906/07 годов был открыт спектаклем как будто бы совсем иного, «старого» направления. Грибоедовское «Горе от ума» снова ставили вместе Станиславский и Немирович-Данченко, оформлял его по-прежнему Симов с помощью Н. Колупаева. Спектакль предназначался специально «для большой публики, которая перестает совершенно интересоваться театром, когда в нем нет понятной ей пьесы»[[259]](#footnote-260). Так писал Станиславский, имея в виду «ненависть» консервативной части публики к пьесам «нового направления» и необходимость идти на репертуарные «компромиссы».

Действительно, «Горе от ума» словно бы целиком возвращало театр к линии музейно точного воспроизведения быта, истории, атмосферы 20‑х годов прошлого века. Хотя Станиславский в дни вооруженного восстания и «старался доказать, что “Горе от ума” — единственная пьеса, подходящая к революции», постановщики вовсе не стремились к такому современному прочтению пьесы, созвучному политическим событиям в стране. Характерно, что в той же самой записи далее следует позже зачеркнутая фраза: «Почему “Горе от ума” такая подходящая пьеса для революции, я, конечно, не знал». И это была правда — в том, разумеется, смысле, что режиссеры тогда не считали нужным обострять обличительную общественно-политическую линию пьесы.

Само понятие «революционности» жило в их сознании в отвлеченной форме вечного стремления человечества к «свободе духа». Характерно, что, видя в «Горе от ума» те «*боевые* ноты, которыми звенит наша современная жизнь»[[260]](#footnote-261), Немирович-Данченко все-таки считал, что «идеал открытия [сезона] был бы “Бранд”. Потому что это самая революционная пьеса, какие я только знаю, — революционная в лучшем и самом глубоком смысле слова»[[261]](#footnote-262). Понятно, что «Бранд», в котором идея преобразования общества выступала в абстрактной форме, вполне отвечал тогдашним представлениям режиссеров о революционности. В соответствии с этим истолковывается и «Горе от ума».

Режиссерский план, написанный в 1905 году почти весь Немировичем-Данченко в его обычной литературно-повествовательной манере (с небольшими пометками Станиславского в третьем действии), прежде всего отражает намерение постановщиков уйти от сложившихся театральных традиций исполнения комедии: от привычной манеры «чтения» знаменитых монологов, от банальных сценических образов. Чтобы грибоедовские герои предстали не такими, как их *играли*, а такими, как они *жили* при Грибоедове. Ради этого и надо восстановить живой быт того времени, чтобы актеры могли играть не «памфлет», а «бытовую комедию, жить {187} образами». Ради этого монологи Чацкого и Фамусова должны занять второстепенное место, а на первый план выйти глубинный сюжет пьесы.

В связи с этим необходимо раньше всего вернуться к доцензурной музейной рукописи, восстановить те прекрасные стихи, которые прежде вымарывались, и утвердить новый текст комедии (что и было сделано с помощью специальной комиссии, состоявшей из В. В. Каллаша, П. Д. Боборыкина, А. Н. Веселовского и В. В. Якушкина). Затем нужно очистить представления о героях: Лизу больше нельзя играть «мольеровской субреткой», Молчалина — «холуем», Фамусова — «крепостником», а Чацкого — «обличителем нравов». «Прежде всего надо освободиться от тех оков, какие налагает на исполнителей слава “Горя от ума”, — пишет Немирович-Данченко. — Для нас, например, Чацкий уже не прежде всего обличитель общественных пороков и Фамусов с его крепостническими взглядами не прежде всего объект обличений Чацкого»[[262]](#footnote-263). В каждой роли надо раскопать ее жизненную первооснову.

Наибольшему пересмотру был подвергнут образ Чацкого. Вместо «обличителя», «горячего резонера», «трагического героя», вполне сложившегося политического «деятеля» режиссеры предлагали актеру играть в Чацком пылкого, «свободного духом» молодого человека лет 23‑х. «Чацкий — лишь пылкий юноша, талантливый и умница, но юный, лишь складывающийся будущий *деятель*!» — утверждали они. Не надо искать в нем непременно Чаадаева — «сходство между ними самое беглое и незначительное».

Настаивая на такой характеристике Чацкого, всесторонне ее аргументируя, Немирович-Данченко касается и современного, и вечного смысла образа. Он высказывает мысль, быть может, самую важную и определяющую для всего режиссерского плана постановки. «Современный нам век расплодил в русском обществе несметное количество Молчалиных. Едва ли из всех типов “Горя от ума” это не самый сильный, самый живучий, самый липкий, самый производительный. И именно потому, что Грибоедов не дал в Чацком уже крупного деятеля, а только ростки будущего деятеля, именно потому, что гонитель Молчалиных изображен не каким-нибудь Чаадаевым, Нордовым, Пестелем, Одоевским, Бестужевым и им подобным… политическим деятелем, а еще юным, лишь многообещающим, талантливым и остроумным, но еще не сложившимся человеком, именно поэтому Молчалин удержался на ногах на целых 3/4 века. Чацкий не мог уничтожить его. Да настоящий русский человек XIX века всегда обладал отличительной чертой не убивать ничтожество, а с презрением проходить мимо него. Таковы и все наши поэты, и Пушкин, и Гоголь, и Л. Толстой, и Тургенев, и Чехов… Они все учат тому же».

Вот позиция режиссуры. Логически доведенная до конца, она касается самого существа мировоззрения, решающих вопросов гуманизма {188} художников. Значит суть даже не в том, что Чацкий еще юн, а в том, что «настоящий русский человек» не склонен «убивать ничтожество». Вот почему и был избран такой «общечеловеческий» план спектакля, не затрагивающий всей остроты современной политической ситуации. Не вступая в открытую борьбу с подлостью, спектакль как бы должен был «с презрением проходить мимо» нее к вопросам вечным, тянущим нить из быта истории к обобщению, поднимающемуся над «политикой», над временем.

Обобщенный смысл комедии режиссеры вкладывали в широкое звучание темы клеветы как темы вечного ничтожества, которое не в силах уничтожить герой. В связи с этим особую разработку получает весь третий акт, где, постепенно нарастая, фабрикуется клевета и, как глыба с гор, обрушивается на Чацкого — «московской фабрики слух вредный и пустой». Для этого был восстановлен из музейной рукописи тот монолог Чацкого в четвертом акте, где он рисует рождение клеветы:

О праздный, жалкий, мелкий свет!
Не надо пищи, — сказку, бред
Им лжец отпустит в угожденье,
Глупец повторит, передаст,
Старухи кто во что горазд
Тревогу бьют, — и вот общественное мненье!
И вот Москва!..
и т. д.

Вся сцена бала третьего акта должна была стать растущим на глазах чудовищным снежным комом клеветы, облепляющей Чацкого. Тема «безумия» героя переадресуется: безумен мир, окружающий героя. «Свободный духом» юноша, гонимый «легионом» солидных господ, пестрой толпой гостей, которых, по обыкновению, подробнейше описывает режиссер и каждый из которых по-своему включается в общее движение клеветы. Режиссеры отбрасывают традицию исполнения всех этих господ N и D молодыми людьми. Наоборот, им хочется «видеть в этих господах людей постарше, скучающих на фамусовском вечере, обычных посетителей, членов Английского клуба, обычных крепостников, наполняющих свое время и интересы пустой болтовней, — людей, которым совсем нечего делать на белом свете, упитанных паразитов, живущих несправедливостью. Имя им было легион».

Важно, что именно «с появления на сцену гг. N и D пьеса начинает кипеть настоящим сценическим подъемом… Клевета находит великолепную почву… — она ползет, расширяется, захватывает все углы, и, когда Чацкий, окутанный ею и ничего не подозревающий, вновь появляется на сцену, она создает истинно драматическую, прекрасного качества сценическую минуту. Искусство театра и должно быть направлено на то, чтобы *рельефно* и с *захватывающей постепенностью* был изображен рост этой клеветы».

В процессе репетиций, которые по третьему акту в основном вел Станиславский, тема клеветы, тема сжимающегося вокруг Чацкого кольца {189} из легиона крепостников, «упитанных паразитов, живущих несправедливостью», приобрела еще более широкое, почти фантастическое звучание. Антикрепостнический план спектакля, как это бывало во всех лучших постановках МХТ, переполнялся громадным обобщением. Старый, испытанный путь вел театр от частного к общему, от быта к символу. Реалистическая во всех своих подробностях картина обывательской московской жизни 20‑х годов, живые, очищенные от налипших традиций, разноликие персонажи в сцене бала постепенно и неуклонно закручивались в страшном вихре, и в нем вновь угадывались ритмы «безумного мира», преследовавшие режиссерскую мысль Станиславского. Все было «до обмана натурально»: и «зал с колоннами, напоминающий московское Благородное собранье», и «девка-арапка», и «обмерзшие стекла подъезда»[[263]](#footnote-264). Но, как обычно, режиссер перекидывал мостик от натурального к символическому. «Все это реалистично и фантастично, — писала Л. Гуревич о сцене бала, — все это движется, колышется, сливается в пестрый бред, в кошмар, который мы переживаем вместе с Чацким»[[264]](#footnote-265). Понятно, что тот Чацкий, которого играл В. И. Качалов, — «юный, по природе веселый и нежный, словоохотливо-шутливый, дерзко остроумный, {190} пылкий, влюбленный до безумия… лирический, “эмоциональный” Чацкий»[[265]](#footnote-266), тот одинокий, «свободный духом “enfant terrible”» был бессилен вступить в «борьбу» против «безумного мира», где вечно кишат «прошедшего житья подлейшие черты». Где Фамусов — Станиславский, в ком «постоянно плещется» «тихое животное сладострастие» ханжи и лицемера, «злорадно раздувает сплетню» и «вдруг становится бледен и страшен, как привидение»[[266]](#footnote-267), В этом мире Чацкий не может быть победителем, постепенно «он становится желчным и едким… обиженным, оскорбленным и совершенно разбитым»[[267]](#footnote-268) в финале. «В заключительной реплике: “Карету мне, карету”, — сказанной голосом упавшим и как бы {191} надорванным, слышалось… изнеможение вконец измученной души, а не вызов тем, от кого Чацкий бежит…»[[268]](#footnote-269)

Такое решение, резко порывавшее со всеми традиционными представлениями о пьесе, было мало кем понято из современников. За исключением цитированных выше критиков, пресса довольно дружно обвиняла театр в искажении автора, в том, что «у Грибоедова отняли Мольера», что показали нам «“прозаические бредни, фламандской школы пестрый сор”, — и будет, — восклицал Юр. Беляев. — И довольно. Довольно!»[[269]](#footnote-270) Но главное обвинение заключалось в принижении, «опрощении» образа Чацкого. Пуще всех старался, как ни странно, лагерь нововременцев: «Бедный Чацкий! Он вчера был принижен и обездолен до крайности». Эту точку зрения Ю. Беляева солидно поддерживал сам А. Суворин. «Я того мнения, — учил он, — что Чацкий — личность героическая, романтик, байронист, большой и оригинальный ум». Качалов же обратил его «в весьма обыкновенного смертного… Монологи пропали…»[[270]](#footnote-271) Другой, столь же «либеральный» критик, Н. Рославлев, упрекал режиссера в том, что «его Чацкий — не Россия будущего, а Россия настоящего», и проводил прямую аналогию между этим Чацким и «нашей революцией»[[271]](#footnote-272) (трактуемой, разумеется, в Духе известного «Манифеста 17‑го октября»). Вывод его звучал достаточно грустно: «… Начинало казаться, что Чацкого никогда не было в России, но что он “всегда будет”, т. е. что мы его всегда будем ждать…» И вывод этот не был так уж далек от истины.

Таким образом, новый спектакль МХТ невольно входил в тесное соприкосновение с действительностью. В нем по-своему проступила собственная жизненная позиция художественников, их понимание революционности и героизма, их отношение к решающим проблемам гуманизма. Наверное, именно поэтому «старинная комедия Грибоедова оказалась самым сенсационным спектаклем в двух столицах за весь театральный сезон этого года»[[272]](#footnote-273).

Для Станиславского, хотя он как режиссер и работал здесь менее активно, чем Немирович-Данченко, постановка эта тоже была далеко не случайной. Задумав вначале «Горе от ума» как некую «передышку» в исканиях, как известный «компромисс» для «большой публики», {192} режиссер не мог не почувствовать, что гениальное произведение дает ему возможность высказать и свое отношение к жизни, и свою художественную позицию. Недаром в его блистательной постановке третьего акта проступало не только прежнее мастерство решения «народных сцен», не только умение соткать из тысячи сценических брызг сверкающий живой фон, но и желание придать ему обобщенное символическое звучание. Тем самым «Горе от ума» органически включалось в орбиту творческих поисков режиссера.

Но, разумеется, теперь его более всего занимала продолжавшаяся работа над «Драмой жизни». После «Горя от ума» снова на какое-то время расходятся режиссерские пути Станиславского и Немировича-Данченко. Они сойдутся вновь только на более «консервативном» «Ревизоре». Искания обоих режиссеров 1906, 1907, 1908 годов идут параллельно, порой между собой соприкасаясь. Немирович-Данченко ставит самостоятельно «Бранда», «Стены» С. Найденова, «Бориса Годунова» и «Росмерсхольм», повсюду пытаясь — подчас безуспешно — преодолеть привычный бытовизм театра и нащупать пути к скупому, аскетически строгому, философски насыщенному произведению сцены. Станиславский продолжает свои искания в «Драме жизни», «Жизни Человека» и «Синей птице».

## «Драма жизни»

Без малого два года работал Станиславский над своей «этапной», «знаменательной» (как он сам ее называет) постановкой «Драмы жизни». Правда, отсюда надо вычесть все отвлечения на гастроли и репетиции других пьес («Дети солнца», «Горе от ума»), но и тогда останется срок по тем временам небывалый (Немирович-Данченко успевает после «Горя от ума» за два месяца поставить «Бранда», опередив почти на два месяца премьеру «Драмы жизни»). Столь долгий срок говорит не только о том, какое серьезное значение придавал режиссер этой работе, но и о том, что «роды» были тяжелые. Действительно, тут скрестилось слишком много трудно разрешимых противоречий.

С одной стороны, интересный, неожиданный для МХТ замысел режиссера, участие в работе таких замечательных людей, как Л. А. Сулержицкий и И. А. Сац, привлечение новых для театра художников — В. Е. Егорова и Н. П. Ульянова. С другой стороны, сложность осуществления замысла, притом, что новые пути были не до конца ясны самому постановщику, а внутри коллектива он теперь иногда встречал вместо помощи враждебное непонимание или холодную насмешку, что нарушало ту необходимую «чистоту атмосферы», которая прежде всегда окружала его в театре и в которой он только и мог творить.

Первым и верным помощником Станиславского в этой работе стал Сулержицкий. Сближение, а потом и большая дружба с таким человеком были настоящей душевной потребностью Константина Сергеевича. Оно началось с тех пор, когда однажды, осенью 1900 года, Станиславский получил письмо, подписанное почти неизвестным ему именем — {193} Л. Сулержицкий. В нем содержалось глубоко личное, человечески взволнованное восприятие его образа Штокмана. Верилось, что автор «не имел возможности не написать» это письмо.

«… Вы не только действуете на чувства, — признавался Сулержицкий, — но проникаете в самую душу, входите в жизнь, в самое “святое святых” человека и делаете это, как мог бы сделать только чуткий и участливый, близкий друг, укрепляя веру в правду, поддерживая силы отдельных индивидуумов в неравной борьбе со “сплоченным большинством”.

Так было по крайней мере со мной. За 10 лет своей сознательной жизни мне не раз приходилось расплачиваться за свои убеждения и ссылкой, и тюрьмой, и теперь, когда жизнь ставит на очередь новый вопрос, отвечая на который мне придется, быть может, подвергнуться новым неприятностям, более серьезным, чем предыдущие; на этот раз я, {194} имея еще возможность уклониться от ответа, — временами ослабеваю, падаю духом и теряю силы.

Как раз последние дни я особенно ослабел, и вот, слушая Штокмана, я еще раз нашел подтверждение тому, что нет и не может быть иного исхода, кроме признания правды *всегда и везде*, не делая никаких предположений о последствиях такого признания. “Делай то, что должно, а там будь, что будет”»[[273]](#footnote-274).

Письмо это было драгоценным для Станиславского не просто потому, что в нем содержалась высокая оценка его актерской работы (таких писем он получал много), но потому, что здесь была угадана и поддержана его духовная жизненная миссия. Не было для него ничего важнее того сознания, что своим искусством он кому-то помог, укрепил веру человека в свои силы. Ради этого только и стоило «жить в искусстве». Так устанавливалась незримая душевная близость с человеком, знакомым только понаслышке. Настоящее знакомство состоялось позже, когда «за кулисами театра усиленно заговорили о Сулере. “Милый Сулер!”, “Веселый Сулер!”, “Сулер — революционер, толстовец, духобор”, “Сулер — беллетрист, певец, художник”, “Сулер — капитан, рыбак, бродяга, американец”»[[274]](#footnote-275) — так начинает Станиславский свои воспоминания о друге, которому довелось сыграть большую роль в его жизни.

Когда Станиславский испытывает мучения с ролью Брута, Сулержицкий посылает ему одно за другим два письма, чтобы поддержать актера, укрепить его веру в; себя. Но опять он пишет едва знакомому человеку: «… Пишу это не Алексееву, которого совсем не знаю, пишу не как знакомый, а как зритель, которому хочется слиться с актером в сочувствии к Бруту, погибшему, как погибает все прекрасное в жизни, где только ложь может торжествовать. Зато правда вечна и одинакова как для Рима, так и для нас…

Пишу тому Станиславскому, который уже не раз поддерживал и укреплял людей в вере в “человека”»[[275]](#footnote-276).

Настоящее сближение наступило только в 1906 году, когда, возвратившись из-за границы, Станиславский пригласил Сулержицкого стать его помощником по «Драме жизни». К тому времени этот на редкость естественный и честный человек, друг Л. Толстого, Чехова и Горького, уже вынес столько испытаний, невзгод и крушений, что о его «необыкновенной жизни» можно было бы написать целую книгу. Леопольд Антонович рассказывал Станиславскому обо всем, что успел испытать: «Он говорил о бродяжничестве, о рыбацкой и морской жизни, о тюрьмах с одиночным заключением для умалишенных, об отдаленной крепости, куда ссылают вместо смертной казни, о путешествиях по степям со стаями шакалов, о Льве Николаевиче и его учении, о духоборах, о жене и сыне»[[276]](#footnote-277).

{195} Может быть, Станиславскому не хватало в жизни встречи именно с таким человеком, как Сулержицкий. Не только потому, что этот человек так близко знал жизнь, но потому, что именно он помог Станиславскому преодолеть его внутренний душевный кризис, помог созреванию той, высокой «общей идеи», к которой тяготело творчество великого режиссера. Важно было все, что делал в театре Сулер (а он брался за любую работу, не гнушаясь ничем, и все поспевал исполнить с радостью и самоотверженно). Но таких энтузиастов трудилось в Художественном театре в те годы немало. Важнее было то, что именно Сулержицкий поддержал новаторские искания Станиславского в ту пору, когда он в этом более всего нуждался, а позже стал помощником в создании Первой студив, горячим защитником и проводником его «системы». Но, пожалуй, сильнее всего дорожил Станиславский своей духовной близостью с этим удивительным, «самым чистым человеком»[[277]](#footnote-278), у которого нравственное учение Толстого превращалось в активную, действенную силу воспитания человека.

Идея нравственного усовершенствования человека, отрицание насилия и проповедь любви к людям кажутся Станиславскому единственно достойными внимания теперь, когда ему живется «очень тяжело на родине, так как искусство отошло на задний план, уступив место политике я убийствам»[[278]](#footnote-279). Остро пережив попытку революционного переворота в стране и подавление восстания, он укрепился в мысли, что Художественный театр не должен быть «ни революционным, ни черносотенным», что он обязан «стоять выше всего этого»[[279]](#footnote-280). (Заметим, однако, сколь утопичной оказывалась на деле эта позиция — стать «выше» политики и каким современно мыслящим художником продолжал оставаться Станиславский даже в этих своих «отвлеченных» постановках.)

Искусство должно исследовать только внутренний мир человека, «жизнь человеческого духа» — эта мысль доминирует теперь в его творчестве. На сцене он признает властителем лишь духовное начало. Внешний, материальный мир, жизнь вещей, быт теряют свою прежнюю властную силу. «Разве не в том назначение искусства, чтобы переводить великие идеи из области мысли в сферу чувства, чтобы делать их близкими, дорогими всякому сердцу?»[[280]](#footnote-281) — слышатся ему слова Сулержицкого, передававшие толстовские мысли об искусстве[[281]](#footnote-282).

{196} На репетициях «Драмы жизни» устанавливается своеобразный культ чувства. Внутренняя техника — воспитание чувств, овладение творческим самочувствием, переживанием, страстью образа затмевает все телесное, материальное, внешнее.

Возникает разрыв духа и материи. «… Я направил все внимание на внутреннюю сторону пьесы, — поясняет Станиславский. — А для того, чтобы ничто не отвлекало от нее, я отнял у актеров все внешние средства воплощения — и жесты, и движения, и переходы, и действия, потому что они казались мне тогда слишком телесными, реалистическими, материальными, а мне нужна была бестелесная страсть в ее чистом, голом виде, естественно зарождающаяся и исходящая прямо из души актера. Для передачи ее, как мне тогда казалось, артисту достаточно глаз, лица, мимики. Так пусть же он в неподвижности переживает порученную ему для передачи страсть с помощью чувства и темперамента»[[282]](#footnote-283).

Станиславский вел репетиции с огромным подъемом. Художник Н. Ульянов вспоминает: «Станиславский — торжественный и строгий. Перескакивая длинными ногами из партера по маленькой лестнице на сцену, он был еще более высокий, стройный, человек — монумент. Он поправляет кого-то, принимает позу, показывает, как надо встать, сесть. Если бы публика, зрители, приходящие в восторг от его постановок, имели возможность присутствовать на его репетициях, видеть, что делает здесь этот волшебник, как, оставаясь самим собой, он сразу перевоплощается во множество лиц, с каждым мгновением углубляя их характеры и взаимоотношения, загораясь, вспыхивая, делаясь то молодым, то старым, переживая жизни многих людей, — то она испытала бы ни с чем не сравнимое, более захватывающее волнение, чем от самих спектаклей»[[283]](#footnote-284).

Углублению во внутренний мир человека должна была помогать и музыка, которой Станиславский придавал огромное значение. Музыку к спектаклю писал композитор Илья Сац, друг Сулержицкого и Мейерхольда. Почти одновременно он создавал музыку к «Смерти Тентажиля» в Театре-студии, дни и ночи проводя в мучительных поисках особых «тонов» для Метерлинка, пытаясь разгадать тайну его «молчания».

«Ни одному смертному — ни реалисту, ни метафизику не удавалось проникнуть в “иной мир”, — рассказывал об этих исканиях Сац. — Но никто не умеет так таинственно, обаятельно приоткрывать завесу, раскрашивать свое полотно под бесконечность, — и стоять в чуткой позе, точно за ним пропасть, — как Метерлинк». Быть может, почувствовав этот «ужас бесконечности», «пропасть», когда боишься «собственных рук, своего голоса, движений и ветки, что стучится в окно», Сац и нашел новые аккорды — «аккорды тихие, несколько странно расположенные, тревожные, с дискантами, которые робко прижались друг к другу, прижались на секунду, идут параллельно, и тем только больше говорят о безграничности отчаяния, о тщетности усилий, о невозможности слияния в унисон, и угрюмые басы…» Тогда он понял, что «творчество — есть {197} созидание из ничего… или, во всяком случае, входящее принято не на веру, а претворилось в тебе…»[[284]](#footnote-285)

Примерно к этому же времени относится и другое письмо Саца — Б. Пронину и Мейерхольду, отражающее его состояние после встречи со Станиславским: «Пусть этот листок передаст вам хоть сотую частицу того света, того трепета и тепла, которым полна моя душа сегодня, после ночи, проведенной наедине со Станиславским. Он пригласил меня попить чаю после репетиции, чтоб дать указания для музыки к Гамсуну, — поговорили обо всем и меньше всего о “Драме жизни”. Как бы я дорого дал, чтоб часок побыть с Вами, хотя и недели недостаточно, чтоб изложить то, что постиг сегодня.

Верьте — и работайте для нового — для этого стоит жить; велики и изумительны старики, — а будущее все же за нами!»[[285]](#footnote-286)

Работа со Станиславским увела композитора из «мистических далей» к драматизму противоборства духа и материи, поэтического и земного начала, которое лежало в основе всего режиссерского замысла. Особенной силы музыка достигала в третьем действии «Драмы жизни» — в сцене на ярмарке. «Здесь она огромна, — писал о музыке Саца один из рецензентов. — Пошлейший в мире мотив в каких-то инфернальных, визжащих и режущих тембрах. Она врывается сразу, как врывается в жизнь пошлость, {198} нахальство, цинично, бессовестно — грубо и нагло… От этой музыки веет ужасом. Пир пошлости во время вечного безмолвия и строгости смерти»[[286]](#footnote-287).

В том же русле шли поиски декорационного оформления. Первоначально над ним работал один художник — В. Егоров. Его эскизы отвечали мысли режиссера о том., что «каждое из действующих лиц пьесы олицетворяет одну из человеческих страстей, которую оно неизменно проводит через всю пьесу», и потому «получается картина, написанная как бы продольными Полосами всех красочных цветов: зеленый, желтый, красный и т. д.»[[287]](#footnote-288). Отвесные скалы, извивающаяся дорога, маленькие домики с острыми черепичными крышами, едва угадывающиеся вдали, и каменная ограда на первом плане — все, даже море, небо и облака, все было словно соткано из длинных разноцветных полос. Резко очерченные плоскости скал, скошенные линии домов, черные, резко торчащие стволы деревьев выступали на полосатом фоне в первых двух актах. Третий акт был решен Егоровым примерно в том же ключе. Мы как будто сошли вниз, в город: глубину сцены загромоздили домишки с острыми крышами, а впереди них торчат полотняные палатки торговцев.

Однако Станиславский не принял такой эскиз третьего акта и поручил его другому художнику — Н. Ульянову. Мотив «города» был заменен мотивом «ярмарки». Обобщенность эскиза Егорова перерастала на эскизе Ульянова в искомый режиссером план фантасмагории. Теперь на сцене возникла опускающаяся все ниже и ниже — до самой авансцены — по уступам гор лавина лавок с тенями и силуэтами. Сверху над нею угрожающе нависла фантастическая скала. Слева чернела одинокая ель. Этот эскиз и был утвержден режиссером.

Премьера спектакля, состоявшаяся 8 февраля 1907 года, стала беспримерным событием в истории МХТ. Никогда прежде зрительный зал Художественного театра не раскалывался так отчетливо на два враждующих лагеря: «Восторженные овации с цветочными подношениями, с одной стороны, и шиканье, протестующие возгласы и уходы среди акта — с другой»[[288]](#footnote-289). «“Драма жизни” имела тот успех, о котором я мечтал, — сообщает Станиславский 15 февраля 1907 г. — Половина шикает, половина неистовствует от восторга. Я доволен результатами некоторых проб и исканий.

Они открыли нам много интересных принципов.

Декаденты довольны,

реалисты возмущены,

буржуи обижены»[[289]](#footnote-290).

Естественно, что столь же резкую полемику спектакль вызвал и в прессе. Газеты «Русское слово», «Вечерняя заря», «Россия», «Петербургский листок» и другие не приняли прежде всего самой позиции театра: их не устраивало «крайне тяжелое, гнетущее впечатление» от спектакля. {199} «Нельзя сказать, чтобы была особенно своевременной постановка таких пьес теперь, когда и без того кругом слишком много тяжелых и неприкрашенных драм жизни, действующих угнетающе на настроение общества и бередящих нервы, — сетовал рецензент “России”. — Публика покидала театр точно под впечатлением какого-то пронесшегося кошмара… Хотелось бы искать в искусстве отдыха от прозы жизни и черпать в нем светлые, бодрые идеалы…»[[290]](#footnote-291).

Подобные оценки, разумеется, не могли смутить режиссера, который был слишком далек от искусства, преподносящего людям «отдых от прозы жизни». Эти отзывы могли лишь подтвердить, что настроение тяжелого, гнетущего кошмара жизни действительно охватывало зрительный зал, как того и добивался режиссер. Ему в эти годы вовсе не хотелось «черпать» в искусстве прикрашивающие жизнь «светлые, бодрые идеалы». И наиболее чуткие, близкие театру критики отлично поняли это настроение художника, выразившееся в таких новых, необычных, фантасмагорических формах. Одним из таких критиков была Л. Гуревич. Вот ее впечатление от самого важного для режиссера третьего акта:

«… И какой безумный размах фантазии чувствуется в постановке всего третьего акта — в этом стилизованном изображении оцепеневшей в морозную {200} ночь, пугливо притихшей перед надвигающейся горячкой ярмарки, с просвечивающими изнутри палатками, с угольно-черными фигурами людей в лунном свете, с вьющимся огненным вуалем легкомысленной женщины, с судорожными взрывами музыки на карусели и мчащимися по полотну тенями игрушечных коней, с дикой пляской пьяного, который падает затем мертвым»[[291]](#footnote-292).

Мысль Станиславского о символическом образе ярмарки как «торжище жизни» на грани смерти раскрывает в своей статье другой критик, В. Высоцкий. Он подтверждает, что на сцене «нет ничего, что напоминало бы *настоящую* бытовую, разбитную ярмарку, с ее гамом, криком, шумом». Здесь люди — тени. Здесь надвигается «предчувствие чего-то неминуемого, страшного… Ярмарка перестала быть ярмаркой: она стала бездной человеческого отчаяния, горя, бессилия, стала бездонной Ночью жизни, в которую оттуда, с неба, уставилась своими заревными глазами Немезида.

И среди этой Ночи умирают, торгуют, говорят, кричат, кощунствуют, грешат, смеются, плачут… Живут…

Это ярмарка Жизни, толкучка Жизни среди страшного и загадочного мрака, которым Вечность окружает землю…»

Развернутая рецензия Высоцкого была как бы программным заявлением русских символистов, принимавших в свое лоно Станиславского вместе с Художественным театром. Тут была сделана попытка теоретически обосновать эстетику символистского театра, говорилось, что «символистическая стилизация реального» создает свою условную действительность, которая «управляется не законом жизненной правдоподобность, а центростремительной силой той мистико-философской идеи, которая легла в ее [пьесы. — *М. С*.] основу и озарила ее своим мрачным светом». В соответствии с этим «вся постановка “Драмы жизни” не жизненна. В ней есть даже какой-то пафос, но это пафос библейски великого и вечного»[[292]](#footnote-293).

«Что же такое стилизация?» — спрашивали другие авторы и утверждали, что быт на сцене умер, что «задача искусства — стоять над жизнью, выше ее, толковать и преломлять ее в сложной призме человеческого “я”, человеческих настроений, человеческих впечатлений». И потому «быт должен быть “стилизован”, т. е. доведен лишь до той грани внешней передачи, которая, давая впечатление известных конкретных данных, не отвлекала бы наше зрение и через него мозг мелочами и вместе с тем подчеркивала бы известным построением форм, красок и линий идейную сущность драмы. Это и есть *стилизация*, истинный реализм искусства»[[293]](#footnote-294).

Поддерживая Художественный театр в его отказе от «натурализма» и переходе к «стилизации», эти критики упрекали Станиславского лишь в непоследовательности, двойственности постановки. В том, что режиссер сохранял подчас резко натуралистические детали и что актеры не все {201} подчинялись стилизованной манере. «Лучше было бы, если бы все действующие лица пьесы были бы до конца призраками, китайскими тенями на этом молочном фоне, — заключал один из рецензентов… — Для будущего театра нужно еще долго готовить самую психику артистов…»[[294]](#footnote-295)

Последнее замечание было для Станиславского, пожалуй, самым существенным. Критические соображения, высказанные им в связи с мейерхольдовской постановкой «Смерти Тентажиля», теперь почти дословно адресовались ему самому. Обдумывая опыт постановки «Драмы жизни» режиссер чувствовал, что противоречие духа и материи, которое было не только содержанием, но и формой его спектакля, невозможно снять простым отрицанием, подавлением материального, земного, телесного, паж бы ни стремился он лишить образ третьего измерения и распластать в барельефе, актер все равно не мог «сбросить с себя живого человека», «выпрыгнуть из трех измерений». На эту дилемму обращал внимание режиссера Н. Эфрос. «Бесплотным актер все равно никогда не будет», — писал он, утверждая, что «“барельефность” — это другая крайность, как и скульптурная грязь…»[[295]](#footnote-296)

Видя борьбу «консервативных и революционных сил» внутри театра, который как бы молится разным богам (в «Бранде» — «заботясь о все! полноте реалистических подробностей», а в «Драме жизни» — заменяя это! «ненужный хлам» «только намеком»), Н. Эфрос все-таки считал, что революция «кончилась ничем»: «грандиозная задача — вырваться из тесной оболочки живой жизни»[[296]](#footnote-297) — осталась неосуществленной.

Справедливость этих слов Станиславский ощущал на самом себе, на своем исполнении роли Карено. Правда, некоторые критики высоко оценивали его игру, чувствуя «какую-то воздушную отрешенность в слабо сложенных на груди руках артиста, в его медленных, плывущих движениях и особенно в его глазах, мечтательно, точно сквозь пелену, устремленных вдаль…»[[297]](#footnote-298) Л. Гуревич увидела в особой пластике исполнителей «нечто новое, манящее и восхищающее красотой. Необычные позы и жесты, то вытянутые, то змеящиеся линии тел, движущихся в неуловимом гармоническом соотношении друг с другом…», черно-белые краски, сложные пластические группы, объединенные общим ритмом. «Впечатление, которое можно было бы назвать разве только — зрительной музыкой»[[298]](#footnote-299).

Между тем сам Станиславский, играя Карено, испытывал подъемы вдохновения лишь в редкие мгновения. Его беспокоило то, что «безжестие» порождало не «бестелесность», а «скованность тела и души»[[299]](#footnote-300). Насильственное разъединение духа и материи, отрыв внутренней жизни образа от жизни внешней тушили вдохновение, страсть гасла. Попытка отыскать ключ к «творческому самочувствию» в игре «на голом нерве» не {202} удалась. Именно поэтому настроение Станиславского после «Драмы жизни», в которую он вложил так много и где немало открыл, не могло быть победным (позже он напишет, что «зашел в тупик»). Необходимо было продолжать лабораторную работу в поисках иного ключа к «творческому самочувствию». Главной проблемой оставалась по-прежнему проблема актерской техники, необходимой для создания возвышенных, отвлеченных, поэтических образов.

Разумеется, это вовсе не означало, что в его глазах посрамлена была сама идея, ради которой режиссер предпринимал свои экспериментальные работы, — идея синтеза поэзии и правды искусства. Негодным оказался лишь тот метод «неподвижного» театра, та эстетика «отрешения от материи», какую он здесь опробовал. Но ведь она была продиктована ирреальностью драмы. Значит нужна была иная драма и иная эстетика, чтобы сохранить в отвлеченной, поэтической форме естественность человеческого чувства.

В этом пункте и начиналось расхождение Станиславского с Мейерхольдом. И в Студии на Поварской, и в Театре Комиссаржевской, куда теперь были перенесены его опыты, Мейерхольд последовательно развивал принципы «условного», «неподвижного» театра. Правда, подчас он тоже чувствует какое-то противоречие между своим режиссерским решением и актерской игрой. Так, показав «Смерть Тентажиля» (в новой редакции в тифлисском сезоне 1906 года «Товарищества новой драмы») в стиле Бёклина и Боттичелли, «в драме, затянутой тюлем», Мейерхольд был огорчен актерами: «они играли не так, бледно, невдохновенно, сухо технически… Меня они раздражали. Ну, да что тут делать… — сетовал он, восклицая: — Когда появятся актеры будущего театра!»[[300]](#footnote-301)

Выход из этого противоречия казался Мейерхольду иным, чем Станиславскому. Если первый шел всегда от искусства, от своих рациональных режиссерских фантазий, то второй всегда шел от жизни, от правды чувства живого актера. И если Станиславский пришел к мысли о необходимости создания особой «системы», которая помогла бы актеру разбудить его подсознание и естественно подняться к поэтическому вдохновению, то для Мейерхольда главным оставался путь все новых и новых режиссерских открытий, властно подчиняющих себе актера. Недаром в его спектаклях на Офицерской актеры редко достигали подлинного вдохновения: это случалось лишь в те мгновения, когда большая личная тема актера согревала отчужденную пластическую форму образа (как было с Комиссаржевской в «Сестре Беатрисе» или с самим Мейерхольдом в «Балаганчике»).

Именно эти мгновения и становились точками наибольшего сближения в исканиях двух великих режиссеров. Тема трагически разорванного сознания, тема чудовищного «балагана жизни», возникавшая в сложном переплетении трагифарсовых контрастов, объединяла «Драму жизни» с «Балаганчиком», поставленным почти одновременно с ней. Она преломлялась в трагически одиноком образе печального, колючего, и нежного Пьеро — {203} Мейерхольда, пожалуй, более обостренно и современно, нежели в «старомодном, несколько картонном и чудаковатом» Карено — Станиславском. Но оба они, эти бестелесные люди «не от мира сего», задыхались в страшном царстве пошлости и низменных страстей. В таинственном «балагане жизни» их поджидала Смерть. Здесь и там фантастика сталкивалась с реальностью, лирика — с пошлостью. Вскрывались неразрешимые противоречия времени, раскалывающие человеческую жизнь.

Блоковский мотив «выхода из лирики — к трагедии» был вообще в эта годы близок Станиславскому. Молодой поэт пишет в 1906 году свою первую пьесу «Балаганчик» словно затем, чтобы помочь самому себе выйти из крута лирического одиночества к трагическим огням жизни[[301]](#footnote-302). Не так ли и Станиславский расставался теперь с тонкой чеховской лирикой, отважно вбирая в нее трагизм современной действительности? Только ради этого он и ставит «Драму жизни», а потом и «Жизнь Человека», сознавая все несовершенство этих пьес, но увлекаясь их трагической вселенской тональностью, пытаясь открыть в символистских драмах законы поэтического театра. И сразу после них обращаясь к Блоку.

То, что главной целью Станиславского в «Драме жизни» были не символистские, а именно *поэтические* искания, подтверждает интервью, взятое у него в ту пору молодым журналистом К. Чуковским. «У нас в труппе предлагали поставить “Драму жизни” по-реальному, — рассказывал режиссер, — но реальность убила бы ее и сделала бы ее анекдотом. Кому интересно, что какая-то норвежская девица влюбляется в сумасшедшего ученого и делает целый ряд несуразностей?

… Конечно, мы не ставили ее и в символическом стиле. Я даже не знаю, что такое символическая пьеса. Каждая *поэтическая* (курсив мой. — *М. С*.) вещь тем самым уже символична. Символ должен возникать случайно, его нарочно не выдумаешь. Выдуманный символ есть ребус, а не символ… Чехов в “Вишневом саде” исходил из образа, от краски, от пятна, а символ у него возникал помимо воли.

… Гамсун то же самое, конечно. Символ “Драмы жизни” в этом огромном, скучающем ощущении рока. Публика же непременно хотела видеть отдельный символ в каждом отдельном штрихе… Специально символической игры нет».

Развивая дальше мысль о том, что попытка играть эту пьесу «на голом нерве — взять ее как драму психологическую» «далась нам труднее всех», так как «просто иногда не хватало сил», Станиславский высказывал опасение, что «скоро должен выработаться шаблон “отвлеченной” игры, вроде того, который есть для игры реальной», — «этого требует экономия сил». Вывод его звучал категорически и непреклонно:

{204} «Любя все стили, все направления искусства, я требую одного: каждый миг творчества должен быть вечно новым для творца, должен быть пережит заново, со всей искренностью и упоением… Нужно требовать от театральных учеников одного: впитывай в себя окружающее, подглядывай жизнь, — чтобы черпать потом из нее. Я в этом отношении последователь Щепкина, говорившего: — Бери образцы из жизни».

Таким образом, опыт «Драмы жизни» подтвердил убеждение режиссера в том, что и в «отвлеченной» игре не могут быть порваны нити связи с жизнью. Они становятся лишь более тонкими, сложными и не всегда прямыми. Как же помочь актеру подняться над бытом и ощутить «воздушность» образа, не убивая в нем живого существа? — вот дилемма, над которой снова и снова бьется художник. Пока одно для него ясно — все театральные средства должны быть приведены в гармоническое единство.

«Новым пьесам мешает неизбежная реальность всех театральных средств: громоздкость кулис, тяжелость человеческого тела. Сцена не умеет сделать тело эфирным. Тюли здесь не помогут, — говорит Станиславский, очевидно раздумывая и о своих пробах, и об опыте Мейерхольда. — А ведь декорация дает точку зрения на всю пьесу. Попробуйте в этой комнате, где шкафы и самовары, среди домашнего разговора заговорить на две минуты торжественно. Весь разговор покажется фальшью. Покуда гармонии между отвлеченной драмой и ее обстановкой нет, отвлеченная драма будет казаться фальшивой.

… Но как же восставать *вообще* против отвлеченных пьес? — задает он вопрос как бы не только беседующему с ним К. Чуковскому, но и прочим, настоящим и будущим оппонентам и отвечает всем им: — Разве в искусстве есть “*вообще*”? В искусстве все исключение, а не правило. Искусство по существу своему анархично. Гений начинает с того, что рушит предшествующие нормы. Потом приходят ученые и самого гения объясняют с точки зрения этих норм, покуда не придет новый гений, — а значит, и анархист, и снова разрушит всякие “вообще”»[[302]](#footnote-303).

Можно предположить, что в какой-то мере это был ответ и Немировичу-Данченко, который считал постановку «Драмы жизни» такой же ошибкой Станиславского, как и создание Студии на Поварской. К спектаклю Владимир Иванович отнесся с «холодным презрением»[[303]](#footnote-304). В это время режиссеры работают «самостоятельно и независимо друг от друга». «Это был первый опыт проведения между нами демаркационной линии, — необходимость, вызванная беспрерывными художественными различиями между нами», — так объяснял эту ситуацию Немирович-Данченко в мае 1907 года в письме к Леониду Андрееву. Рассказывая о том, почему его пьесу «Жизнь Человека» будет ставить Станиславский, Немирович-Данченко с понятной обидой писал: «Во-первых, “Жизнь Человека” более отвечает стремлению искать новые формы на сцене, а “Стены” (пьеса С. Найденова, {205} которую ставил Вл. И. — *М. С*.) подчиняются старым, между тек признается в театре, что именно Станиславский ищет новых форм, а не я»…[[304]](#footnote-305)

## «Жизнь Человека»

К тому времени, когда Художественный театр смог приняться за постановку «Жизни Человека», она потеряла для него «прелесть новизны»: пьеса была напечатана, поставлена Мейерхольдом в Театре Комиссаржевской (22 января 1907 года). Кроме того, Станиславскому стало известно, что открытый им для «Синей птицы» принцип «черного бархата», который он хотел теперь испробовать на пьесе Л. Андреева, уже по-своему применен в Петербурге Мейерхольдом. Все это заставляло Станиславского отказываться от постановки «Жизни Человека». Он собирался ставить байроновского «Каина», но тот был неожиданно запрещен синодом (хотя незадолго до этого его беспрепятственно ставил в провинции Мейерхольд), и вернуться к «Каину» режиссер смог лишь после революции — в 1919 году.

Летом 1907 года двинулась было работа над «Синей птицей»: Станиславский произнес программную речь перед участниками спектакля, были задуманы и в основном выполнены декорации В. Егорова, прошли первые репетиции. Но режиссер не стал торопиться с выпуском спектакля, на который возлагал большие надежды. После первой неудачи с Метерлинком и взятого перед ним обязательства (автор предоставил Художественному театру право первой постановки «Синей птицы») провал нового спектакля был недопустим. Обстоятельства складывались так, что Станиславский был вынужден ставить сначала «Жизнь Человека».

Творческое сближение с Л. Андреевым началось еще в ту пору, когда Художественный театр заинтересовался его пьесой «К звездам». Начинающий драматург с радостью передает свою пьесу театру, с которым был связан прежде лишь как критик, писавший восторженные, умные и проникновенные статьи о его спектаклях, особенно о чеховских. В июне 1906 года он посылает одно за другим несколько писем Станиславскому и Немировичу-Данченко, признаваясь, что союз с этим театром ему необходим; «Не будь Художественного театра, я, вероятно, и не подумал бы писать пьесу»[[305]](#footnote-306), «ибо убежден я, что дорога у нас одна и цели художественные одни»[[306]](#footnote-307).

«Ирреальное в реальном, символ в конкретном, вражда к злободневному, поверхностно кричащему и любовь к вечному»[[307]](#footnote-308) — вот, по мнению Л. Андреева, единая цель его и театра. Как видим, определение это не лишено прозорливости, особенно по отношению к поискам Художественного театра. О себе драматург говорит пока только как о «продолжателе чеховской формы», в тоне достаточно самокритичном. «Чехов не {206} любил моих рассказов и, наверно, ненавидел бы мои драмы, — признается он Немировичу-Данченко, — и все-таки я его продолжатель. Причина, по которой, между прочим, я не могу составить эпохи… Ведь те многочисленные, кто сейчас пишет под Чехова и по Чехову, ничего общего не имеют с ним. Схвативши красивую и спокойную внешность его драмы, они не поняли беспокойной и тонкой символизации, которой бессознательно служит она, — в которой все очарование его прозрачного и нежного письма.

Правда, я груб, резок и иногда просто криклив, как озябшая ворона; — и у меня нет джентльменства языка и скорбной нежности чувства — и часто я сажаю читателя на кол вместо того, чтобы тонким шприцем незаметно вспрыснуть ему яду — и, одним словом, это крупные недостатки, от которых никогда, должно быть, мне не отделаться. Но поскольку в реальном я ищу ирреального, поскольку я ненавистник голого символа и голой бесстыжей действительности — я продолжатель Чехова и естественный союзник Художественного театра»[[308]](#footnote-309).

Казалось бы, Станиславский нашел именно того драматурга, которого искал. Как развитие художественных идей Чехова режиссер воспринял Метерлинка и Гамсуна. Теперь в театр приходил новый современный русский писатель, он собирался по-чеховски извлекать символ из реального, не порывая между ними связи. Впрочем, пьесу «К звездам», где — пусть довольно беспомощно и умозрительно — эта чеховская традиция проступила и зазвучали современные революционные мотивы, цензура запрещает. (Та же участь постигает и вторую пьесу — «Савва».) Тогда Л. Андреев задумывает написать целый цикл драм иного, более «обобщенного» характера. Первой из них и была «Жизнь Человека», посланная Художественному театру 30 сентября 1906 года с характерной припиской автора: «пьеса совершенно цензурная»[[309]](#footnote-310).

Здесь драматург предстал уже несколько иным. По-другому он стал и судить о себе. В его рассуждениях о «новой драме» уже не чувствуется ученической скромности: сравнивая себя с Чеховым и Метерлинком, он отдает теперь предпочтение своей «стилизованной драме» «Жизнь Человека». «… Настало время широких обобщений, — утверждает он в одном из интервью того времени, — назрела потребность в итогах пережитого, передуманного и перечувствованного за последние десятилетия. Нужен синтез. А эти-то широкие обобщения в бытовой драме немыслимы. Она всегда освещает… частность.

На что уж Чехов большой артист и мастер. Его пьесы — это живопись на стекле, сквозь которое сквозят бесконечно далекие перспективы, но и он не мог, оставаясь в рамках своей формы, достигнуть широких обобщений. Для итогов нужны стилизованные произведения, где взято самое общее, квинтэссенция, где детали не подавляют главного, где общее не утопает в частностях. Вот почему я думаю, что нужна новая драма и что эта новая драма должна быть стилизованной».

{207} Говоря далее о своем различии с Метерлинком, Л. Андреев полагает, что «стилизованная драма» обязана быть демократичной, простой в понятной для всех: в то время как искусство Метерлинка предназначено лишь «для утонченных, для избранных». Кроме того, Метерлинк — символист. «Я же в “Жизни Человека” — строгий реалист…»[[310]](#footnote-311)

Хотя драматург по-прежнему почитает себя реалистом, он уже не апеллирует к Чехову, словно забыв, что хотел стать его «продолжателем». Забывчивость понятна: только что созданная «Жизнь Человека», в сущности, с чеховской традицией порывала. Это была уже иная эстетическая система. Автор не соглашался признать ее символистской. И правда: слишком многое отличало ее и от чисто символистской драмы. Если сравнить «Жизнь Человека» с «Землей» Б. Брюсова, «Тремя рассветами» К. Бальмонта, «Даром мудрых пчел» Ф. Сологуба или «Танталом» Вяч. Иванова, станет ясно, что Л. Андреев пытается уйти и от потусторонней эстетики «голого символа», и от эстетики «голой бесстыжей действительности». Он желает удержаться в некой «средней» позиции, балансируя между реализмом и символизмом.

И это ему, как ни странно, удается. Не потому, что его достаточно-противоречивый стиль был им теоретически сконструирован (а теоретиком и критиком Л. Андреев был довольно заметным). Но скорее потому, что он был подсказан трагическими противоречиями художника и времени. В «Жизни Человека» как бы сосуществуют два писателя: один — трагически гневный, оскорбленный, доведенный до отчаяния пошлостью жизни, поднимающий человека на бунт, на проклятие; другой — отрешенно и холодно философствующий, важно заглядывающий в бездну неотвратимых фатальных предначертаний. Первый дает сгусток, гротеск, гримасу действительности в духе Гойи, второй завораживает мертвенностью Бёклина. Один Андреев чувствует трагизм жизни, другой — трагизм смерти. Реальность символа тут связана, вопреки мнению автора, вовсе не с тем, что на сцене присутствует «Некто в сером», олицетворяющий «сам Рок, саму Судьбу». Скорее напротив, реальность символа им разрушается. Но возникает как обобщение, извлеченное из реального, невыдуманного трагизма времени. Вот почему символистские мотивы перекрещивались здесь с мотивами раннего экспрессионизма.

Итак, театр принимался ставить пьесу, заведомо противоречивую, привлекающую его своим антибуржуазным, антимещанским гневом, но охлаждавшую его своим умозрительным пессимистическим взглядом на человека, который есть лишь «раб смерти и всю жизнь ходит на цепи ее» (как скажет о нем М. Горький).

Прочитав «Жизнь Человека», Станиславский воскликнул: вот где пригодится черный бархат![[311]](#footnote-312) С тех пор принято судить об этом спектакле лишь в плане его формальных открытий, подвергая сомнению заведомо «негодную» попытку постановки этой «декадентской» пьесы, равно {208} «ошибочную», как и постановка «Драмы жизни». Отчасти повинен в этом сам режиссер, со свойственной ему суровостью, безжалостно и не совсем справедливо расценивший свою работу. Однако эта оценка решительно расходится почти со всеми отзывами современников, видевших спектакль. Значит она требует известного пересмотра. Сделать это необходимо, хотя не просто, не только в силу противоречивости самого явления, но и потому, что на сей раз у нас нет достаточных документальных данных о режиссерском замысле («Жизнь Человека» была первой пьесой, когда Станиславский прекратил составление своих обычных «режиссерских экземпляров»). Правда, в руках у режиссера был подробный авторский комментарий, изложенный в письмах к нему и Немировичу-Данченко. Но он довольно существенно расходился с тем, к чему тяготел Станиславский после «Драмы жизни». Авторские пожелания как бы возвращали режиссера к только что пройденному им этапу.

Л. Андреев был убежден, что «Жизнь Человека», подобно «Чайке», может открыть новую эру в театре. В отличие от «Чехова и даже Метерлинка» на сцене будет возникать не *жизнь*, а «*только отражение* жизни». При этом зритель «ни на одну минуту не должен забывать, что… он находится в театре и перед ним актеры, изображающие то-то и то-то. И сами актеры, изображая, не должны забывать, что они актеры и что перед ними — зрительный зал». Основной «тон игры» заключен в словах «Некто в сером»: «… *далеким* и *призрачным эхом* пройдет перед вами жизнь Человека». Захватывающая игра должна быть одновременно искусственной. В ней должна существовать известная мера «подчеркивания, преувеличения, доведение определенного типа, свойства до крайнего его развития», до «превосходной» степени: «если добр, то как ангел; если глуп, то как министр; если безобразен, то так, чтобы дети боялись».

Скажем, фигуры родственников должны быть «пластично нелепы, пошлы, чудовищно комичны», гости на балу у Человека «должны быть похожи на деревянных говорящих кукол, резко раскрашенных. Деревянные голоса, деревянные жесты, деревянная глупость и надменность». «Эта картина “веселья” должна бы быть самой тяжелой из всех, безнадежно удручающей. Это не сатира, нет. Это изображение того, как веселятся сытые люди, у которых душа мертва». Самого Человека надо играть в такой же «отраженной» манере, потому что «драмы в жизни Человека нет», — настаивал драматург, — «только отражение, только далекое и призрачное эхо» драмы. В целом он хотел, чтобы театр добился «отдаленной» формы как бы «*нарисованного* представления»[[312]](#footnote-313).

Нетрудно заметить, что эта новая концепция сценического искусства соприкасалась с теорией «условного» театра, которую одновременно выдвигал Мейерхольд и которая в чем-то предвещала будущую теорию «эпического театра» Б. Брехта. Понятно, что она вступала в противоречие с системой психологического театра, выработанной художественниками на драматургии Чехова. Открытая театральность, вызывающая условность сценической атмосферы, приходила на смену естественной жизни на {209} сцене со всеми ее дробными, теплыми приметами. Здесь не нужна была «четвертая стена», с такой «революционной» отвагой воздвигнутая почти десять лет тому назад. Не годилась и та свето-звуко-шумовая партитура, что накладывала тончайшую сетку настроений на спектакль. Тщетны, были социальные, исторические и психологические раскопки характеров: бессмысленно было бы искать в душе ту диалектическую сложность противоречий, ту тревожную внутреннюю действенность, которая отличала чеховских людей.

Герои Л. Андреева, подобно гамсуновским героям, олицетворяли собою одну страсть в ее крайности. Более того, режиссер чувствовал, что автор «Жизни Человека» пошел в чем-то дальше автора «Драмы жизни». Даже не потому, что у Гамсуна еще сохранялся кое-какой норвежский колорит (впрочем, довольно условный), а молодой русский драматург упразднил и национальные и исторические признаки совершенно. У Л. Андреева уже нет ни «драмы», ни «жизни», ни «человека», а есть лишь общечеловеческая трагедия бытия.

Как же играть этот внеличный, отвлеченный, «отраженный» образ? Вот проблема, которая возникла перед Станиславским снова, с максимально обнаженной наглядностью. Автор предлагал идти путем «представления», отказавшись от «переживания» и «перевоплощения», отдалить от себя роль, сохранять к ней дистанцию (играть «отношение к образу», искать «эффект отчуждения», как позже скажут Вахтангов и Брехт). И был по-своему логичен. Недаром его совет найти тон «далекого и призрачного эхо» сближался со стремлением Мейерхольда к тому, чтобы голоса актеров звучали, как «капли, падающие в глубокий колодезь».

Но снова и снова упрямо не соглашался с этим Станиславский. Художник, *на всю жизнь одержимый чувством правды*, продолжал фанатически настойчиво искать ключ к поэтическому театру, опираясь на живую душу актера. Он обнаруживал поэзию в голосе Федора Шаляпина и танце Айседоры Дункан. Но их удивительной, сверхчеловеческой, неземной возвышенности помогала музыка, она сообщала их искусству поэтический коэффициент. Драматическому актеру, если он не хочет оставаться только «передвижником», но и не желает обернуться холодной марионеткой, поможет лишь таинственная сила вдохновения. Разгадать «врубелевское» начало, «выражать возвышенные чувства, мировую скорбь, ощущение тайн бытия, вечное»[[313]](#footnote-314) актер драмы способен лишь в моменты подсознательных озарений. В эти моменты «жизнь человеческого духа» поднимается к вечным вопросам бытия. Не мода на символы, а органический вкус к «вечным вопросам» лежал в глубине этих исканий. Можно ли сознательно достичь подсознательного вдохновения? — Вот мысль, ради которой как раз в это время Станиславский и начинает создавать свою «систему», изучает книги по психологии творчества, советуется со специалистами, проводит первые занятия по «системе» с актерами, находя поддержку раньше всего у того же Сулержицкого.

{210} Показательно, что именно в ту пору, когда в Художественном театре шли репетиции «Жизни Человека», начинается первая открытая полемика между Станиславским и Мейерхольдом. Вначале выступает в печати Станиславский, делясь своим мнением о новом направлении Театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской. (Из спектаклей, привезенных в конце августа 1907 года на гастроли в Москву, он увидел только два — «Чудо св. Антония» и «Сестру Беатрису» в постановке Мейерхольда. «Жизнь Человека» театр не привозил, «Балаганчик» он не смотрел.) Станиславскому показалось, что «исходные точки у Комиссаржевской те же, что и у нашей покойной Студии», но «она в их развитии ушла так далеко… вернее, зашла так далеко…» И он предупреждал актрису: «… Сценический реализм необходим. Нельзя так, сразу порывать с прежним. Пуповину обрезают только у младенцев»[[314]](#footnote-315).

Мейерхольд не замедлил отозваться. В конце ноября 1907 года он выступил в Петербурге с трехчасовой публичной лекцией, где отстаивал принципы нового театра (лекция эта была им повторена в Москве и позже напечатана в виде статьи «Театр. К истории и технике»). Он говорил о том, что «натурализм» Художественного театра изжил себя, что современный театр должен сохранять недосказанной свою «тайну», рассчитывая на фантазию зрителей. Ссылался на замечание Чехова о «реальном» носе, вставленном в картину художника («Нос настоящий, а картина испорчена»), развивал идею «стилизованного» театра, в котором слова актера «должны падать, как капли в глубокий колодезь», и мечтал о том, что «упрощенный» театр сможет приблизиться к театру античному.

Только одного вопроса не касался здесь Мейерхольд, вопроса, более всего волновавшего Станиславского, — о специфике художественного материала в искусстве театра. О том, что творчество живого актера, отличающее театр от всех других видов искусства, подчиняется иным законам, нежели изобразительное искусство (и потому пример Чехова с «реальным» носом в картине Крамского не точен). Приравнивание актерского творчества ко всем прочим средствам сценической выразительности, подчинение человеческого организма законам изобразительного искусства (барельефность, статуарность, плоскостность) чаще всего ведут к охлаждению живого чувства. Мейерхольда это не смущало, он заботился в то время лишь о внешней актерской технике. Чтобы достичь наибольшей стилизации, обобщенности, условности образа, он изгонял личное чувство актера. Холод ему не мешал, даже помогал: высший трагизм есть «трагизм с улыбкой на лице», он должен звучать «внешне спокойно, почти *холодно*, без крика и плача, без тремолирующих нот»[[315]](#footnote-316).

Станиславский стремился подойти к той же цели — к высшему трагизму — с другой стороны. Актерское творчество должно подчиняться законам живой органической природы (в отличие от всех других искусств, творящих из красок, звуков, слов и потому подчиняющихся законам {211} неорганической природы) — вот убеждение, которому он никогда не изменял и которое заставляло его вступать в полемику с Мейерхольдом.

Но как же поднять личное человеческое чувство до степени общечеловеческого трагизма? Над этой проблемой и бился режиссер в процессе репетиций «Жизнь Человека».

В эти дни в его записной книжке снова появляется бальмонтовская фраза: «надо играть вечно — раз и навсегда». Тут же он помечает: «объяснить, что каждая пьеса требует квинтэссенции, а не реальной жизни… В жизни не интересно многое. Какое мне дело, как человек ест, пьет, умывается, если только он не делает это как-то особенно. Это особенное (или типичное) интересно»[[316]](#footnote-317). И слышится спор с самим собой, как бы сомнение в чеховском принципе — «люди обедают, только обедают». А рядом идет запись, сделанная скорее всего после очередной репетиции:

«Барановская (играла Жену Человека. — *М. С*.) и Леонидов (играл Человека. — *М. С*.) в Жизни Человека хотят, чтобы их пожалели, не верят в то, что они сами могут быть [в] трагич[еском] положении. Сентимент»[[317]](#footnote-318). Эта запись как раз и раскрывает принцип работы режиссера с актерами: вопреки совету автора, он добивался не отвлечения от личных переживаний, а развития, расширения, подъема личного чувства до трагического градуса. Ему непременно нужно было, чтобы актеры поверили в магическое «если бы», поверили, что *они сами* находятся в трагическом положении, поднялись на высшую ступень искусства. И только тогда произошло бы творческое чудо — чудо претворения в образе внеличного трагического масштаба.

Во время репетиций с Л. М. Леонидовым Станиславский ищет нового «тона», стремится освободить актера от «прежних привычек», которые могут «потянуть на старый тон», предостерегает от «излюбленного театрального жеста». О монологе-вызове Судьбе, Року он пишет Леонидову: «Вызов хорош, так как без жеста и без крика». В сцене, когда Человек мечтает о замке, воздвигнутом в скалах Норвегии, режиссер предлагает актеру «постепенно увлекаться и опьяняться стихами, поэзией и скандировкой слов. Доходить до бешеного темпа»[[318]](#footnote-319). Он хочет, чтобы трагический подъем был свободен от старого театрального пафоса, от холода искусственности, которая казалась необходимой Л. Андрееву.

Должно быть, не случайно в его записи этих дней вложена вырезка журнальной статьи Томмазо Сальвини «Несколько мыслей о сценическом искусстве», где отчеркнуты такие слова великого трагика: «Мы должны избегать этой Сциллы необузданной, необработанной, непропорциональной эмоции, почти доходящей до истерии, и вместе с тем держаться далеко и от Харибды холодной, расчетливой, механической искусственности…»[[319]](#footnote-320)

{212} Трудно было актерам Художественного театра пройти между этими Сциллой и Харибдой к естественному трагическому подъему. Генеральная репетиция «Жизни Человека» повергает Станиславского в полнейшее отчаяние. После нее он как никогда резко пишет об игре Леонидова и Барановской в четвертом акте, в картине смерти сына, когда Человек поднимается от молитвы до проклятия Судьбе. Главное, что ужасает его, — это то, что у актеров не было здесь «ни одной *искренней* ноты. Л[еонидов] был ужасным… Я был в таком удручении, которое граничит с обмороком, — признается сам Станиславский. — Вся труппа возмущена этим любительским исполнением… Я так упал духом, так несчастен и беспомощен, перепробовал все средства с Л[еонидовым] и Б[арановской], что побежал… к Немир[овичу], прося помочь. — Потом репетировали 5‑й акт. — Мне уже все не нравилось, хотя многие хвалили, потерял всякий критерий о пьесе и игре, усомнился в св[оих] способност[ях] и в знаниях. Казалось, что наступает ужаснейший скандал, кот[орый] погубит театр. — Проклинал себя, Сулера, Баран[овскую] и Леонидова»[[320]](#footnote-321).

Однако никакого скандала не произошло. Напротив, спектакль имел огромный успех. И зритель, и критика приняли его восторженно — как новое слово в искусстве Художественного театра. Правда, это был не тот успех, которого искал Станиславский. «Жизнь Человека» не открыла ему тайну трагического искусства актера. Быть может, поэтому он не только разочаровался в пьесе Л. Андреева (которой никогда особенно очарован не был), но даже проникся к ней какой-то особой ненавистью, постоянно повторяя, какая это «плохая пьеса». Успех же спектакля он относил только за счет декорационного открытия — эффекта черного бархата. «Несмотря на большой успех спектакля, я не был удовлетворен его результатами, так как отлично понимал, что он не принес ничего нового нашему актерскому искусству»[[321]](#footnote-322), — так, с обычной своей беспощадной самокритичностью заканчивает Станиславский рассказ о «Жизни Человека». Но если прочитать весь рассказ, то из самого описания спектакля, равно как из многочисленных рецензий и статей о спектакле, возникает вывод несколько иной.

«Жизнь Человека» МХТ стала одним из первых замечательных опытов трагисатирического гротеска на русской сцене. И это было далеко не случайно. В таком искусстве в ту пору «послереволюционного брожения» возникла острая потребность. И не только в творчестве Станиславского. Трагическое восприятие времени, страх перед будущим, одиночество, потеря внутренней гармонии, ощущение кризиса, гнетущий разлад со всеобщей пошлостью мира, тяга к образам ирреальным — все это тревожило сознание многих, едва ли не всех больших художников, впрямую не связанных с передовой революционной мыслью тех лет. Как бы несходны меж собой ни были Блок или Белый, Врубель или Бенуа, Рахманинов или Скрябин, Комиссаржевская или Мейерхольд, каждый из них по-своему, глубоко лично выразил общую смятенно-трагическую тему {213} эпохи, облекая ее в исторически «предуказанные» одежды символизма.

Своеобразно преломилась эта тема и в искусстве Станиславского. Именно поэтому сближение с символизмом не было ни случайным, ни внешним, ни скоропреходящим мотивом его творчества. *Символистом он не стал и не мог им стать*. Он брал символистскую драму, даже не любя ее, чувствуя какое-то внутреннее несогласие с ее умозрительной отрешенностью. Брал сознательно только ради поисков «вечных и общих» целей, «возвышенного реализма», высокой трагедии, ради открытия законов поэтического театра. Но помимо его воли, подсознательно вспыхивала и загоралась здесь та исторически нареченная, дисгармоничная мелодия ужаса, страха и гибели, которая рождала формы раннего экспрессионизма на театре. А гармония «высокой трагедии» оставалась по-прежнему искомой.

Режиссер сетовал то на пьесу, то — позже — на «отрыв от реализма», но главным виновником была сама жизнь. Она давала ему опору не для подлинно трагического (а значит, и героического) искусства, а для искусства трагического гротеска. Жизнь художника выдвигала перед ним не титанические прометеевские образы, но образы отчаяния. Художник стремился уйти от них, освободиться как от чуждого его душе наваждения. Он хватался за простые и чистые вечные истины. Но чудовищная фантасмагория грядущей гибели мира вновь настигала его, стихийно овладевала его искусством. И тогда возникали то в одном, то в другом его спектакле дантовские картины последнего дня мира, падали, карабкались, извивались в предсмертных муках люди, мелькали фантастические тени в призрачном «балагане жизни», поднималась вакханалия «пира во время чумы». А посреди этой разбушевавшейся злой стихии проходил одинокий странный человек, чудак, затравленный пошлостью.

Уродливая гримаса современности настигла художника и в пьесе Л. Андреева. В трагическом гротеске времени он устремился даже глубже того, что представлялось воспаленному мозгу писателя, «шедшего всю жизнь по краю пропасти»[[322]](#footnote-323).

Драматургу еще виделись стены пустых комнат, меняющие окраску в цвет настроения картины, — сначала серые, потом розовые, белые и под конец темные, где в сумраке угла притаилась едва различимая, бесформенная фигура Судьбы — «Некто в сером». Режиссер гигантски расширяет образ Судьбы, нависшей над Человеком. Никаких стен! Глубокий, бездонный мрак, как всесильный рок, охватывает всю сцену, затянутую черным бархатом (вот почему черный бархат и был настоящей эврикой Станиславского!). «… Среди такой мрачной, черной мглы, среди глубокой, жуткой беспредельности» фигура «Некто в сером» «кажется еще призрачнее», а «маленькая жизнь человека» выглядит случайной, временной и тоже призрачной. Она продергивается на черном фоне лишь прерывистым пунктиром разных оттенков. Схема, контур, условный примитив прямых линий обозначают очертания комнаты, окон, дверей, столов, {214} стульев. «За этими линиями чувствуется со всех сторон жуткая, беспредельная глубина»[[323]](#footnote-324).

«Естественно, что и люди в этой схематической комнате должны быть не людьми, а тоже лишь схемами человека, — рассказывает Станиславский в “Моей жизни в искусстве”. — И их костюмы очерчены линиями. Отдельные части их тел кажутся несуществующими, так как они прикрыты черным бархатом, сливающимся с фоном. В этой схеме жизни родится схема человека, приветствуемого схемами его родных, знакомых. Слова, ими произносимые, выражают не живую радость, а лишь ее формальный протокол. Эти привычные восклицания произносятся не живыми голосами, а точно с помощью граммофонных пластинок. Вся эта глупая, призрачная, как сон, жизнь неожиданно, на глазах публики, рождается из темноты и так же неожиданно в ней пропадает. Люди не выходят из дверей и не входят в них, а неожиданно появляются на авансцене и исчезают в беспредельном мраке»[[324]](#footnote-325).

Так пишет режиссер почти 20 лет спустя, словно забывая, что в 1907 году, во время репетиций с Леонидовым и Барановской, он вовсе не искал «схемы», а, напротив, добивался полной искренности человеческого чувства. Тогда ему виделась трагедия живого Человека, вокруг которого смыкается мертвое кольцо пошлости. Бездушный образ Пошлости подчинялся схематизации легче, нежели душа Человека.

Не случайно, вспоминая спектакль, Станиславский восстанавливает отчетливо и зримо лишь сатирические его сцены. Тут противоречие, не разрешенное в образах Человека и его Жены, снимается. Сатирический, а тем более гротескный образ естественно поддавался «отстранению», отвлечению от личного, взгляду со стороны. В нем условность «схемы человека» диктовалась самой художественной задачей обобщения. Фантазии режиссера и актера уже не сталкивались, застывая перед неодолимой преградой, а стремительно сливались, чтобы действовать сообща. И тогда «схема» неожиданно оживала и жила своей особой искривленной фантастической жизнью. Условная, «отчужденная», свободная от быта фигура жила на сцене своей сущностью. Взятая как бы вне времени и пространства, она сгущала в себе уродливый, фантасмагорический образ эпохи. И по-своему тоже становилась правдой.

«… Безумным ужасом глубочайшего безверия и отчаяния веет на нас от фантастического бала в этом черном покое, где вытянувшаяся в ряд толпа разряженных уродов-гостей, глядя в пустоту, восхищается призраками несуществующего блеска, в то время как три черных музыканта судорожно выводят рыдающую тоской мелодию. Голоса уродов то по-птичьи перекликаются, то сливаются в чудовищный хор; слова от повторения теряют смысл и превращаются в стихию танцующих, шипящих и свистящих звуков…

В удушливой мгле темного притона, где, склонив на стол седую голову, спит предсмертным сном погибающий Человек, шевелятся, бредят {215} и стонут бледные призраки падших людей. Вот они исчезают, точно растаяв во мраке, опять выплывают, окружают спящего. Неизвестно когда и неизвестно откуда выскользнули таинственные старухи в темных покрывалах, а те, другие, страшные видения, уже скрылись. Темные старухи шепчутся, хихикают и пищат, как мыши в покинутом доме, — и ведут рассказ о прошлом Человека. Тонкий голос напевает грустную мелодию, черные музыканты один над другим вырастают на почти отвесной лестнице: музыка бала. Бесчисленные темные старухи, незаметно заполонившие всю сцену, раскачиваются под пение скрипок — их светлеющие во мраке, распростертые руки танцуют какой-то удивительный трагический танец: условный театр идет навстречу искусству пляски с поэзией ее ритмических движений, вырастающих из духа музыки. Быстрее и тревожнее звуки напева и танец белеющих рук… Человек внезапно переворачивается, опрокидывается, выкрикивает последние хриплые слова, судорожно раскидывает мертвеющие руки. Вихрь смутных, оборванных теней и свистящих звуков взметается вокруг него — точно всплеск стихии, поглощающей его душу: “Тише! Человек умер!” — раздается властный голос. Все сразу стихает, меркнет до полночной темноты, в глубине сцены обозначается смутно светлеющее пятно и на нем — исполинская тень Рока…»[[325]](#footnote-326)

{216} Таким возникает этот полузабытый спектакль с пожелтевших страниц газетной статьи Л. Я. Гуревич. Таким же он видится и в отзывах других близких Художественному театру критиков — С. Глаголя, Н. Эфроса и многих других. Стоит перечитать их, чтобы понять, что сила и значение спектакля вовсе не сводятся только к открытию формального приема. И что забыт он преждевременно и несправедливо.

«Жизнь Человека», так же как и «Драма жизни», не была ни случайным, ни «ошибочным», хотя и глубоко противоречивым произведением Станиславского. Если судить непредвзято, легко увидеть органическую необходимость появления именно такого спектакля в цепи исканий режиссера. Можно различить отчетливые точки соприкосновения его с такими более ранними постановками, как «Потонувший колокол» и «Ганнеле», и такими более поздними, как «Синяя птица», «Гамлет» и «Каин». От наивной сказочной фантастики, пройдя через реальнейшее исследование противоречий самой жизни, художник пришел к фантастике отчаяния, пронизанной сознанием неразрешимости этих противоречий. Позже он снимет это отчаяние первозданной, детской чистотой вечных истин и поднимется к историзму понимания современности, за которым снова угадывались, нарастали новые трагические противоречия жизни.

В этом спиральном развитии была своя историческая закономерность, своя логика и преемственность, свои возвраты, провалы и подъемы. И потому грешно было бы вытягивать спираль в прямую, отсекая все то, что своим изгибом в нее не укладывается. Грешно было бы не видеть в чудовищной дисгармонии «Жизни Человека», в этом «сонме кошмарных уродов и призраков», окружающих Человека, своеобразной трансформации, разбухания той темы всеобщей пошлости мира, которая прежде облачалась в скромные, а потом все более наглые одежды у Чехова, Горького, Ибсена, Гауптмана, Гамсуна и, дойдя теперь до «бездны» Л. Андреева, обнажилась в своем исконном безобразии.

Буржуазное «свинство, зависть, тщеславие, глупость и пошлость», доведенные до своего логического конца, превращали человека в животное. Бездуховное, купленное существование кромсало людей, выкраивало из них вещи. Вот откуда выползали все эти старухи-крысы. Вот почему выпячивались в ряд, словно манекены, крикливо галдящие гости: «Как богато! Как пышно! Какая честь!» («Это и люди и не люди, — замечает рецензент, — могли бы появиться у них на плечах Гогартовские птичьи, рыбьи и звериные головы»[[326]](#footnote-327)). Вот почему «игрушечно-бесстрастные» музыканты, теряя личность, лишь повторяли линии своих инструментов, а парадный зал походил на «колоссальный катафалк». Острый сатирический гротеск, в котором были решены все эти сцены, доводил образ человеческого уродства до мертвящего абсурда.

Мертвый бердслеевский мир сжимал свое кольцо вокруг живого Человека, гнал его к смерти. Постоянно чередуясь, сосуществуя, эти два плана — реальный и призрачный, живой и мертвый — сменяли друг друга, {217} как «в кошмарном сновиденья», чтобы привести под конец к торжеству смерти, к жуткой пляске костлявых старушечьих рук, тянущихся к спящему последним сном Человеку.

Потому и сосуществовало в спектакле два стиля актерского исполнения: гротескный и реальный, метод «стилизованной карикатуры или карикатурной стилизации» и метод живого, искреннего чувства, доведенного до «алгебраической» степени, «душа души»[[327]](#footnote-328) «зерно», очищенное от «шелухи черт бытовых, временных, строго индивидуальных»[[328]](#footnote-329). И когда в четвертом акте «в призрачной комнате очерченного белым контуром пространства появлялся совсем не призрачный диван, стол с совершенно реальным игрушечным паяцем и Человек плакал горькими, реальными слезами»[[329]](#footnote-330), «живой душой бился в судорожных рыданиях», зритель, «забывая о призрачности», отвечал ему «бурей аплодисментов»[[330]](#footnote-331). (Заметим, что позже Станиславский вместе с Крэгом разовьет тот же прием совмещения живого и мертвого мира, как противоборства духа и материи, в «Гамлете», а Вахтангов и Михаил Чехов подхватят и по-своему, с экспрессионистской болью будут варьировать его в «Чуде св. Антония», «Эрике XIV», «Свадьбе», «Гадибуке» и снова в «Гамлете».)

{218} Открытия Станиславского в «Жизни Человека» были настолько очевидны, что они заставили поколебаться даже такого постоянного в своих убеждениях человека, как Н. Е. Эфрос. В оценке «Драмы жизни», опытов Мейерхольда в Студии на Поварской и в Театре Комиссаржевской этот критик соглашался скорее с Немировичем-Данченко и доказывал, что «перед такими новыми задачами, как, положим, символизм, он (театр. — *М. С*.) бессилен. И впервые я поколеблен в этом основном взгляде на театр и его будущее постановкою “Жизни Человека”, — признавался Эфрос. — Тут мне было доказано, что есть возможность раздать рамки театра… Я увидел, хоть в зародыше, торжество нового приема… Общее важнее частного, конкретного… Тип выше фотографии… — символ выше типа… И когда театр делает неожиданно удачную попытку подняться над типическим, он делает великий шаг вперед… Может быть, Художественный театр постановкою “Жизни Человека” начинает новый этап в эволюции сцены»[[331]](#footnote-332).

Казалось бы, режиссер мог быть удовлетворен результатами своего опыта. Ведь его постановкой, как свидетельствовал С. Глаголь, были «довольны даже оба лагеря: и старые, и молодые. Первые довольны искренностью реальной игры 2‑го и 4‑го, а вторые стилем 3‑го и последнего [актов]. Многих из врагов сценической стилизации эта постановка обращает даже в новую веру…»[[332]](#footnote-333) И, разумеется, режиссера совсем не могли смутить обычные выпады «Нового времени», где В. Буренин обзывал спектакль «балаганным ломаньем балаганной пьесы… — под видом литургии и… священнодействия» и «художественным шарлатанством»[[333]](#footnote-334). Не могли его поколебать и упреки таких «революционеров», как П. Боборыкин, что, мол, «Жизнь Человека», «созданная в самый разгар нашего революционного брожения», не «отвечает *типичному* настроению момента»[[334]](#footnote-335), или таких «оптимистов», как А. Басаргин, в том, что «общее впечатление (от спектакля. — *М. С*.) самое тяжелое и безотрадное. Жестока и бессмысленна жизнь, если поверить Л. Андрееву! И театр со своей стороны сделал все, чтобы заставить нас в это поверить»[[335]](#footnote-336).

Театр, действительно, сделал все, чтобы зритель проникся идеей безотрадности, жестокости окружающей жизни с ее «великим противоречием между потребностью в мировой справедливости и целесообразности и столь же известной мировой несправедливостью и бесцельностью»[[336]](#footnote-337). И большинство рецензентов поняли и поддержали Станиславского в его поисках обобщенной современной трагедии. Поддержали они МХТ и в его эстетической полемике с Мейерхольдом. Случилось так, что Мейерхольд повторил свою лекцию против «натурализма» Художественного театра в Московском литературно-художественном кружке как раз накануне премьеры «Жизни Человека» у художественников. Таким образом, {219} филиппики его запоздали, а сценический ответ Станиславского оказался достаточно красноречивым.

Насколько можно судить, ведущая постановочная идея обоих режиссеров в «Жизни Человека» была, по сути, единой — идея глубокого мрака, охватывающего человеческую жизнь. Но воплощалась она по-разному: Станиславский решал ее при помощи черного бархата, Мейерхольд — с помощью света. Вся глубина сцены Петербургского театра на Офицерской была завешена холстами (не бархатом, как опасался Станиславский), героев окружало «серое, дымчатое, одноцветное пространство»[[337]](#footnote-338). Оно сгущалось до сумерек, когда висящая лампа бросала круглое пятно света на центральную часть сцены. Глубина лишь угадывалась во мгле. Мейерхольд, так же как и Станиславский, уже не стремился, как прежде, сделать фигуры актеров «плоскими, условными, барельефными»[[338]](#footnote-339). Облики людей были скульптурно четки, гримы — резки, размеры вещей — преувеличены.

Пожалуй, главное отличие петербургской постановки от московской было в том, что у Мейерхольда пропадала тема «живого Человека», его столкновение с «мертвым миром». Мотив пошлости поглощал собой мотив человечности. Отсюда «общий сероватый тон» постановки, выдержанной в манере «примитивности, грубоватости, переходящей в лубочность»[[339]](#footnote-340). (Кстати сказать, это решение было близко Немировичу-Данченко, который считал, что ее можно поставить только грубо, как «Петрушку».) Отсюда — прием механических повторов в сцене бала: «столь удручающие сознание зрителя громадные толстопузые колонны», «рассаженные около них поодиночке гости», «надоедная вереница танцоров под один и тот же пошленький мотив», «длительная невыносимая полька»[[340]](#footnote-341): «— Где училась, Катенька? — В пансионе, папенька».

И оттого, что в решении Мейерхольда тема «живого человека» скрадывалась и поглощалась темой всеобщей пошлости безумного человечества, спектакль приобретал единый крупнообобщенный план. В нем не было переключений из реального плана в призрачный. В этом смысле Мейерхольд пошел дальше драматурга, «помог Андрееву удержаться на уровне раз взятого стиля, от которого Андреев (как писал в своей рецензии К. Чуковский) нет‑нет, да и порывался сбежать в закоулочек… Тут-то Мейерхольд и пришел на помощь. Всюду, где только было можно, он превращал одного архитектора во всякого человека» и показывал не «жизнь *одного* человека», а «жизнь человека вообще»[[341]](#footnote-342).

Любопытно, что сам Л. Андреев, хоть и хвалил постановку Художественного театра и говорил, что Станиславский в ней «творит чудеса», все-таки отдавал предпочтение постановке Мейерхольда. Его раздражало, {220} что Станиславский растворил образ «Некто в сером» в бархатной темноте, а весь спектакль выдержал скорее в духе Бердслея, тогда как он «имел в виду художника Франческо Гойю».

«В Бердслее — все “от ума”, Гойя — импрессионистичен, более демократичен, груб, если даже хотите — более страшен, — говорил Андреев. — Бердслей же скорее аристократ — он боится ужаса, он выигрывает в красоте, в благородстве, но теряет в силе, мощи… У меня музыка грубо-пошлая, вульгарная (полька “Катенька”. — *М. С*.), у них же пошлая, но красиво-пошлая, в ней слышатся и тоска, и любовь… Например, бал в постановке у Комиссаржевской более выигрывал. У Станиславского больше тоски, а там врывался какой-то страх, жуть перед жизнью»[[342]](#footnote-343).

В авторской оценке слышится тот упрек в «боязни ужаса», который иные критики бросали самому Л. Андрееву. Так, К. Чуковский, сравнивая «Жизнь Человека» с «Балаганчиком», замечал, что Андреев, пытаясь «ужасать», сам «боится» своего «Некто в сером». А вот «Блок так непочтителен к нему: то дернет его за нос, то подставит ножку. В страхе Андреева звучит торжественная риторика, она кажется чем-то громоздким и чрезвычайно наивным, провинциальным чем-то. А “ужас” “Балаганчика” он даже шутку допускает, даже буффонаду — жуткую, напряженную»[[343]](#footnote-344).

Правда, сам Александр Блок в статье «О реалистах» брал под защиту «могущественное дуновение андреевского таланта». «Можно сказать, что Андреев — на границе трагедии, которой ждем и по которой томимся все мы», — писал Блок. И признавался, что ему дорог «писатель Андреев, который в грандиозно-грубых, иногда до уродства грубых формах (как в “Жизни Человека”) развертывает страдания современной души, но какие глубокие, какие необходимые всем нам!»[[344]](#footnote-345)

Защита Блока не снимала самого мотива отчаяния, испуга перед, ужасом действительности, который услышал и даже углубил в «Жизни Человека» Станиславский. Но тот оттенок утонченности и благородства, та тема красоты, которая входит в эту пору в произведения режиссера; и которую он вносил в «грубое» искусство Андреева (так, в сцене бала были «даны две прекрасные аллегорические танцующие пары по обе стороны от вытянувшейся в ряд вереницы уродов — гостей: проблеск красоты, оттеняющей наглое безобразие»[[345]](#footnote-346)), можно связать с его «врубелевскими» поисками «возвышенного реализма». Трагический демонизм Врубеля, его гордая мистика, его бурная волшебная фантастика владели в эти годы воображением режиссера гораздо более, нежели холодный страх Бердслея. Отзвуки «врубелевского» начала можно расслышать и в «Драме жизни», и в «Жизни Человека».

{221} Все это так. Однако сам Станиславский не был вполне удовлетворен результатами этих постановок. «Поиски трагедии», предпринятые им на материале символистской драмы, оказывались заведомо противоречивыми. Он стремился к реализму возвышенному, к синтезу поэзии и правды, но как раз высокой поэзии в этих драмах и не находил. Не изменяя себе и не переходя в иную веру, он вступал в неизбежное противоборство с философской концепцией и эстетикой символизма.

Но и здесь, в этих несовершенных созданиях, режиссер открывал мотивы, близкие современности, одновременно отбирая, отвоевывая у символизма те средства сценической выразительности, которые по сути своей реализму не противоречили. Это были приемы художественного обобщения (условно-метафорическое решение сценического пространства, театральная гипербола, гротеск, фантастика и пр.), которые помогали театру очищать свой метод от натуралистических излишеств, от мелких бытовых оправданий. Выступая в новой для себя реалистической функции, эти приемы развивали, двигали вперед искусство жизненной правды.

Поиски обобщенно-метафорического языка сценического искусства проступают и в собственных литературных опытах режиссера.

## «Комета»

В 1908 году Станиславский, словно разочаровавшись в современной драматургии, попробовал сам написать пьесу под названием «Комета», «фантазию в 4‑х действиях». В архиве Константина Сергеевича сохранились фрагменты из либретто пьесы — второе действие в нескольких вариантах. Насколько можно судить по этим черновым наброскам, пьеса должна была быть написана в символистской манере. Космические, вселенские, общечеловеческие идеи, тема смерти как возмездия за греховную несправедливость земной жизни, условные образы героев, олицетворяющие одну страсть, возвышенная лексика — все говорит о том, что мотивы Метерлинка, Гамсуна, Л. Андреева все еще настойчиво преследуют художника. Есть несомненная перекличка драматургической пробы Станиславского и с таким классическим произведением русского символизма, как «Земля» В. Брюсова. Близкие мотивы возникали в эту пору и в новой музыке: они зазвучали в космической теме мирового хаоса скрябинского «Прометея» и в символическом реквиеме — «Острова мертвых» Рахманинова.

Последний день мира вновь рисуется воображению Станиславского. Как в финальных сценах «Слепых», третьего акта «Драмы жизни», «Жизни Человека» и «Земли», здесь открывается фантастическая картина гибели людей: «Комета падает на землю и разрушает все, убивает людей, кроме двух: Человека (рудокопа) и Старухи. Действие происходит на перекрестке улиц, среди развалин, пожарища и валяющихся трупов. В глубине — контора акцион[ерного] общества рудников. Из полуотвор[енной] двери торчат ноги распростертого в дверях трупа. Посреди улицы лежит постовой городовой. Окна разбиты. Извозч[ичья] пролетка — кучер упал с козел и лежит на тротуаре. Седок навзничь лежит в {222} пролетке. Полная тишина. Ветер подымает кое-какие бумажки — деньги и иногда полы мундира городового»[[346]](#footnote-347).

Мертвая тишина последнего дня мира (много позже она зазвучит страшной трагедией «атомного» века на его «последнем берегу») царит и в финале «Земли» — «сцен будущих времен» Брюсова. В тишине над «кладбищем неподвижных, скорченных тел… из разверзшегося купола сияет… небосвод и ослепительное солнце». Так «искуплен грех разъединения»[[347]](#footnote-348). Разбит купол с искусственным воздухом, отделявший землю от неба, от Вселенной. Но оказывается, что за этим куполом нет воздуха. Люди могут искупить грех, соединиться с небом лишь ценою смерти.

Тему искупления, возмездия — одну из тем русской литературы конца XIX – начала XX века, тревожившую душу и Толстого, и Достоевского, и Блока, — Станиславский пробует осмыслить по-своему. Если у Брюсова, Метерлинка, Гамсуна и Л. Андреева картина смерти завершает пьесу, то Станиславский с нее начинает. В первом акте, как можно предположить, должен был развернуться тот постыдный «балаган жизни», та греховная кабацкая оргия, где «пьяные рабы, на посмешище богу, орали кантату во славу своих угнетателей». Именно тогда приходит возмездие: «бог всемогущ. Бог справедлив и мстителен. Земля затряслась, желая вас (угнетателей. — *М. С*.) сбросить. Планеты спустились на землю. Они сожгли и стерли старую жизнь…» С этого момента открывается второй акт. Со старой жизнью покончено. Единственный из оставшихся в живых — Человек произносит проклятие миру несправедливости и угнетения. И хотя говорит он вполне в духе андреевского Человека, риторично и высокопарно, в его словах звучит призыв к свободе и антибуржуазный гнев[[348]](#footnote-349).

«Живые, откликнитесь! Я один уцелел на этом свете, чтобы прокричать вам проклятие. Я плюю в ваши сердца желчью, которая веками накопилась в нас от голода, труда и горя (пытается оживить труп). Подожди умирать… я прочту тебе отходную… Еще вчера мы жили вместе. Мы жили, терпели и верили. Вы были господами, а мы рабами. Вы говорили нам о братстве, религии, культуре, равноправии… Вы взяли себе блага жизни, а все ее муки вы бросили нам… Вы отняли у нас земли, вырубили леса, отравили реки, заразили воздух городами и фабриками и вогнали в чахотку наших жен и детей… И все-таки мы жили, терпели и надеялись. Когда первые лучи солнца появлялись за морями — вы опускали нас в темные шахты. Когда сумерки стелились по земле, — мы выползали из тьмы подземелья в ночную тьму… И все-таки… Мы верили в то, что страдание и горе закаляют дух человека. Мы верили в справедливость и в возмездие на земле…»

Теперь, когда возмездие свершилось и Человек остался один, он ищет хоть одну живую душу, чтобы понять, как жить дальше, с чего начать {224} новую жизнь. Но вокруг одни трупы. А на его крик откликается лишь эхо, точно голос с неба. Вот как строит Станиславский этот своеобразный полуреальный, полуфантастический диалог:

«*Человек* (кричит). Откликнитесь, наконец!

*Эхо*. Конец… конец… нец…

*Человек*. Кто ты?

*Эхо* (точно дразнит). Ы.. ы.. ы.. ы..

*Человек*. Ты эхо или голос с неба?

*Эхо*. Небо… небо… бо.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

*Человек*. Старый свет погиб?

*Эхо*. … Гиб.

*Человек*. Навсегда?

*Эхо* (ясно). Да…

*Человек*. Ты всех погубил?

*Эхо* (торжеств.). Убил…

*Человек*. Ты создашь новый свет?

*Эхо*. Нет… нет… нет.

*Человек* (поражен). А я? Умру?

*Эхо*. У.. у.. у

(Шуршит газета — ее гонит ветер. Человек поднимает ее и читает старые объявления)».

Легко заметить, что Станиславский прибегает тут к излюбленному своему приему смыкания фантастики с реальностью, символики с натурой. В фантасмагорическую картину вкраплены документальные пятна, житейские детали (контора, пролетка, деньги, газеты). Условный, избранный Человек назван рудокопом и оперирует социальными мотивами (что ни андреевскому Человеку, ни тем более брюсовским героям не полагалось), а «голос с неба» звучит одновременно и простым эхом. Именно одновременно. В этом сочетании документа с метафорой, очевидно, и кроется своеобразие творческой манеры художника (в чем-то предвосхитившее позднейшие эстетические искания мирового театра). Возвышенное, как бы высоко оно ни забиралось, не может быть оторвано от земного. Более того, чем выше полет фантазии, тем естественнее, проще точки соприкосновения с жизнью. Чем воздушнее символ, тем низменнее натуральная его опора. В этом «заземлении» сказывалась органическая потребность снять то «проклятье отвлеченности», которое терзало не одного только Блока, которое отвращало самого Станиславского от пьесы Л. Андреева, хотя он и совершал в ней столь далеко идущие открытия.

«Комета» тем и интересна (при всей ее литературной беспомощности и подражательности), что она как бы приоткрывает окошко в творческую лабораторию художника. И не только этим. Помимо эстетической позиции пьеса обнаруживает и направление духовных исканий режиссера. Беря тему ужаса, гибели, конца мира не как эпилог, а как пролог, Станиславский стремится заглянуть в тайну будущего, в «основу {225} новой жизни». Тут на страницах его рукописи появляется второй персонаж — Старуха, чудом уцелевшая старая греховодница, которая «вчера… бражничала и развратничала со всеми, пела кантату» во славу сильных мира сего, а сегодня, проспав светопреставление, тащит узлы с награбленным добром и «думает, что кругом валяются пьяные».

Человек возмущен. Он готов убить Старуху, подозревая тут происки сатаны: тот, очевидно, хотел, чтобы они «породнились и расплодили детей горя и разврата», надеялся, что они «создадут ад», «новое царство ужаса, порока и безумия». «Нет, я убью тебя!» — кричит Человек, но его останавливает Эхо — голос с неба:

«*Старуха*. Спасите, люди!.. Спас…

*Эхо*. Спаситель… Спаситель!

(Человек прислушивается к Эхо).

*Старуха*. Постой.

*Эхо*. Стой… стой.

*Старуха* (стонет). Не убива‑й‑ай!

*Эхо* (женские стоны). Ай.. ай.. ай.. (Человек изумлен)».

Тогда они объединяются, чтобы «составить план спасения». В этот момент «башенные часы бьют, точно голос с неба». В душах людей происходит «переоценка ценностей: деньги, брильянты, оружие — не нужны». (Человек произносит по этому поводу монолог, обращаясь к трупу — служащему банка, который всегда его штрафовал.) Деньги выбрасывают — они теперь не имеют цены! Нужен только хлеб. «Жить хочется. Идеал — жить в природе, в лесу, рядом с богом. Надо не рассуждать, а отдаться в его руки. В них загорается мистицизм, желание “очиститься”». «Ищут хлеб». В этот момент «из окна крик — это молодая женщина». «Она жива… Нежно заботятся о молодой девушке… Старуха везет пролетку с хлебом. У женщины — кровь горлом. Чел[овеческая] кровь дороже всего». Надо спасать ее, «надо искать еще людей. Он ищет человека — это дороже всего. Закат. Удаляющ[ийся] хвост кометы. Туман. Отдален[ный] крик рудокопа: Живые, откликнитесь!»

Так заканчиваются наброски пьесы Станиславского. Здесь в достаточно наивной, конспективной форме проступили те поиски идеала, преодоления ужаса действительности, выхода из кризиса, которые пережил художник в эти тяжкие для него годы послереволюционной реакции. Представление об идеале заметно облачается теперь уже не в чеховские, а в толстовские одежды. Единственная мудрость жизни видится в попытке нравственного очищения человека. Уход от «грубого и грязного» мира в мир чистой, первозданной природы только и может спасти человека, вернуть ему потерянную гармонию. Тяга от испорченной цивилизации — к юности человечества, к примитиву «варварства»; от вымученной символики отчаяния — к непосредственности, безыскусственности, наивности детского восприятия мира, к «простоте богатой фантазии». Бегство из трагического «балагана жизни» в фантастический, сказочный «балаганчик» — вот к чему устремляется теперь душа Станиславского.

## **{****226}** «Синяя птица»

Так естественно и необходимо зреет в сознании Станиславского концепция постановки «Синей птицы», над которой режиссер увлеченно работает более полутора лет. И зарождается она под несомненным влиянием идей Толстого и Сулержицкого. Лев Толстой был всегда для него высшим человеческим авторитетом. «При жизни его мы говорили: “Какое счастье жить в одно время с Толстым!”, — вспоминал он позже. — А когда становилось плохо на душе или в жизни и люди казались зверями, мы утешали себя мыслью, что там, в Ясной Поляне, живет он — Лев Толстой! — И снова хотелось жить»[[349]](#footnote-350).

В годы реакции тяга к нравственному учению Толстого стала острой душевной потребностью Станиславского. Недаром в своих дневниковых записях он связывает мысль о поисках «синей птицы» счастья вдали от «грубой и грязной» действительности непосредственно с идеей студийности, которую вынашивал в это время вместе с Сулержицким, возможно записывая его слова: «Наша жизнь груба и грязна, большое счастье, если человек во всем необъятном мире найдет дом, комнату — или квадратный аршин, — где он мог бы хотя временно отделить[ся] от всех и жить лучшими чувствами и помыслами… Студия, лаборатория — туда нести все лучшее, что хранится в душе человека»[[350]](#footnote-351).

Как видим, мысль о создании новой студии была навеяна не только эстетической потребностью режиссера, не только его постоянной тягой к экспериментаторству. Мысль эта стимулировалась прежде всего его этическими и философскими исканиями этих лет. В душе художника — от природы цельного — рождалась воля к преодолению того глубокого кризиса, который охватил и теснил его произведения. Он не мог не чувствовать, что собственный его кризис, равно как и кризис современного ему театра, неминуемо связан с судьбами русской культуры, С настроениями русской интеллигенции в годы реакции.

Единственным надежным средством преодоления этого кризиса ему кажется теперь уход, отъединение от враждебной реакционной действительности. Уход в свой особый мир нравственной и эстетической цельности. Здесь, в этом мире, и может быть найдена потерянная было гармония. Как ни утопична была эта идея, Станиславский вынашивал ее ради высшей цели своего творчества и своей «системы» — ради воспитания нового, свободного человека — художника будущего. Он верил в то, что в чистой студийной атмосфере начнется необычайно важный процесс собирания, восстановления цельности, единства человеческой и художнической личности, разорванной противоречиями времени. Далеко идущие планы эти и были навеяны толстовским влиянием. Естественно, это не замедлило сказаться и на творчестве режиссера.

Снова он пробует найти опору в идеях добра, любви к людям, ценности человеческой личности и отрицания насилия над человеком в любой {227} форме. Видя, как освободительные волны перекрываются волнами реакции, он хочет увести театр от «политики». Постепенно его искусство теряет свой прямой социальный адрес, свою прежнюю публицистическую окраску. Антибуржуазное, антимещанское начало выступает теперь скорее как обобщенная моральная категория. Он видит в нем то извечное, общечеловеческое зло, ту всеобщую пошлость мира, ту плотскую, животную, грубо материальную силу, которую не усмиришь никакими внешними преобразованиями и с которой постепенно, в далеком будущем, быть может, совладает лишь сам человек в глубоком процессе нравственного самоусовершенствования. Стихия разгула ала, земных страстей, ужас «трагического балагана» жизни постепенно перестает занимать фантазию режиссера. Раннеэкспрессионистские мотивы его творчества, так заметно проступившие в «Драме жизни» и «Жизни Человека», теперь сменяются мелодиями более гармоничными и просветленными. Крик отчаяния неожиданно стихает от простого и доброго человеческого слова: «синяя птица» счастья — внутри нас.

С той же неуемной фантазией, с какой прежде режиссер рисовал картины быта, а недавно воздвигал перед зрителем чудовищные образы «пира во время чумы», он устремляет все свое искусство только на исследование внутреннего мира человека, «жизни человеческого духа». На сцене он признает теперь властителем лишь духовное начало. Внешний, материальный мир, жизнь вещей, атмосфера, среда, быт теряют свое прежнее назначение. Мертвые вещи, которые пришли на сцену МХТ сначала равнодушными, а потом все более и более враждебными свидетелями тонкой духовной жизни человека, теперь перестают существовать как полноправные противники человека, как его антагонисты.

Быт уже не выступает как один из компонентов драмы. Одновременно она теряет и другую свою функцию — защиты человека. В «Драме жизни» и в «Жизни Человека», уходя со сцены, быт уносил с собой и драгоценную для этого театра атмосферу уюта, жилья, крова над головой. Человек оставался один на один со своей судьбой, пронизываемый холодным ветром Рока. В новой пьесе Метерлинка режиссер пытается вернуть быт, но находит ему совсем иную — сказочную — функцию: происходит одухотворение вещей.

Станиславский хватается за эту находку с огромным увлечением: идея пантеизма, подменяющая символистскую идею Рока, позволяет вернуть на сцену спасительный для него мотив уюта и добра. Вещи оживают и очеловечиваются, начинают жить в унисон с людьми. Человек повелевает ими. Вся атмосфера диктуется чувством человека, вещи выглядят только такими, какими их видит человек, не более того. Существовать они могут только в его фантазии, он волен одарить мертвый предмет живой душой, способен очеловечить природу. Материальный мир, окружающий человека, становится соучастником единой потаенной духовной жизни.

Исследование глубин человеческого духа Станиславский как бы начинает сызнова, с азов. Придя от тончайшей чеховской лирики к границе потустороннего и почувствовав, что дальше по этой стезе идти {228} некуда, он вступает теперь в новый круг своей стремительной спирали. От загадочно-сложного возвращается к простейшему, изначальному, детскому, чтобы вскоре прийти к тонкому психологическому кружеву Тургенева и нравственным испытаниям Толстого, а от них — снова к философским поэтическим обобщениям Шекспира и Пушкина.

Мир глазами ребенка — вот формула, в которую укладывается для режиссера образ метерлинковской пьесы-сказки. Как всегда у Станиславского, эта формула одновременно открывает и этическую, и эстетическую позицию: мысль о необходимости нравственного очищения ведет к чистоте детского взгляда на мир. Наивная простота ребенка, быть может, одна только и способна постичь таинственную красоту природы, скрытую под покровом античеловечной цивилизации. Мистицизм Метерлинка Станиславский понимает не как «страх смерти», а как нечто непостижимое, к чему безбоязненно прикасается детская душа.

«Дым фабрик скрывает от нас красоту мира… Иногда мы схватываем настоящее счастье… Там вдали, в открытом поле, под лучами солнца, но это счастье, подобно синей птице, чернеет, едва мы входим в тень смрадного города», — так говорил режиссер весной 1907 года, обращаясь к труппе сразу после прочтения «Синей птицы».

«Дети ближе к природе, из которой они так недавно произошли, — продолжал он… — Мир детских фантазий, ужасов и грез удался Метерлинку в совершенстве. Попробуем и мы помолодеть на тридцать лет и вернуться к отрочеству.

Постановка “Синей птицы” должна быть сделана с чистотой фантазии десятилетнего ребенка»[[351]](#footnote-352).

Передать ирреальное, таинственное, призрачное можно с помощью неожиданной «иллюзии обмана». Чтобы заставить публику «искренне верить на сцене ирреальному»[[352]](#footnote-353), лучше всего обратиться к условной простоте детских рисунков. «Пусть эти рисунки послужат нам материалом для эскизов декораций, — говорил режиссер. — Я думаю, что наша фантазия помолодеет от детского творчества. Декорации должны быть наивны, просты, легки и неожиданны, как детская фантазия»[[353]](#footnote-354).

Из этого замысла и выросли удивительные в своей детской условности декорации художника В. Егорова, родилась таинственно-веселая музыка И. Саца, увлекающая за собой детей — «Мы длин-ной ве‑ре‑ни‑цей пой‑дем за си‑ней пти‑цей», — возникали из мрака все эти фантастически-реальные фигуры Хлеба. Сахара, Огня, Воды, чтобы устремиться за ускользающим счастьем… Словом, появился осенью 1908 года тот самый знаменитый спектакль «Синяя птица», который до сих пор живет на сцене МХАТ, как бы храня живую душу Станиславского.

Действительно, режиссер вложил в эту детскую сказку слишком многое: то, что волновало его художественную фантазию еще со времен гауптмановских постановок Общества литературы и искусства, то, что {229} сдержанно проступало сквозь прозрачную чеховскую повседневность, весело сверкало в «Снегурочке», подчиняло себе мистический ужас «Слепых». Короче говоря, здесь полно и беспрепятственно развернулась романтическая стихия творчества великого режиссера, его воля к поэтическому преображению действительности, его пристрастие к сказочной мечте, способной вернуть человеку душевную гармонию.

От замысла до осуществления пролегли долгие месяцы репетиций, проб и разочарований. Замечательная речь Станиславского о «Синей птице» вскоре становится известной во Франции[[354]](#footnote-355), с нею знакомится Метерлинк. Режиссер и автор обмениваются письмами. В театре готовятся декорации. Но выпуск спектакля надолго откладывается. Оказывается, что ясный и как будто простой замысел необычайно трудно осуществить. Станиславский страшится тяжелых «земных» штампов опытных исполнителей и вместе с тем отказывается от совета Метерлинка — поручить ведущие роли не актерам, а детям. К тому же его отвлекают на постановку «Жизни Человека», он словно нехотя открывает в ней интереснейшую форму трагического гротеска, но под конец испытывает разочарование: тайна трагического вдохновения в этой «холодной» пьесе вновь остается ему неподвластной.

{230} В эту пору сомнений и одиночества, в момент нового обострения отношений с Немировичем-Данченко, едва не приведшего к полному разрыву[[355]](#footnote-356), Станиславский встречается с Айседорой Дункан. С этой встречи и надолго он увлекается искусством этой танцовщицы, восторженно признается, что она открыла ему именно то, что он сам в это время пытался найти. «Несмотря на большой успех нашего театра и на многочисленных поклонников, которые его окружают, — писал он ей, — я всегда был одинок (лишь моя жена всегда поддерживала меня в минуты сомнений и разочарований). Вы первая несколькими простыми и убедительными фразами сказали мне главное и основное об искусстве, которое я хотел создать. Это пробудило во мне энергию в тот момент, когда? я собирался отказаться от артистической карьеры»[[356]](#footnote-357). И в другом письме: «Вы потрясли мои принципы. После Вашего отъезда я ищу в своем искусстве то, что Вы создали в Вашем. Это *красота, простая, как природа*»[[357]](#footnote-358).

Мысль о возвращении к природе — в идейном и эстетическом плане — и была тем якорем спасения, за который ухватился Станиславский в этот переломный, кризисный момент жизни. После всех блужданий он решил «вернуться к реализму», но не просто к реализму раннего МХТ, а к чеховской правде и простоте, обогащенной и очищенной в годы «блужданий». «Простота богатой фантазии» — вот как формулирует режиссер свой новый принцип. Он ищет теперь не воздушной отрешенности от земного, а поэтического преображения самого что ни на есть реального, жизненного, простого. Он видит не отвлеченный «символ хлеба», а то, как естественно обретает живое человеческое добродушие вылезающее из квашни тесто, как манерно начинает ломать свои хрупкие белые пальцы Сахар, как вырываются из очага злые языки Огня, как стелются по земле плакучие волосы Воды. Так идея пантеизма получила ту реально-условную форму, которая будила фантазию актеров, увлекала в наивный и добрый мир сказки.

Станиславский отгадал, в какую сторону надо довернуть тот самый алмаз в шапочке Тильтиля, чтобы увидеть таинственное в реальном. «… Если повернуть этот алмаз в его гнезде, то вдруг все вещи теряют свой обычный вид и вместо них на сцену выступает истинный их смысл или их душа», — писал С. Глаголь сразу после премьеры спектакля (которая состоялась 30 сентября 1908 года) и заключал так: «В сущности и весь смысл жизни человека сводится к постижению этой таинственной жизни мировой души»[[358]](#footnote-359).

Открытие самого сложного — жизни «мировой души» — в самом простом и бесхитростном и было «чудом» спектакля. Режиссер нашел ключ к новому, нигде дотоле не игранному произведению Метерлинка потому, {231} что он давно хранился в его собственной душе, в его упорном ощущении единства символического и реального, обобщенного и натурального в искусстве театра. Ему всегда казалось, что жизнь «мировой души» нельзя оторвать от жизни «последней пьянки». Это был принцип очеловечивания сказочного, одухотворения неземного, одушевления фантастического.

То «земное притяжение», которое так безнадежно отягощало его постановку «Слепых», та отвлеченная, «неземная» страсть, которая холодела в жилах его Карено, тут вдруг теряли и свою тяжесть, и свой холод. Земное уже не мешало воздушному. Житейское пронизывало таинственное. Юмор, словно незримый персонаж, сопровождал странствия детей по нездешним царствам, чтобы в момент наивысшей отрешенности неожиданно подкинуть зрителю забавную, вполне земную деталь, тотчас восстанавливавшую контакты с жизнью.

Когда в морозную рождественскую ночь Тильтиль и Митиль безбоязненно вставали со своих кроватей, чтобы отправиться в неведомое путешествие за «синей птицей» счастья, их убогая комната вмиг расцветала хороводом огней. Освещенные таинственными бликами, поднимались вслед за ними чередой души вещей и животных. «А душу сахара тоже можно увидеть?» — спрашивал Тильтиль фею Берилюну, и режиссерам хотелось, чтобы дети начинали «открывать рай, радость, свободу…»[[359]](#footnote-360) Но даже в этом мерцающем загадочном свете, прерывая фантастически, рассыпающиеся аккорды, голос Кота — И. Москвина звучал знакомым вкрадчивым людским коварством, а голос Пса — В. Лужского — такой покорной человеческой верностью. В царстве Прошлого, где давно умершие дедушка с бабушкой, покойно сложив руки, сидели у своего пряничного домика, тоже как будто не проскальзывало ничего мистического, не чувствовалось никакого специфически метерлинковского «страха смерти». Бабушка совсем по-домашнему хлопала ложкой по лбу расшалившихся за столом детей. И только очертания высоких тополей над крышей дома напоминали печально склонившиеся надгробные фигуры.

Даже в Лазоревом царстве Будущего (позже исключенном из постановки), где все фигурки неродившихся душ были окутаны складками единого голубого покрывала[[360]](#footnote-361), ниспадавшего с головы и плеч Времени, где слышались легкие, «точно вздохи — радостные и светлые», звуки музыки, режиссер ввел комическую сцену подзатыльников и шлепков, которые Время раздавало упрямым детям, не желавшим отправляться на свет божий в указанный срок.

Вполне «реальной» стала и картина в лесу. Вспоминая наивную символику «Снегурочки», режиссер одевал Дуб «сказочным королем» в «короне из листьев и желудей», в «прорезной мантии из листвы», с «сучьями вместо пальцев», Кипарис у него выглядел «бритым монахом-иезуитом», {232} Каштан напоминал «хлыща-парижанина» с моноклем, а Сосна — «худого, мрачного, молчаливого плотника»[[361]](#footnote-362). В драматический момент сражения Тильтиля с деревьями и животными был устроен совсем «реальный ураган»: «деревья шумели листвой, скрипели», слышался «подземный гул, ветер». И «некоторую идеализацию» этому шуму сообщала лишь музыка — «торжественная и роковая», в которой сохранялся «детский примитив и наивность»[[362]](#footnote-363). Впрочем, одна музыка Саца все же не смогла восполнить нехватку «идеализации», и, сокращая чрезмерно длинный спектакль, режиссер вскоре счел нужным поступиться излишне реальной, тяжеловесной сценой Леса. Царство Будущего было изъято значительно позже по соображениям прямо противоположного свойства, когда при возобновлении «Синюю птицу» очищали от последних проблесков метерлинковского «мистицизма».

Характерно, что в год своего появления на сцене Художественного театра «Синяя птица» была отвергнута символистским лагерем критики как раз за то, что в ней не чувствовалось души Метерлинка — как «поэта страха смерти», за то, что от сказки (в отличие от мейерхольдовской постановки «Пелеаса и Мелисанды» в Театре Комиссаржевской) не веяло «расплывающимся смутным ужасом»[[363]](#footnote-364).

Действительно, даже в самой «пугающей» картине — во дворце злой Ночи, где на фоне черного бархата вдруг вырастали и шли прямо на детей исполинские призраки на ходулях, где неожиданно вырывались (Из запретных дверей какие-то летающие тени и слышались таинственные звуки, — рождался вовсе не смертельный, а все тот же сказочный ужас, волшебно обрывавшийся видением стремительного полета ярко-синих птиц. Ирреальное здесь разгуливало в костюме феерии. И костюм этот был сшит с той же безупречной мерой достоверности, иллюзорности, с какой прежде кроились немыслимые 24‑аршинные рукава боярских кафтанов в «Царе Федоре».

На сцене создавалась поразительная «иллюзия ирреального», полная правда сказочной фантастики, которая может пригрезиться человеку любого возраста, если он только не потерял способности мечтать. «Никогда еще не была достигнута на сцене такая иллюзия нереального, — замечала Л. Гуревич. — Все, что есть в сказке Метерлинка старого и вечно юного, мотив безумной и бессмертной тоски человека по неосуществимо прекрасному, раскрыто нам постановкою Художественного театра»[[364]](#footnote-365).

Случилось так, что успех «Синей птицы» стал для режиссера итоговым. Спустя две недели, 14 октября 1908 года, Художественный театр праздновал свое первое десятилетие. Вместе с ним отмечала юбилей театра вся русская прогрессивная общественность. Чествование МХТ стало большим событием русской художественной культуры начала XX века. {233} В самом деле, за невиданно короткий срок Московский Художественный театр стал не только лучшим театром России, но получил и международное признание. Крупнейшие русские и иностранные театральные критики выступили с анализом десятилетнего пути театра на страницах печати. Но раньше всех с отчетом о художественной деятельности МХТ на его юбилее выступил сам К. С. Станиславский. Прежде всего он счел; нужным заявить, что Художественный театр «возник не для того, чтоб разрушать прекрасное старое, но для того, чтоб посильно продолжать его». Завет Щепкина — «берите образцы из жизни и природы» — вечен, ибо материал жизни «прекрасен и прост, как сама природа».

Десятилетнюю работу театра Станиславский охарактеризовал как «беспрерывный ряд исканий, ошибок, увлечений, отчаяний и новых надежд, о которых не знает зритель». Искания и открытия начались с самого важного и глубокого чеховского периода, затем горьковского, когда «театр {234} отражал жгучие общественные вопросы». В это время актеры «научилась жить на сцене тем, что захватывает нас в жизни. Нам не хватало иного, — говорил он далее, — то есть тех художественных средств, которые помогают артистам самим вырастать до возвышенных переживаний больших отвлеченных чувств». И тогда начался «период метания». «Театр временно потерял почву. От Метерлинка он бросался к современным будничным пьесам, потом возвращался к Ибсену, к старому чеховскому репертуару, к новому Горькому и т. д.». Потом наступил «период нервных исканий», когда «группа новаторов основалась в злополучную Студию» (на Поварской. — *М. С*.). «Студия погибла», но Художественный театр «один разумно воспользовался результатами юных брожений. С помощью их Художественный театр помолодел, обновился». После заграничной поездки наступил «новый период разумных исканий», когда театр «точно расставил свои щупальца во все стороны, чтоб наконец найти верный путь».

Рассмотрев все постановки последних сезонов — от «Горя от ума» до «Синей птицы» — и подчеркнув значение опыта «Драмы жизни», Станиславский заявил, что «художественные результаты этого периода мы считаем важными для театра. Мы натолкнулись на новые принципы, которые, быть может, удастся разработать в стройную “систему”». Ради этого «нам придется временно вернуться к простым и реальным формам сценических произведений. Таким образом, идя от реализма и следуя за эволюциями в нашем искусстве, мы совершили полный круг и через десять лет вернулись к реализму, обогащенному работой и опытом». Следующий «период будет посвящен творчеству, основанному на простых и естественных началах психологии и физиологии человеческой природы. Кто знает, быть может, этим путем мы приблизимся к заветам Щепкина и найдем простоту богатой фантазии, на поиски которой ушло десять лет.

А потом, бог даст, мы опять возобновим наши искания для того, чтобы путем новых эволюции вернуться к вечному, простому и важному в искусстве»[[365]](#footnote-366).

Так, в сущности, и произошло. Художественный театр «вернулся к реализму», но вовсе не ради возвращения к прошлому, а ради обновления безграничных сценических возможностей реализма. Временное возвращение к «простым и реальным формам» должно было стать новым трамплином. Цель оставалась прежней, высокой и сложной, — «помочь артистам самим вырастать до возвышенных переживаний больших отвлеченных чувств», достичь «простоты богатой фантазии». Идея поэтического театра, способного осмыслить жизнь современного человека в простой и возвышенной форме, по-прежнему оставалась искомой.

Позицию театра поняли и оценили современные театральные критики, близкие ему по своим взглядам. Посвященные десятилетию МХТ {235} статьи Н. Эфроса, Л. Гуревич, С. Глаголя, И. Игнатова и других критиков по глубине, тонкости и прозорливости исследования пути театра не потеряли и сегодня своей ценности. Даже А. Кугель откликнулся на юбилей театра статьей, в которой пришел, наконец, к признанию своеобразия и ценности чеховского искусства МХТ. Реакционный лагерь критики, только что разбранивший «Синюю птицу» за то, что в ней «чудеса пиротехники» заслонили актера и автора, юбилей театра обошел молчанием.

Зато несколько позже в архиреакционной газете «Русская земля» появились любопытные заметки некоего «наблюдателя» Мениппа под интригующим названием «Подготовка революции». Автор их задался похвальной целью выявить, так сказать, поименно организаторов революционного «заговора» среди художественной интеллигенции теперь, когда этот «заговор» был подавлен. Первым был назван, разумеется, Горький за свое «пророчество» в «На дне» и за свою «подозрительную осведомленность», позволившую ему в 1903 году «Песней о Буревестнике» предсказать революцию 1905 года. Вторым был поименован, конечно, Чехов, который ровно за 10 лет до Манифеста 17 октября так уверенно заявил о том, что «в России через десять лет будет конституция». Отсюда делался естественный вывод, что Чехов «близко стоял к ее (революции. — *М. С*.) генеральному штабу» и до него доносились отзвуки его глухой работы, дававшие ему право на этот «уверенный тон». «Я присутствовал на чествовании Чехова на первом представлении “Вишневого сада”, — свидетельствовал “наблюдатель”, — и прямо вам скажу, что это был первый настоящий революционный митинг. Все речи, обращенные к Чехову, звучали такою ненавистью к современному строю, были так дерзки и вызывающи, а главное, были проникнуты непобедимою уверенностью в близком начале революции, которая тогда носила очень прозрачное название “весны”…

… Время от 1901 до 1905 года следует назвать временем революционного *воспитания* русского общества. Литература, театр, даже концертная эстрада — все это поступило на службу грядущей революции и тщательно проводило ее тенденции, дабы приучить к этому нашу публику. Как изображалась современность в литературе? Унылые люди, как дятлы, выстукивали одно и то же: “так жить нельзя, так жить нельзя”, тщательно проводилась грань между отцами, *отжившими свое время*, и детьми, *стремящимися к новой жизни* (“Мещане”, “Авдотьина жизнь”)… Художественный театр умел использовать даже Шекспира в качестве политического агитатора: изо дня в день разыгрывая “Юлия Цезаря”, дабы приучить публику к политическим убийствам, показывая ей, как “режут Цезаря”…»[[366]](#footnote-367)

Так автор газетного доноса дает нам невольное, но достаточно красноречивое свидетельство общественной значительности деятельности Художественного театра в лучшие годы своего первого десятилетия, в годы {236} «революционного воспитания русского общества». Реакционное время заметно приглушает гражданский голос художественников. Они прибегают теперь все больше к иносказаниям, к отвлеченным, скрытым формам общественного протеста. Их искусство заметно уходит от резкого социального анализа. Острая злободневность уступает место отвлеченным, вечным категориям. Антибуржуазный, антимещанский пафос теперь чаща выступает в трагических общечеловеческих одеждах.

Серьезные изменения в жизни театра последних лет, его растерянность, метания, его подчас противоречивые поиски позволили критикам символистского лагеря сделать поспешные выводы о «кризисе натуралистического театра», поторопиться с предсказаниями скорой и неизбежной гибели МХТ. В статье «Быт или не быт?» Михаил Пустынин торжественно провозглашал: «Художественный театр, как старый звонарь, отзвонил, и на смену ему, полный великих предчувствий, идет — Символический…»[[367]](#footnote-368)

Впрочем, столь грозные предзнаменования Станиславский слышал уже не раз. Но они не могли теперь поколебать его позиции. Теперь, когда он сам испробовал все новации символистского театра, отобрав ценное и отбросив негодное. Теперь, когда он отчетливо чувствовал тщетность усилий символистской драмы приблизить его к высокой цели.

Процесс «возвращения к реализму», начавшийся на пороге второго десятилетия Художественного театра, для Станиславского означал многое. После «Жизни Человека» и «Синей птицы», успех которых не был в его глазах безусловным, он все больше и больше задумывался над сложностью законов взаимодействия искусства и жизни. Если прежде, в раннюю пору существования Художественного театра, эти законы казались ему простыми и естественными, а формула прямого соответствия «формам самой жизни» — бесспорной, то позже он попытался эту простую формулу разрушить.

Что толкало художника к подобному разрушению? Ради чего он предпринимал; поиски 1904 – 1907 годов и увидел жизнь человека в символически обобщенном плане — как схему, отделенную от быта? За этим стояла, разумеется, не мода, не формальный изыск, не бездумное увлечение экспериментаторством, но глубокая потребность показать человека свободным от «власти быта». Убежденность в том, что только свободные, не детерминированные узкой социальной средой, не разогнанные по жестким клеткам классового общества люди способны подняться до выражения чувств великих и вечных, двигала эти — на первый взгляд неожиданные — поиски «возвышенного реализма». В концепции свободного человека проступила свойственная художнику раскованность, стихийная демократичность и человечность его натуры, которые в самый разгар революционных событий выливались в некую форму утопического «внеклассового социализма».

Позже, в годы реакции, Станиславский осознает всю тщетность своей самоотверженной — по отношению к прежнему опыту — попытки освободить {237} человека средствами искусства от жесткой социальной детерминированности. Невозможность рассматривать жизнь человека вне политики и быта и возвращает его на почву реальности. Он приходит теперь к мысли о необходимости «возвращения к реализму», но обогащенному исканиями и опытом. Обогащение выливается в формулу «реализма, отточенного до символа», т. е. того реализма, который должен подняться от прямого соответствия жизни до ее обобщения. Подняться настолько, чтобы не потерять земного притяжения.

Развернувшаяся было фантазия режиссера вновь сдерживается. Снова вступает в действие непреложный закон подчинения правде жизни. В этих постоянных возвратах к земной опоре наглядно проступало органическое свойство художественного мироощущения Станиславского. Если Мейерхольд стал за эти годы режиссером, который всегда отдавался влечениям своей неуемной фантазии и находил свою особую правду там — за порогом реальности, в воображаемом, преображенном мире, то Станиславский умел ставить преграду своему богатому воображению. Если Мейерхольд деспотически подчинял себе жизнь, то Станиславский самоотверженно подчинял себя жизни.

Сложившиеся в эту пору два типа режиссерского мышления, две системы художественного мировосприятия возникли, надо полагать, не случайно. Несомненно, была некая настоятельная потребность искусства в том, чтобы каждый из них проявил себя оптимально во всем своем несходстве. И дело тут не только в личных свойствах дарования того в другого художника, не только в различии творческого стиля, направления, тенденции. Противоположные художественные системы рождались под властным напором самой действительности, под воздействием ее трагически неразрешимых противоречий.

В кризисную эпоху русской истории жизнь слишком заметно уклонилась от нормы, потеряла равновесие, былую гармонию. Станиславский как полпред великой русской культуры XIX века, хранивший в своем художественном мышлении прежнюю — и вечную — норму добра, справедливости, ценности человеческой личности, единства мира и человека, человека и природы, нес и теперь — в будущее — эту нерушимую, подчас утопичную, но по сути глубоко народную веру в конечную гармонию мира. Мужественно вбирая в свои произведения всю дисгармонию современности, он ей не подчинялся сполна. При всем трагизме его произведений, на дне их всегда можно было ощутить твердый, нерастворимый осадок, который нельзя было выплеснуть.

Мейерхольд, напротив, как полпред кризисной эпохи начала XX века готов был подчиниться — и подчинялся — горькому и скептическому трагизму времени, взятому сквозь призму сознания интеллигенции, оскорбленной всеобщей пошлостью буржуазного мира. Он сделал этот трагизм главным — и конечным — материалом своих произведений. Единственной формой преодоления дисгармонии жизни было для него ее отрицание: «что ее отражать, эту жизнь, ее надо преодолевать!» В этих словах — исходная позиция условно-метафорического пересоздания действительности, предпринятого режиссером.

{238} И если Станиславский, несмотря ни на что, повсюду искал и находил добро, то Мейерхольд повсюду, с какой-то демонической зоркостью, обнаруживал зло. Афоризм Станиславского — «играя злого, ищи, где он добрый» у Мейерхольда перевертывался: «играя доброго, ищи, где он злой». Наверное, поэтому, то сближаясь, то снова резко расходясь, эти художники и создавали столь различные системы: Мейерхольд — ирреальный трагический театр, Станиславский — реальный эпический театр, каждый по-своему продолжая поиски синтеза поэзии и правды, искусства и жизни.

## «Ревизор»

Первым спектаклем второго десятилетия МХТ стал гоголевский «Ревизор», показанный 18 декабря 1908 года. На этой постановке вновь соединились усилия Станиславского и Немировича-Данченко, вернулись они и к художнику Симову. И поначалу могло показаться, что театр сдал свои позиции, бросил дерзкие новаторские затеи. Недаром Немирович-Данченко, которому по душе была перемена курса Станиславского после «Синей птицы», в одном из газетных интервью предупреждал будущих зрителей «Ревизора»: «Если кто-нибудь ожидает от этой постановки нового сценического слова или необыкновенных выдумок внешней режиссерской постановки, — то очень разочаруется. Все внимание Станиславского было устремлено на психологическое углубление, искренность переживания и простоту выразительности. Кажется, еще ни разу до сих пор в Художественном театре пьеса не отдавалась до такой степени в руки актеров…»[[368]](#footnote-369)

Так же, как и с «Горя от ума», режиссеры прежде всего стремились «содрать» с «Ревизора» ту «кору рутины», ту «пресловутую традицию», которая «обволокла и окутала истинную психологию». Ради этого обращались к быту. Но черты быта использовались лишь для «освещения психологии», для того, чтобы подняться «от быта к символу» в дать сгущенный образ «провинциального чиновничества», образ «казенного дома»[[369]](#footnote-370). Наиболее проницательные критики поняли и приняли эту позицию режиссеров. Они увидели, как театр восстанавливает подлинную во всех деталях жизнь дома, всех его комнат, коридоров и закоулков, жизнь, продолжающуюся и за окнами, во дворе, показывает, как «необозначенные» у Гоголя «дворовые девчонки торопливо волочат перину в комнату прибывающего высокого гостя»[[370]](#footnote-371), и дает все это «живьем».

Но, видя все это, они чувствовали, как «из реалистических деталей пьесы, обвеянных свежим воздухом глухой русской провинции, слагалась какая-то глубокомысленная поэтическая фантасмагория», как «смешные {239} герои комедии… превращались в собрание зловещих уродов… а когда приезд настоящего ревизора застает всех врасплох и повергает в оцепенение ужаса, — комедия превращается в трагедию»[[371]](#footnote-372). Трагикомический шарж раскрывал «вещий смысл» гоголевской комедии. Главенствовал принцип «преувеличения, превращения легких штрихов автора в толстые, резкие линии, точек — в кляксы. Этот метод, — замечает Н. Эфрос, — проходит с неуклонностью через весь спектакль. Точно между комедией и зрительным залом поместили очень сильное *увеличительное стекло*»[[372]](#footnote-373).

Каждой детали придавалась преувеличенно выпуклая форма, каждый гоголевский намек доводился до крайности: Хлестаков кончиком ноги давил на стене клопа, Городничий смачно облизывал кукиш, бил по зубам купцов, плясал от бешенства и отчаяния, грудь Ляпкина-Тяпкина гудела, как разбитая шарманка, и целый штат девок и молодцов в доме Сквозник-Дмухановского уставлял стол батареей бутылок, кувшинчиков, графинчиков и т. д. В финале раздавались «тяжелые, звенящие шпорами шаги — словно шаги статуи командора, и в комнате вырастала, как огромная {240} зловещая кукла, фигура жандарма… Застывшая картина общего ужаса… оставалась полминуты перед глазами, как фантастическое, многозначительное видение»[[373]](#footnote-374). Метод «преувеличения» *каждой* детали спектакля был в сущности переходной ступенью от раннего принципа «иллюзии жизни» к более позднему принципу реалистического гротеска. Здесь еще нет элемента резкого отбора, условного укрупнения деталей, приема сгущения и концентрации образного строя спектакля, что так решительно сказалось в «Ревизоре» 1921 года и особенно в «Горячем сердце» 1926 года. Принцип «от быта к символу» еще только опробовался. Он означал пока лишь то, что, вернувшись к быту, театр воспроизводил его уже не археологически, а выпукло, преувеличенно. Шли поиски «очищенного реализма». «Идя от реализма, — писал Станиславский о репетициях “Ревизора”, — я дохожу до широкого и глубокого обобщения»[[374]](#footnote-375). Интересно, что наибольшей «символизации», обобщения, или «стилизации», как тогда было принято говорить, достигали фигуры второстепенные, психологически менее емкие, составлявшие фон основным персонажам. «Безнадежно-уродливый» общий фон, «застывшие и обобщенные» фигуры чиновников контрастировали с живыми образами Городничего, Хлестакова, Анны Андреевны, Марьи Антоновны и Осипа. В этом плане постановка «Ревизора» развивала найденное Станиславским в работе над пьесой Леонида Андреева.

«Когда открылся занавес, — передавал свое ощущение один из рецензентов, — казалось, что продолжается “Жизнь Человека”. Уродливые фигуры, похожие на тех, которых мы видели на балу у “Человека”, как-то стилизованно-медленно двигались, почти не изменяя выражения выпученных глаз, предпосылая словам какие-то странные шипящие и свистящие звуки…

В этой двойственности исполнения, — в абстрактности одних фигур и конкретности других, — заключалась… главная оригинальность вчерашнего спектакля»[[375]](#footnote-376).

В скопище уродливо преувеличенных фигур, двигающихся медленно и деревянно, словно на балу у Человека, среди застывших «кувшинных рыл» легко скользит изящный, избалованный светский мальчик — Хлестаков (А. Горев), с тонким байроническим профилем и необоримой уверенностью, что все это, как и «вся жизнь, — только игра»[[376]](#footnote-377). Так своеобразно преломилась та прежняя трагисатирическая концепция уродливого, мертвого мира, где теперь уже нет героя, нет живого человека, остался только легкий, воздушный, играющий в жизнь паяц. Этим, в сущности, и был любопытен новый спектакль, хотя он и не стал большим событием в жизни театра.

Легко заметить, что «Ревизор», так же как «Горе от ума» и более {241} поздние постановки классики, вопреки сложившемуся представлению, послушно и органически включались в единое русло идейных и эстетических исканий Художественного театра этого времени. То ценное, что было открыто в дерзких экспериментальных работах, здесь применялось уже более умеренно.

После «Ревизора» Станиславский на целый год отходит от режиссуры, увлеченный опытами по созданию «системы», которые позже пробует применить на репетициях тургеневского «Месяца в деревне». В это время заметно активизируется режиссерская деятельность Немировича-Данченко. Более вдумчивая и результативная, его работа приводит театр к бесспорным и высоким победам. Избегая крайностей, мудро обходя опасные рифы, Немирович-Данченко продолжает по-своему поиски высокой трагедии и создает вскоре спектакль, который явится действительной вершиной всей работы театра этих лет, — подлинную современную трагедию «Братья Карамазовы».

Немирович-Данченко становится в эту пору самостоятельным крупным режиссером, широко мыслящим, умеющим извлекать рациональное {242} зерно из театральных брожений разного толка и направления, тонко чувствующим уровень современной сцены и современного зрителя. И если Станиславский подчас опережал своими открытиями время, предугадывая будущее драматургии и театра, но вступая в противоречие, почти неизбежное, с настоящим, то Немирович-Данченко очень точно знал, что необходимо именно сегодня, что будет понято и принято сейчас. И побеждал именно потому, что театр живет только сегодня.

Эта трагическая для Станиславского ситуация обостряла его ощущение одиночества и чем дальше, тем более явно, медленно, но верно уводила в сторону от практики современной сцены — в педагогику, в теорию. Процесс этот, пока еще мало заметный, начался именно в ту пору.

Режиссер был по-прежнему полон замыслов, но осуществлялись они все реже. Разумеется, часто мешали и внешние причины. Но пока Станиславский ставит всего один спектакль — «Месяц в деревне», Немирович-Данченко за тот же срок (1909 – 1911) успевает выпустить шесть, и среди них такие значительные, как «Братья Карамазовы», «Анатэма», «На всякого мудреца довольно простоты», «У врат царства». Неутешно переживал Станиславский запрещение «Каина», задумывался о других байроновских трагедиях — «Манфреде», «Сарданапале», но понимал, что «никто из нас не может играть этих ролей»[[377]](#footnote-378). Мечтал поставить новую поэтическую пьесу Блока, но, прочитав «Песню Судьбы», отказался от нее.

## «Песня Судьбы»

Отношения Станиславского с Блоком всю жизнь складывались на редкость драматично. Они всегда испытывали взаимное тяготение, высоко ценили и любили друг друга, их пути и судьбы постоянно перекрещивались, но не сливались. Происходили встречи, обмен письмами, Блок присылал или читал свою новую пьесу Станиславскому, тот каждый раз увлекался, но до конца не принимал ее, искренне хотел ее поставить, но потом остывал и не ставил. Эту неслиянность пути двух великих, близких по духу русских художников объяснить тем более трудно, что Блок в своих драматургических опытах столь же сильно опережал свое время, как и Станиславский в своих театральных исканиях. Александр Блок особенно ценил в Станиславском-художнике «чудесное соединение жизни и искусства»[[378]](#footnote-379). Теперь он не колеблясь выбирал в театре скорее его путь, более человечный и менее отвлеченный, нежели путь Мейерхольда. Хотя он и был бесконечно благодарен Мейерхольду за постановку «Балаганчика», однако его все больше пугало «проклятие отвлеченности», которое висело над всей символической школой. В годы послереволюционные Блок все больше и больше проникался сознанием изжитости идей символизма. Ему казалось, что увлеченные {243} необходимой борьбой с «умирающим плоско-либеральным псевдореализмом»[[379]](#footnote-380) художники невольно оторвались от реализма ветвяного и теперь испытывают несомненную потребность вернуться к живому, естественному, простому, чтобы восстановить нарушенные связи с природой. «Во всей русской поэзии очень заметно стремление к разрыву с отвлеченным и к союзу с конкретным, воплощенным, — пишет он еще в 1905 году. — Освежительнее духов запах живого цветка»[[380]](#footnote-381).

Как бы предваряя замысел «Синей птицы» Станиславского, Блок призывает художников слова «всегда помнить о близости к реальной природе», «сохранять живым и нетронутым то чувство, которым отличаются дети». Писатель может стряхнуть с себя гнет символистских и мистических абстракций, «только часто прикасаясь взором к природе»[[381]](#footnote-382), только вернувшись к простоте и свежести детского восприятия, или, как позже напишет Блок, «должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе»[[382]](#footnote-383).

Весьма вероятно, что Станиславский, приступая к работе над «Синей птицей», был уже знаком со статьей Блока «Краски и слова». Но дело даже не в прямом влиянии. Мысли эти носились в воздухе. Формула «видеть мир глазами ребенка» рассматривалась как некая панацея от всех бед, как спасение от трагической гримасы времени, от грубой и страшной действительности «больной и безумной» России.

Важнее другое: почему при всей близости натур, пристрастий, устремлений творческий контакт Блока и Станиславского нарушался? Вернее всего, причина крылась в том, что теория и практика Блока не были идентичны: то, что выходило из-под его пера, несло в себе не только проблески будущих, еще не существовавших в истории драмы новаторских форм, но сохраняло печать «непреодоленной отвлеченности»[[383]](#footnote-384) и власти «лирического» плена. Так или иначе, но драматическая поэма «Песня Судьбы» была значительно удалена от тех «простых и естественных» форм, к которым тяготело в это время творчество Станиславского.

Явись ему «Песня Судьбы» несколькими годами раньше, до опытов Студии на Поварской, до постановок «Драмы жизни» и «Жизни Человека», возможно, режиссер и поставил бы ее как новый эксперимент на пути к «возвышенному реализму». Теперь же он воспринял пьесу Блока лишь как известный опыт аллегорической драмы, который мог бы только вернуть его к уже пройденному этапу. Блоковских прозрений в будущее поэтического театра он не ощутил. Напротив, он почувствовал, что пьеса бессильна была бы помочь его новому увлечению — опытам по {244} зарождавшейся теории сценического искусства, умению «просто и естественно переживать большие и отвлеченные мысли и чувства»[[384]](#footnote-385).

И хотя Станиславский вежливо писал автору, что вначале «пленился “Песнью Судьбы”», полюбил ее отдельные картины, все же он сознавался, что «не полюбил действующих лиц и самой пьесы», не ощутил в ней «гармонического целого», не почувствовал, что действие происходит в России. А в тех местах, где интерес падал, ему «почудились ошибки, противоречащие природе человека». Последнее стало для него решающим, — теперь, когда он исследовал «математическую точность» человеческой природы.

Он склонен был обвинять самого себя в том, что «не понял» пьесы Блока: «Мне кажется, что я неисправимый реалист, что я кокетничаю своими исканиями в искусстве; в сущности же, дальше Чехова мне нет пути. Тогда я беру свои летние работы и перечитываю их. Иногда это меня ободряет. Мне начинает казаться, что я прав. Да!.. Импрессионизм и всякий другой “изм” в искусстве — утонченный, облагороженный и очищенный реализм»[[385]](#footnote-386). Не отрицание реализма, но его развитие — вот твердое убеждение, к которому он в это время пришел.

Автор скромно согласился с тем, что, может быть, «сами лица неживые», что в пьесе, «наверное, сделано много ошибок». Но самому Блоку была в ту пору особенно драгоценна тема пьесы — «живая, реальная тема о России… об интеллигенции и народе», он признавался Станиславскому, что этой теме «сознательно и бесповоротно посвящает жизнь»[[386]](#footnote-387), а образ героя пьесы Германа, его мятежные, трагические поиски связи с народной стихией — загадочной роковой женщиной Фаиной — несомненно звучали автобиографично. Тем не менее «строжайший суд» Станиславского решил все. Автор поверил режиссеру, «отходя от пьесы, разочаровался в ней», а позже, перечитывая, «опять волновался многим в ней», но захотел «выбросить оттуда… все пошлое, все глупое, также то леонид-андреевское, что из нее торчит…»[[387]](#footnote-388)

Так разошлись пути двух близких художников, чтобы через несколько лет (в начале 1913 года) вновь скреститься на новой драме Блока «Роза и Крест», а потом опять разойтись… Тогда, в 1908 году, Станиславский предпочел рискованному условно-аллегорическому, поэтическому эксперименту, пронизанному огромной остросовременной темой, драму более традиционную, повествовательно-эпическую, способную вернуть театр «к реализму, обогащенному опытом, работой, утонченному, более глубокому и психоло[гическому]». Этой драмой стал тургеневский «Месяц в деревне». Режиссер рассчитывал, что на нем театр «немного окрепнет» в реализме, чтобы затем пуститься «снова в путь на поиски. Для этого и выписали {245} Крэга»[[388]](#footnote-389). Тургенев был взят как трамплин к «поисковой» работе над «Гамлетом».

Мысль о приглашении Гордона Крэга для постановки «Гамлета» (подсказанная Айседорой Дункан) была далеко не «случайным»[[389]](#footnote-390), а закономерным звеном в цепи исканий Станиславского. Решение это было принято в январе 1909 года. Вскоре весь театр был уже увлечен крэговским замыслом, но спектакль вышел лишь в самом конце (23 декабря) 1911 года. Целых три года велась интереснейшая, противоречивая, сулящая серьезные открытия, а подчас и безнадежно мучительная работа над «Гамлетом». И никто не мог поручиться за тот или иной исход этого небывалого в истории МХТ эксперимента.

## «Месяц в деревне»

А в паузах между репетициями «Гамлета», иногда достаточно продолжительных, Станиславский отдается с увлечением педагогической работе с актерами по проведению своей «системы» в жизнь. Пробы на репетициях «Ревизора» переносятся теперь на постановку «Месяца в деревне». Заметно меняется сам характер репетиционной атмосферы, где процесс становится подчас важнее результата. Соответственно меняется и назначение режиссерского экземпляра: Станиславский теперь фиксирует в нем не столько свой замысел постановки, сколько каждый раз приоткрывает актеру дверцу к овладению «внутренней техникой». Появляется здесь и новая терминология: размечены по всей пьесе «куски», круги «лучеиспускания», «приспособления» и прочие элементы складывающейся «системы» (заводится даже специальный репетиционный экземпляр пьесы, содержащий всю эту «техническую» разработку).

Показательно, что режиссерские замечания к комедии И. С. Тургенева «Месяц в деревне», написанные Станиславским в 1909 году, содержат даже специально теоретические рассуждения (о трех направлениях в искусстве: переживание, представление, ремесло), что прежде в его режиссерских экземплярах почти не встречалось. Тургеневская пьеса берется прежде всего как подходящий материал для углубленного постижения психологии героев, «тончайших изгибов любовных переживаний». Сверхзадачей постановки становится не только раскрытие современного звучания идей и образов комедии, но и постижение новой актерской техники.

С пьесой Тургенева Станиславский обходится без того особого пиетета, который всегда отличал его чеховские постановки. Видимо, считая пьесу чересчур многословной, он прежде всего решительно сокращает разговоры тургеневских героев (так и чувствуется повсюду раздраженный карандаш режиссера, воспитанного на чеховском лаконизме!). Целые монологи он предлагает играть «без слов». Ему кажется, что {246} та особая манера игры, какая была опробована им в «Драме жизни», теперь как нельзя более подойдет к тем «тонким любовным кружевам, которые так мастерски плетет Тургенев».

Чтобы «обнажить на сцене души актеров…, пришлось снова прибегнуть к неподвижности, к безжестию, уничтожить лишние движения, переходы на сцене, не только сократить, но совершенно аннулировать всякую мизансцену режиссера. Пусть артисты неподвижно сидят, чувствуют, говорят и заражают своими переживаниями тысячную толпу зрителей»[[390]](#footnote-391). То, что не получилось в «Драме жизни», с ее условной страстью, очищенной от психологии, то было достигнуто на тургеневском психологизме. Прежняя чеховская актерская техника — техника подтекста и «скрытости» чувств — доводилась до совершенства, органически соединяясь с находками условного театра. Так раскрывалась формула Станиславского о том, что «всякое отвлечение, стилизация, импрессионизм на сцене достижимы утонченным и углубленным реализмом»[[391]](#footnote-392).

Но, разумеется, спектакль «Месяц в деревне» получился столь совершенным произведением искусства не только потому, что в нем была с успехом применена новая «душевная» актерская техника. Замечательно, что здесь Станиславский, при всем своем увлечении теорией, остался по-прежнему глубоко мыслящим современным художником. Он почувствовал и поднял в тургеневской пьесе ту близкую себе тему, которая получала в новые, послереволюционные времена особую, неожиданную окраску.

Тема интеллигенции и народа, влечение духовно утонченной, совестливой натуры героя к загадочной и смелой разрушительной силе, несущей ему гибель, возникавшая перед Станиславским в отвергнутой им блоковской пьесе, теперь предстала в теплом, человечном, психологически «безошибочном» варианте. Именно так, широко и сложно связанной с сегодняшним его мироощущением, воспринял режиссер старую, много раз игранную тургеневскую «повесть в драматической форме». Его не заинтересовала ни фабула любовного соперничества двух женщин, опытной и юной, ни модная идея женской эмансипации. И даже драма Верочки, с такой лирической силой игранная когда-то М. Г. Савиной, не тронула его.

Главная мысль, ради которой он ставил эту грустную комедию Тургенева, вела к разрушению «эпического покоя дворянск[ой] жизни»[[392]](#footnote-393) и разрыву «тонкого эстетизма» психологических кружев от соприкосновения с «глотком свежего воздуха», от «приближения к настоящей природе», от смелого увлечения человеком «базаровского отношения к жизни». Тот «глоток свежего воздуха», который жаждет испить Наталья Петровна, влюбляясь в студента Беляева, и становится «сквозным действием» будущего спектакля. «Кружево — прекрасная вещь, — говорит она Ракитину, — но глоток свежей воды в жаркий день гораздо лучше». {247} «Вот она та самая мысль, кот[орая] привлекает все вним[ание] Натальи Петровны», — замечает Станиславский.

Женщина, живущая в атмосфере утонченно-эстетической дворянской культуры, воспитанная в рамках привычного этикета, согласно которому «неприлично слишком сильно увлекаться», как бы чувствующая себя все время «в корсете», испытывает непреодолимое влечение к сильному, свободному, простоватому молодому человеку с большими руками («вяжу большие руки Беляева»), который легче «умеет говорить с простонародьем», чем с людьми ее круга. Ситуация эта, нарушающая «эпический покой» безмятежного деревенского существования, делает несчастными сразу нескольких людей и прежде всего юную Верочку.

Режиссер, однако, не подчеркивает драматизм самой ситуации, не стремится (как во многих прежних работах) ощутить остроту контрастов. Все внимание его отдано психологическим нюансам сложных человеческих отношений, едва заметным переливам из одного состояния в другое, недосказанным душевным движениям, смутным порывам и противоречивым желаниям. Драма свершается в молчании. Зритель слушает только подтекст. Так получают развитие лирико-эпические традиции чеховского {248} стиля. Внешний драматизм намеренно затушевывается, скрадываются поступки, замирают движения, жесты. Переосмысленная по-новому эстетика «неподвижности» уже не входит (как в «Драме жизни») в противоречие с резкими драматическими контрастами. Ничто не должно отвлекать пристального внимания зрителя от той «диалектики души», что тончайшим ажурным кружевом вяжется перед его глазами.

При таком прочтении тургеневской пьесы в центр режиссерского замысла выдвинулись взаимоотношения Натальи Петровны с Ракитиным. Это случилось не только потому, что они особенно сложны и интересны в пьесе, но и потому, что образ Ракитина (которого играл Станиславский) стал необычайно важным звеном всей философской концепции спектакля. Герой блоковской «Песни Судьбы» Герман, едва заслышав зов Судьбы, свободный зов Природы, безоглядно уходил из своего уютного интеллигентного дома, от своей любимой и любящей жены. В этой безоглядности не было ни жалости, ни печали о прошлом. Скорее жестокость осознанной необходимости.

Станиславский не приемлет этой стихийно-разрушительной необходимости. Все понимающий и сам бесконечно несчастный, Ракитин как бы находит в себе силы подняться над остротой сегодняшней ситуации и стать мудрым судьей времени с позиций истории. Он мужественно признает необходимость «свежего воздуха», но вовсе не уверен в том, что ради этого следует уничтожить поэзию прошлого, разорвать тот тонкий «кружевной» эстетизм, который составлял особую прелесть старой дворянской культуры. Ведь когда разрывы свершаются, они рвут по живому. Развивая мотивы «Вишневого сада», Станиславский как будто снова внутренне полемизирует с позицией Блока, пришедшего в эти годы к мысли о «возмездии», к трагическому приятию идеи гибели старой русской культуры во имя свободы будущего. Он готов осудить вместе с Блоком и осуждает «надменное этикетное барство», но явно защищает поэзию и романтику высокой эстетической культуры.

Не случайно по замыслу режиссера «атмосфера насыщается драмой» именно в момент спора Натальи Петровны с Ракитиным о природе. «Тонкий эстет» Ракитин «уходит в настоящую поэзию». Но «она не ценит теперь этого эстетизма, напротив, выпив глоток воздуха — приблизившись к наст[оящей] природе, — она теперь глумится над эстетизмом в смокинге и перчатках, хотя когда-то она сблизилась с Ракитиным, быть может, частью из-за его понимания красоты и из-за его светского изящества». И поэтому говорит с ним теперь «очень едко, нервно — беспощадно». Однако нравственное превосходство в этом душевно-философском споре остается все-таки на стороне «эстета в смокинге и перчатках». В решающий момент Наталья Петровна не выдерживает: под «ударами ревности» в ней просыпается «большая барыня», «гувернантка противная», «строго-надменная, капризная», «сухая, жестокая», хотя она и «скрывает хитростью эту жестокость». Позже эта жестокость естественно потянет ее к подлости. Сначала в сцене с Верочкой, которую она словно «мать уговаривает лаской сделать подлость», а потом и в сцене объяснения с Беляевым.

{249} Беляев «взошел, и все стало ясно, почему Наталья Петровна — любит его, а не Ракитина. Чувствуется свобода, ширь, смелость, сила и свежесть». Она «взглянула и потеряла самообладание — он опять захватил ее как мужчина. Она пасует перед его свежестью, прямотой и свободой». Но у Беляева нет «никакого намека на любовь. Он даже не всматривался в нее. Кроме того, [в нем чувствуется] большая чистота и вера в св[ою] правоту». И тогда, используя всевозможные «круги душевной хитрости», она пытается «добиться своего». Сначала довольно невинно: «Все это немного подло, конечно, но это очаровательно у женщины, которая любит, ревнует и т. д.». А потом уже «хитрит по-настоящему», касаясь отношений Беляева с Верой. «Это уж просто-напросто подлость!» — не выдерживает Станиславский, и дальнейшие куски роли Натальи Петровны то и дело помечает словечком «подлюга».

Способным на героизм в этой драме оказывается лишь Ракитин. Поняв, что Наталья Петровна влюблена, он поднимается над своим чувством и болью, печется о ней и «проявляет здесь героизм, в смысле простоты и самоотверженности». Ракитин твердо решает «выполнить последний героизм, чтобы заслужить доверие»: «Я уеду сегодня же». Он «симпатичен тем, что он просто горячо заботится об Н. П., что он не корчит из себя героя». Режиссеру очень важно, что «Ракитин здесь чудесный. Он весь в заботах о ней и не думает о себе. Горячо старается успокоить ее… живет заботой о ней — с героическим самоотвержением».

{250} Но Наталье Петровне весь его старомодный героизм, вся его романтическая самоотверженность ни к чему. «Право. Что это мы с вами?» — холодно роняет она, и тогда повисает «пауза — фатальная. Происходит в ней большая перемена. — Она под впечатлением прихода мужа, под впечатл[ением] излишней заботы Ракитина — решила действовать сама, без посторонней помощи. Ракитина надо поставить на свое место — хор[ошего] знакомого — не больше. Посредников — Ракитиных ей не надо. Ракитин понял, что он теряет ее навсегда… Сразу выросла барыня — этикетная, кот[орая] сама умеет выбраться из положения… Дело дошло до грубого оскорбления (“Вы сами поднимаете бурю…”). Так велика холодность ее к Ракитину, граничащая с презрением».

Только тогда у Ракитина прорывается, наконец, чувство большой незаслуженной обиды: «Вы меня терзаете», — говорит он, и в этих словах — «большая боль — не знает, как освободиться от нее, как выбраться из этого лабиринта путаницы и мучения». Разрыв свершился.

Увидев «Месяц в деревне» как драму непонятого и отвергнутого душевного героизма, нравственного благородства, как драму разрыва утонченного эстетизма, Станиславский подчинил весь внешний облик спектакля преобладающей тональности образа Ракитина. Ради осуществления столь важного для него замысла он впервые приглашает в театр замечательного художника «Мира искусства» — М. Добужинского, которому были безусловно близки начинания Станиславского. Художник сразу увлекся режиссерской идеей будущего спектакля.

Великолепный знаток и тонкий поэт особых настроений эпохи 20 – 50‑х годов прошлого столетия, которыми теперь многие увлекались, Добужинский сумел слить свою повествовательную живописную манеру с эпическими поисками режиссера. «Как я Вам уже говорил, — сообщал он Станиславскому в начальную пору работы над спектаклем, — меня привлекает уютность, провинциальность в эпохе “Месяца в деревне”. Последнее время я был в иных сферах. Мои постановки исходили из примитива или лубка, но именно после них мне так хочется подобной пьесы, полной прелести, старомодности и уюта…»[[393]](#footnote-394)

«“Осенившими” меня чисто декоративными идеями, — вспоминает Добужинский, — была полукруглая зала с симметрично расставленной мебелью и угловая диванная. Эта симметрия и “уравновешенность”, которая так типична для интерьера русского ампира, отвечала и намерениям Станиславского в этой постановке создать атмосферу спокойствия и дать внешнюю неподвижность актерам при всей внутренней напряженности чувства и как бы пригвоздить их к местам». Художник и режиссер стремились создать «картину уютной и тихой помещичьей жизни, где в доме все места “насижены”, все устойчиво и куда врывается “буря”, но, когда она утихает, все остается на своем месте и жизнь опять течет по прежнему руслу»[[394]](#footnote-395).

{251} 40‑е годы XIX века предстали на сцене Художественного театра не в своей археологической точности, но в светлой дымке поэтического увядания. Тургеневская мягкая акварельная гамма, ее «застенчивый лиризм», «налет особой изящной ласковости» (Н. Эфрос) сообщала и контурам обстановки, и покрою костюмов, и тонко подобранным деталям быта характер своеобразной стилизации под старину.

Очарование декораций Добужинского таилось в том безукоризненном вкусе, в том лишенном позы и рисовки естественном аристократизме, какой был разлит во всей атмосфере спектакля. «Когда на генеральной репетиции (9 декабря 1909 года. — *М. С*.) занавес открыл угловую комнату третьего акта, — зал дрожал от рукоплесканий. А проще, скромней этой комнаты ничего не придумаешь. Зеленые с серебром обои, два зеркала в овальных черных рамах, диван во всю стену с знакомыми линялыми вышивками “крестиком” букетами, два кресла, — вот почти все. И это было так гармонично прекрасно…»[[395]](#footnote-396)

«Главная и громадная прелесть спектакля, — писал Н. Эфрос, — … в том, что были в нем полно и внятно выражены тургеневская тихая нежность, его скромная, задумчивая красота. Все театральные средства соединились в стройной и строгой гармонии, в спокойной художественной уравновешенности и великолепно передали то, что — стиль Тургенева, что — душа и лучшая поэтическая сущность его творчества»[[396]](#footnote-397). Так Тургенев возвращал режиссеру утерянную гармонию. Мирискуснический культ красоты прошлого терял здесь свою созерцательность, соприкасаясь с глубоко современной и вечной мелодией защиты человеческого достоинства. Стилизованный быт ушедшей эпохи наполнялся напряженным и горьким драматизмом эпохи нынешней.

Последний раз в своей истории Художественный театр с такой лирической силой воскрешал на сцене поэзию прошлого. Словно прощаясь с ней и не желая расстаться, он как будто говорил своим зрителям: нет, посмотрите, все-таки есть в этом уходящем и гибнущем нечто такое, что неподвластно времени, что навсегда сохранит в себе черты душевного благородства истинной русской культуры. В таком любовании стариной не было ни грана холодного стилизаторства, скорее боль, растерянность, поиски спасения и страстная потребность лучших людей русского искусства сберечь дорогое, сохранить для будущего неумирающие этические и эстетические ценности. В страшном, разорванном противоречиями, «неуютном» мире современности театр настойчиво искал пристанища для светлой, изящной гармонии, неумирающей человечности и «красоты внутреннего мира человека»[[397]](#footnote-398).

Конечно, люди театра чувствовали, не могли не чувствовать тщетность своих попыток сберечь нетронутым «эпический покой» безмятежного {252} существования. Но и «бурю, всколыхнувшую тихие воды» Затишья они показывали «сквозь дымку… тургеневской грусти»[[398]](#footnote-399). Даже в самые напряженные мгновения тут просто неуместна была резкая динамик громкие голоса, открытые жесты. «Сдержанные, чтобы не сказать застывшие, манеры; почти полное отсутствие реакции на внешние впечатления; легкое изменение в лице при получении самых тяжелых ударов»[[399]](#footnote-400), «голос не возвышается выше средней силы», «деревенская простота не исключает необходимости строгих туалетов, перчаток, модных зонтиков…»

Весь этот стиль спектакля, вся его духовная сущность с наибольшим совершенством воплотились в образе Ракитина. «Какой он сдержанный! — восклицает Н. Эфрос. — Г. Станиславский играет его даже почти без жестов, на очень немногих матовых нотах. Это так идет Ракитину, эстету, изысканному во всем, в чувстве и слове, красиво-усталому и снисходительно-пренебрежительному к жизни»[[400]](#footnote-401). Рецензенты подмечают у него сходство то с молодым Тургеневым, то с Мюссе находят, что он «напрасно грассирует» и слегка поругивают художника и актера за то, что у них русский помещик у себя в деревне одет «совершенно так же, как французы на гулянье в Булонском лесу». Но все-таки не могут не признать, что у Станиславского «отлично схвачена и передана “блажная” ракитинская душа, добрая, разварная и слоняющаяся. Несмотря на внешний парижский дендизм, в нем все время чувствовалась русская подоплека, и образ этот следует считать самым удачным во всей постановке».

Правда, критик Ю. Беляев, которому принадлежат приведенные выше слова, эту «русскую подоплеку» усмотрел лишь в намерении режиссера показать красивую, беспечную «оранжерейную» жизнь помещиков. «Были, мол, такие хорошие люди, цвели в оранжереях, построенных крепостными, в тепле, в неге, за стеклами — и это миновало, — писал он в газете “Новое время”. — Нет Ракитиных, Наталий Петровн, Верочек… Романтическая оранжерея сломана, и в память о ней остались черепки пустых горшков. Из этого амольного тона постановки якобы следовало какое-то наследственное преемство к чеховской лирике, к тем приемам в постановке его пьес, которыми прославился Художественный театр»[[401]](#footnote-402)

Нет, не о «черепках пустых горшков» поставил свой спектакль Станиславский! Он верил и стойко продолжал говорить со сцены о том, что духовная романтика жива. Пусть она старомодна, пусть самих Ракитиных теперь больше и нет, но живет и будет жить вечно ракитинское рыцарское благородство, ракитинская душевная деликатность и безответная терпеливая самоотверженность. И кто знает, быть может, они пригодятся в будущем человечеству не меньше, чем то, что принято называть «действительной жизнью», все то, что «сильно, настойчиво, {253} дерзко…»[[402]](#footnote-403) И может статься, что эти «оранжерейные» жители Затишья не будут так уж бессильны перед действительной жизнью.

Художественники словно искали — и находили — свою поэзию в воспоминаниях о былой прелести усадебной жизни, еще не разоренной, свободной от тягостных материальных расчетов, от фатального напоминания, что «22‑го августа — торги». В такой ретроспекции таилась тоска по «устойчивости», «постоянству», жажда «эпического покоя» (о которых и заботились Станиславский с Добужинским). Образ старой русской усадьбы — светлый, тихий и уютный — возникал на сцене МХТ как некий идеальный образ «детства человечества» — античного мира, тоже ведь покоившегося на рабстве, но зато освободившего дух человека для великого взлета культуры.

## «Гамлет» (замысел)

«… В трескучий мороз, в летнем пальто и легкой шляпе, закутанный длинным шерстяным шарфом, приехал Крэг в Москву» — так начинает Станиславский свой рассказ о работе над «Гамлетом» вместе с Гордоном Крэгом. После спектаклей Чехова он не уделяет ни одной своей работе столько места в «Моей жизни в искусстве», сколько постановке «Гамлета». Все эти три года он был поистине захвачен и шекспировской трагедией, и режиссерским талантом Крэга.

Мысль о постановке «Гамлета» явилась для Станиславского как бы венцом тех поисков трагического, которые вел в эти годы Художественный театр. Все наиболее значительные постановки последних лет, каждая по-своему, так или иначе включались в это общее русло, внося в него частные и общие открытия. «Возвращение к реализму» вовсе не означало для Станиславского полного отказа от опыта «Драмы жизни» и «Жизни Человека». Напротив, как мы видели, он продолжал развивать все ценное из этого противоречивого опыта и в «Синей птице», и в «Ревизоре», и в «Месяце в деревне»,

«Месяц в деревне» был прекрасной репликой в споре о символизме, реализме и натурализме, бушевавшем вокруг Художественного театра. Станиславский доказал, что путем углубленных внутренних переживаний актер доходит до символа, до широких поэтических обобщений. Отрицая условное «картонное геройство на сцене», театр утверждает «геройство… в жизненной простой передаче»[[403]](#footnote-404).

Принцип внутреннего переживания; сохранял свою силу даже в таких созданиях театра, которые, казалось, далеко уходили от «жизненной простой передачи». Таким был знаменитый качаловский Анатэма, сыгранный в манере трагисатирического гротеска. «Игра артиста была так проникновенна, что граница человеческого терялась в образе, уступая место сатанинскому страданию»[[404]](#footnote-405). Это и был тот оправданный изнутри реалистический {254} гротеск, начало которому в Художественном театре было положено, конечно же, работой Станиславского над «Жизнью Человека», а теперь развито Немировичем-Данченко в его постановке «Анатэмы» Л. Андреева.

Форма сатирического гротеска легче поддавалась актерскому обобщению. Станиславский сталкивался с этой закономерностью уже не раз. Недавно он проверил ее на своем образе Фамусова и особенно на сатирически гротесковом образе замшелого столпа власти — Крутицкого в «Мудреце» (позже он будет изучать ту же закономерность в «Мнимом больном», еще позже — в «Горячем сердце»). Форма высокого героического трагизма по-прежнему оставалась для него искомой. Он чувствовал, что сатирический образ как бы сам в себе нес необходимый заряд отвлечения, отчуждения от творца, критический взгляд со стороны (или, как позже скажет Вахтангов, «отношение к образу»). Казалось, что героический образ трагедии, отчужденный от творца, тотчас утрачивал живые токи вдохновения. Поэтическое начало образа проступало лишь в его современных лирических героях — у Чехова, у Тургенева. Но как быть с Шекспиром, с его титаническими героями?

Вот над этой проблемой и бился Станиславский всю жизнь: как сохранить искреннее человеческое чувство в условном, абстрагированном от быта, возвышенном над жизнью трагическом образе? Ради этого он и создавал свою «систему», хотя не раз замечал, что великому таланту никакая «система» не нужна.

Ради этого Станиславский и пригласил Крэга поставить «Гамлета». Любопытно, что еще до встречи с английским режиссером (в феврале-марте 1909 года) он строил свои планы постановки шекспировской трагедии. В его «докрэговском» замысле возникал варварский, средневековый образ «Эльсинора — холодной каменной тюрьмы», где «царит грубый милитаризм. Замок-казарма». Ему хотелось «передать суровость и жестокость эпохи», «грубый камень», «толщу крепостных стен»[[405]](#footnote-406). По выражению художника В. Е. Егорова (привлеченного им к первоначальной работе над эскизами), Станиславский «стремился к “*утолщенному реализму*”, чтоб ярче оттенить духовный конфликт Гамлета, показать мрачный каменный Эльсинор, как тюрьму, где томится лучший из людей»[[406]](#footnote-407).

Зима. Холодное море. Вьюга, хлопья снега. Стража в мехах. «Как-то зашла или взошла луна и легла тень, ворвавшаяся с той стороны гроба… В душу Гамлета вторгнулся потусторонний мир… Какие-то грубые солдаты сменяют караулы, и вдруг ворвался мистицизм; все задрожало, сразу началась трагедия.

Хотелось бы, чтобы когда вторгнется тень, мистицизм так овладел бы сценой, чтобы и самый замок заколебался, все изменилось бы…»[[407]](#footnote-408)

«Надо придумать такую декорацию, — говорил он, — чтобы и замок превратился в видение. Это Метерлинк в этой сцене, в том смысле, что реальная {255} жизнь в известных условиях принимает мистический характер». Он утверждал, что «эта сцена встречи Гамлета с отцом должна быть доминирующей. Здесь значительно столкновение двух миров»[[408]](#footnote-409).

В первых беседах с актерами Станиславский набрасывал и образ «золотого трона», общей золотой мантии, который потом был развит в спектакле. «Надо, чтобы действующими лицами были: король, королева и Гамлет. Остальные только как фон пошлости, богатства и тупости, — говорил он… — На скамьях, вокруг стен сидят придворные, а впереди в провале стоят спиной к публике войска с копьями. Задача — показать трон, трех действующих лиц, а свита, придворные сливаются в один общий фон золота. Мантии их сливаются, и отдельных лиц в них не чувствуется. Они грубый, живописный, сытый по величию фон»[[409]](#footnote-410).

Интересно намечал он и сцену Гамлета с Офелией (после монолога «Быть или не быть»): «ее можно поставить на винтообразной каменной лестнице с узкими удлиненными окнами. Темная фигура Гамлета постепенно будет спускаться все ниже и ниже, а Офелия — подниматься кверху. В продолжении сцены они то останавливаются, смотрят, повернув головы назад, друг на друга, потом вновь продолжают медленные, как бы “плывущие” движения…»[[410]](#footnote-411)

В финале трагедии ему представлялись «Фортинбрас и воины, напоминающие викингов (звероподобные люди, одетые в железо и шкуры). Они должны были быть показаны ультрареалистически»[[411]](#footnote-412).

Итак, Станиславский хотел, «чтобы трагическое и жизненно простое, реальное и ирреальное сплетались бы друг с другом»[[412]](#footnote-413), чтобы на грубые стены замка ползла, вырастая до самого верха сцены (как когда-то в «Ганнеле»), огромная, колеблющаяся черная тень…

Работа с актерами началась тогда же, в марте 1909 года, и велась в духе «системы» переживания. Режиссер уводил их от «театральных трафаретов» специфического «чтения стиха». Он настаивал на том, что в любой роли, даже в роли Тени отца Гамлета (которую позже предполагал сыграть сам), надо искать прежде всего «верное физиологическое состояние» — за ним «сейчас же последует элементарная психология, которая уже расталкивает аффективную память»[[413]](#footnote-414). И только аффективная память сможет подсказать особую форму, особый звук человеческого голоса (пусть даже голос «страдающего духа» — Тени).

Так началась в Художественном театре работа над «Гамлетом». Но когда в апреле Станиславский встретился в Петербурге с Крэгом, он сразу же, нераздельно и с какой-то наивной самоотверженностью увлекся его идеями. Образ варварского Эльсинора[[414]](#footnote-415) уходит из его сознания, но принцип сплетения {256} реального с ирреальным сохраняется нерушимо. Впервые о крэговском замысле он рассказал в апреле 1909 года будущему автору музыки к спектаклю И. Сацу: «Сейчас мы усиленно заняты “Гамлетом”, и, как видно по началу, там будет довольно много музыки… Крэг оказался настолько талантливым и неожиданным в своей фантазии, что мне чудится, как скоро он перевернет во мне что-то, что откроет новые горизонты… Крэг ставит “Гамлета” как монодраму. На все он смотрит глазами Гамлета. Гамлет — это дух; остальное, что его окружает, — это грубая материя. Есть реальные сцены и есть сцены отвлеченные. К числу последних принадлежит, например, 2‑я картина (речь Короля). Весь двор и помпа его представляются Гамлету в виде золота и уродливых придворных лиц…»[[415]](#footnote-416)

Вот зерно, из которого произрастал крэговский замысел, несомненно, близкий Станиславскому. В «Гамлете» как бы концентрировалась важнейшая для него мысль о спасении человеческого духа в отчужденном от него, враждебном ему мире. «Жизнь человеческого духа» как единственная ценность театра, конфликт духа и материи, высоких человеческих идеалов и низменной, уродливой действительности, как основа трагизма времени, вновь предстали перед русским режиссером. Мотивы Чехова, Метерлинка, Гамсуна, Л. Андреева как бы сконцентрировались и получили общечеловеческое, символическое звучание.

Увлеченный идеями Крэга, Станиславский пишет 14 мая 1909 года: «Если нам удастся показать талант Крэга, мы окажем большую услугу искусству. Не скоро и не многие поймут Крэга сразу, так как он *опередил век на полстолетия*. Это прекрасный поэт, изумительный художник и тончайшего вкуса и познаний режиссер»[[416]](#footnote-417).

Прогноз Станиславского оказался поразительно точным. Действительно, случилось так, что постановочные идеи Крэга стали достоянием мирового театра только спустя полстолетия. Именно в этом, очевидно, и крылась главная причина той «*трагедии невоплощенности*», которая «была его постоянной жизненной трагедией»[[417]](#footnote-418). Высказывая свои смелые, подчас парадоксальные идеи, Крэг вступал в резкое противоречие с возможностями современного ему театра. Он звал театр в будущее, где актер сможет выйти за пределы своих «материальных», физических данных, сможет преодолеть «сопротивление материала» и обрести, наконец, то поэтическое, обобщенно-символическое начало творчества, о котором давно и неотступно мечтал Станиславский.

Идея «театра марионеток» была для Крэга вовсе не искомой, а скорее вынужденной, продиктованной ограниченностью современного актера. Ради расширения актерских полномочий он и призывал к «преодолению реальности», т. е. к тому, чтобы актер выходил за рамки натурального и поднимался к символу, т. е. был не копиистом, а творцом своих созданий.

Крэг был одинок в искусстве. Но одиночество художника — понятие относительное, оно почти всегда сопутствует первооткрывателям, революционерам {257} в искусстве и чаще всего снимается лишь грядущими поколениями. В этом смысле «трагедия невоплощенности», которая в какой-то мере была знакома и Станиславскому, более ощутима для творца театра, чем для композитора или живописца. Тем не менее история уже воздала должное английскому режиссеру, когда его идеи нашли свое воплощение и развитие на мировой сцене. «Практическая бесплодность»[[418]](#footnote-419) Крэга оказалась плодотворной для будущего. Но даже и в ту пору сходные идеи параллельно высказывались многими режиссерами и теоретиками театра, начиная с Георга Фукса и Рейнгардта и кончая Мейерхольдом. И не только высказывались, но уже в какой-то мере и осуществлялись.

Внутри МХТ идеи Крэга нашли поначалу как будто бы благодатную почву. Не только потому, что она была уже достаточно разрыхлена собственными исканиями и открытиями Станиславского и Немировича-Данченко, но и потому, что ради новых идей художественники никогда не поступились бы своими чеховскими традициями, специфически русской сердечностью, живым человеческим теплом актерских созданий. Они стремились к синтезу, к соединению условного и реального, к освобождению «жизни человеческого духа» от власти быта, и поэтому им не грозила крайность замены театра живого актера «театром марионеток».

Стремление английского режиссера расчистить сцену от «декоративных эффектов» и выдвинуть вперед актера не могло не найти отзвука в душе Немировича-Данченко, искавшего в это время — параллельно с репетициями «Гамлета» — сценическое решение романа Достоевского «Братья Карамазовы». «Я был всегда врагом декораций на сцене, — говорил Крэг, — и моей всегдашней мечтой было удалить декорации на задний план, а наперед выдвинуть актера, его игру, его личность, на которой должно быть сосредоточено внимание публики». Он был убежден, что в таком внебытовом плане можно ставить не только Шекспира, но любого автора. «Это тот фон, на котором с одинаковым успехом можно играть и Метерлинка, и Достоевского, и Тургенева, и Чехова»[[419]](#footnote-420).

## «Братья Карамазовы»

Идея освобождения актера от власти быта была блестяще осуществлена Немировичем-Данченко. В истории Художественного театра «Братья Карамазовы» стали первым, наиболее совершенным примером синтеза условного и реального, их естественного взаимообогащения. Те «поиски трагедии», поиски «возвышенного реализма», которые давно и настойчиво вел Немирович-Данченко в «Бранде», «Борисе Годунове», «Анатэме», прежде не выходили столь смело за пределы житейского правдоподобия. «Братья Карамазовы» превратились, по определению самого режиссера, в «подлинную современную трагедию» не только потому, что с {258} такой фанатической силой звучала теперь, в дни реакции, жестокая боль разорванного сознания героев Достоевского, всколыхнувшая души таких громадных актеров, как Москвин, Качалов, Леонидов. Важно было и то, что трагизму их образов помогало условное сценическое решение. То «царство актера», за которое ратовал Немирович-Данченко, здесь торжествовало свою победу не вопреки, а благодаря режиссеру. Прием «сукон», прием кадрирования сцены и сохранения лаконичных деталей не был лишь «интересной художественной рамкой» или простым «концертным» исполнением, как тогда говорили. По существу, этот прием переводил искусство актеров Художественного театра в иное измерение. Актер воспринимался теперь как фигура внебытовая, выходящая за пределы той комнаты, которая лишь намеком угадывалась в «кадре». Вот этот элемент сценического обобщения и позволял земным человечным образам, очищенным от мелких бытовых оправданий, подниматься до трагической высоты, до огромного символа. Специфический русский «надрыв» становился «надрывом» общечеловеческим.

Немирович-Данченко не был изобретателем этого приема. Но если Крэг только мечтал о нем, а Станиславский и Мейерхольд в «Жизни Человека», придя к эврике «черного бархата» и «серых сукон», еще не смогли подчинить свои открытия вдохновенному трагизму актера, то Немирович-Данченко сделал это. Именно ему принадлежит честь создания спектакля, открывшего самые широкие перспективы не только Художественному театру, но и всему русскому сценическому искусству.

Один из рецензентов «Братьев Карамазовых» тонко заметил, что здесь у актеров появился особый элемент «чтения», словно они все время ощущали, что не просто играют пьесу, а как бы читают отрывки из романа. Этот элемент «чтения» давал актеру свободу владения образом, дарил ту творческую раскованность, которая как бы ставила актера выше образа. Особенно явственно это чувствовалось в сцене кошмара Ивана Карамазова, его разговора с чертом, где такая манера «концертного» исполнения позволяла Качалову с импровизационной легкостью жить попеременно в двух образах огромного масштаба.

«Это где-то около пекла, — передавал свое ощущение критик. — В полутьме, подле экрана, по которому шарахаются странные тени, Качалов читает, и кажется, будто самые паузы посылают ему реплики. В театре тишина. Голос диавола и голос больной совести сплетаются, искушают друг друга, расходятся и снова равняются. Я слышал твердый голос Люцифера и слушал другой, слабый, виляющий. И когда этот первый голос замолчал, этот маленький, плаксивый голос вдруг заговорил о всечеловеке и приобрел силу и экстаз победного клика!..»[[420]](#footnote-421)

Несомненно, что именно в эти моменты актер поднимался до какого-то фантастического трагизма. «Трагедия в том, что бог и черт живут и спорят в нем, в Иване, — писала Л. Гуревич… — Мука и напряжение последней борьбы искажают лицо Ивана, оно делается страшным, старым. Пламя свечки играет на нем резкими, фантастическими тенями, растет {259} ужас на сцене, — и кажется, что фантастически растет сама фигура Ивана, когда он вдруг медленно приподнимается на диване и голос черта в нем визгливо и исступленно провозглашает его устами, что человек — бог и все позволено человеку-богу…»[[421]](#footnote-422)

Эта удивительная смелость и свобода владения образом, которому словно становится «все дозволено», проступала и в гениальном москвинском Снегиреве-«мочалке». «Возбуждение, боль постоянная (он все время топчется, срывается с места), испуганное шутовство — все это взято смело, сразу и приподнято до изображения трагического, — отмечал П. Ярцев… — г. Москвин играет вообще очень смело, но он все переживает, с начала до конца, и потому все может в роли»[[422]](#footnote-423).

Актеры, будто вырвавшись из долгого плена, вдруг стали подлинными властителями сцены. И уже никто не мог сказать, что в Художественном театре «нет актеров». «Гениальное произведение молнией ударило в души артистов. Вскрылся бездонный темперамент в Леонидове — неудержимая мощь, стихийная и вместе духовная.

… И этот Митя на сцене, плечистый и взъерошенный, с исступленными, налитыми кровью глазами, в которых мелькает то страшная духовная мука, то ужас, то сияющая, хватающая за сердце нежность любви, — то взрывы негодования и презрения к мелкоте своих мучителей, — все равно, каким он ни представлялся нам раньше, — это живой, до смерти незабвенный Митя, закрутившийся в каких-то страшных вихрях человек великого и благородного сердца…»[[423]](#footnote-424)

Из этого актерского прорыва к трагедии некоторые критики готовы были сделать поспешный вывод о том, что отныне Художественный театр, изменив себе, возвращается вспять, к старому театру открытых темпераментов и бурной динамики. Все как будто противоречило здесь, в Достоевском, чеховской тишине, скрытости душевных движений и замедленности внешнего действия. Писатели словно родились антиподами: скромная, деликатная сдержанность вступала в непримиримое противоречив с откровенным исповедничеством, камерность чувств, уходящих в глубокий подтекст жизни, — со стихией бунта человеческих страстей, сознания, воли.

Но при всей внешней противоположности писателей художественники не могли не почувствовать их внутреннего родства. Приход Достоевского на сцену Художественного театра они восприняли не как отрицание Чехова, не как отмену, а как продолжение и развитие его творческих, принципов. Строгая объективность и «многомоторность» чеховской драматургии представала теперь, видоизмененная, в «полифоничности» романа, Достоевского. Долго копившаяся в «подводном течении» неудовлетворенность жизнью вдруг изливалась наружу. Новые времена переплавили «диалектику души» в такое противоречие разорванного сознания, которое уже не могло не закончиться взрывом.

{260} «Диалогический» роман Достоевского потребовал от театра предельной мобилизации всего прежнего опыта глубинной раскопки потаенной, подсознательной «жизни человеческого духа», анализа всей сложности контрапунктного, отъединенного друг от друга сосуществования людей. Приход к открытым трагическим темпераментам вовсе не означал возврата к шаблонной сценической условности дочеховского театра. Здесь рождалась новая форма трагизма XX века, в котором чеховская простота и правда поднимались на высшую ступень художественной обобщенности. «Чехов создал для Художественного театра ту атмосферу тишины, непринужденности, свежего воздуха, каким никогда еще не дышал современный театр, — писала Л. Гуревич… — Он связывал разбег драматических темпераментов, умерял внешнюю сценическую подвижность, ослаблял звучность голосов, но зато он развязывал те таинственные силы души, те неуловимые, неразгаданные наукой живые токи, которые помимо слов и каких-либо внешних знаков переносят от человека к человеку на сцене и со сцены в залу трепет самых сложных, самых тонких, самых значительных чувствований…

Чехов — светлая тишина. Достоевский — гроза и буря… А между тем “Братья Карамазовы” — это лишь этап, действительно новый этап в постепенном органическом развитии этого театра, который всегда… стремился стать *театром актера* по преимуществу»[[424]](#footnote-425).

Громадный успех «Братьев Карамазовых» принес Станиславскому уверенность в том, что «новое направление» взято театром верно. Поиски «простого, важного и вечного в искусстве» себя оправдали. Надолго оторванный болезнью от театра, он посылает Вл. И. Немировичу-Данченко восторженные телеграммы и письма, поздравляя с «победой огромной, открывающей перспективы»[[425]](#footnote-426).

Он мечтает об инсценировке «Войны и мира», составляет план постановки «Униженных и оскорбленных», одобряет замыслы Немировича-Данченко об инсценировке не только ряда русских романов, но даже диалогов Платона и Библии. Для Станиславского важно было также и то, что Немирович-Данченко вел репетиции «Карамазовых» в духе его новой «системы», правда, внося в нее свои коррективы, добиваясь слияния актера с индивидуальностью автора.

Перспективы, открытые постановкой «Братьев Карамазовых», омрачались лишь тем, что в театре стали падать сборы. «Большая публика» отнеслась к спектаклю Достоевского холодно, охотнее посещала другие театры, подоступнее и позанятнее, ходила в Малый театр, к Незлобину, Коршу и Зимину и не слишком «ценила всех тонкостей, которые дороги только… специалистам»[[426]](#footnote-427). «Опаснее, в смысле художественного разврата, у нас не было врагов, — пишет Станиславский о театре Незлобина. — Все красивенько, будуарно изящно, до хамства безвкусно, но все подлажено под вкус публики и критиков…»[[427]](#footnote-428)

{261} Высокие эстетические искания упирались в проблему зрителя: буржуазная публика диктовала свои вкусы. Театр стоял перед дилеммой: «из Художественного превращаться в общедоступный[[428]](#footnote-429). Эхо больно, так как в таком театре не удержишь художества, — признавался Станиславский. — С другой стороны, когда подумаешь, кому мы посвящаем свои жизни — московским богачам. Да разве можно их просветить? Конечно, они променяют нас на первого Незлобина. Вспомнишь о Толстом, о серой жизни бедной интеллигенции, которой некуда деваться — ох! Надо что-то сделать, или же, напротив, — надо выжать все соки из Художественного театра, обеспечить всех и уйти в маленький кружок»[[429]](#footnote-430).

Начинало волновать Станиславского и то, «поймут ли гениальность Крэга и не признают ли его просто чудаком. Мне кажется, — писал он Немировичу-Данченко, — что Малый и Незлобии так обработали публику, а декаденты так надоели ей со своими новшествами, что развращенная публика хочет спектакля с хорошими декорациями и, увидя “Гамлета”, скажет: “Как жаль, что они не поставили просто, по-старинному…”»[[430]](#footnote-431) (Отметим, что предчувствие не обмануло Станиславского.) Теперь же выпуск спектакля вновь и надолго задерживался то в связи с отъездом Крэга, то из-за болезни Станиславского, то из-за необходимости сделать репертуарную уступку широкому зрителю. Из трех постановок, показанных до «Гамлета», две не принесли никакого «художественного успеха» театру: «Miserere» С. Юшкевича стали лишь слабым перепевом андреевских мотивов, а «У жизни в лапах» К. Гамсуна — эффектной и «ослепительной зоологической трагедией», «ярко расцвеченной, звучавшей пряно, почти до удушливости», где было «много музыки, масса красных и белых цветов, — страсть, смерть от укуса змеи, еще смерть…»[[431]](#footnote-432)

## «Живой труп»

Только один спектакль из трех продолжил линию глубинных поисков театра. Это была постановка еще неизвестной, не напечатанной пьесы Л. Толстого «Живой труп», осуществленная к первой годовщине со дня смерти писателя. Спектакль ставился Немировичем-Данченко, ему помогал Станиславский, занятый в нем и как актер (князь Абрезков), ведя эту работу параллельно с репетициями «Гамлета».

Смерть Толстого болью отозвалась в сердце Станиславского. Потрясенный ею, он испытывает одновременно и преклонение — почти «эстетический восторг» — перед величием самой смерти Толстого, и страх — как оставаться жить без него. Мысленно, совсем по-режиссерски набрасывая «знаменательную и символическую» картину последних дней великого человека, он пишет Немировичу-Данченко: «… я ни о чем другом {262} не могу думать, как о Великом Льве, который умер, как царь, отмахнув от себя перед смертью все то, что пошло, не нужно и только оскорбляет смерть. Какое счастье, что мы жили при Толстом, и как страшно оставаться на земле без него. Так же страшно, как потерять совесть и идеал»[[432]](#footnote-433).

Нравственный и человеческий пример Толстого, этический идеал его жизни, который всегда был необычайно близок Станиславскому, теперь становится ему еще дороже. Им поверяется все задуманное и содеянное. Понятно, что и «Живой труп» ставится Художественным театром в память Толстого, как произведение, несущее нравственное испытание — испытание собственной совестью — каждому человеку, сидящему в зрительном зале.

Репетиции «Живого трупа» первое время пробовали вести по «системе» Станиславского. Немирович-Данченко даже счел нужным обратиться к участникам спектакля со специальной речью, чтобы убедить всех в необходимости изучать и претворять новые методы работы. Однако чем дальше шли репетиции, тем труднее было совмещать их с занятиями по «системе». Работа затягивалась. Это вызывало раздражение актеров и Немировича-Данченко против «системы» (в письме к жене Немирович-Данченко признавался: поддерживать «систему» «трудно, а иногда мучительно, потому что в известных частях эта “система” не близка моему сердцу»[[433]](#footnote-434)). В результате Станиславский отошел от режиссерской работы над «Живым трупом». Разочарован он был и декорационным решением, предложенным Симовым, оно показалось ему «неудачным, т. е. неинтересным, старым»[[434]](#footnote-435).

Действительно, с внешней стороны спектакль, показанный в сентябре 1911 года, не возмутил спокойствия. Снова то же «проникновение в эпоху», та же достоверность стиля интерьеров, та же полная иллюзия глубины экстерьеров, где были «далеко видны поля, пашни, дорога, убегающая бог знает куда», и казалось, «словно от этих полей доносится запах трав и цветов…»[[435]](#footnote-436) Единственной допущенной условностью была белая рама, как бы кадрировавшая небольшие площадки сцены, чтобы сконцентрировать на них внимание зрителя.

Однако главная и громадная ценность спектакля заключалась в том «простом, важном и вечном», что несли своим исполнением актеры, и прежде всего И. М. Москвин в роли Феди Протасова. В простоватом, словно бы «омещаненном» интеллигенте покоряла естественность жестокого нравственного подвига, на который он сам себя добровольно обрекал. Москвин шел к трагизму Толстого через Достоевского. Простота, лишенная всякой позы и сентиментальности, в минуту смерти вздымалась до трагического потрясения, когда, упрямо нагнув голову, Протасов медленно {263} вытаскивал револьвер. Вновь было доказано, что возвышенное находится внутри нас, извлекается из глубин «жизни человеческого духа».

Высоко оценивая спектакль критик С. Волконский утверждал, что ни один театр «так не проникнется ужасом банальности, гениальностью той житейской пошлости, из лона которой раздается освобождающий выстрел Феди… Ни в одном театре не получит он такого фона, нигде так не вырисуется высота его “жертвы”, потому что нигде не проступит с такою ужасающей яркостью “малость” того мира, ради которого он жертвует собой»[[436]](#footnote-437).

Спектакль вернул Художественному театру зрителя. Обаяние личности Толстого, драматизм самой ситуации пьесы, взятой из нашумевшего судебного дела, трагическая демократичность героя — все это не могло не привлечь в театр людей самого широкого круга: в зале «было много купцов, военных, пажей и лицеистов, типичных мещан, старушек и мамаш патриархального вида, словом, такой публики, которая этот театр обыкновенно не посещает»[[437]](#footnote-438). Здесь, на толстовском спектакле, художественники еще раз убедились, что им доступнее всего линия простых и глубоких переживаний, что именно на этом полюсе максимального приближения к «жизни человеческого духа» они нащупывают подступы к трагедии.

# **{****264}** Глава четвертаяПреодоление трагедии(1911 – 1917)

«Играя злого, ищи, где он добрый»

*К. С. Станиславский*

## «Гамлет»

Теперь все силы театра, прежде распыленные и несобранные, сосредоточились, наконец, на репетициях «Гамлета». И МХТ приступил к осуществлению замысла Крэга. Предстояло разгадать загадку Шекспира. До этого велись репетиции отдельных сцен, режиссеры Л. А. Сулержицкий и К. А. Марджанов (под общим руководством К. С. Станиславского) занимались с актерами их ролями по методике «системы», искали «психологические куски», «желания», «круги приспособлений», «лучеиспусканий», «лучевосприятии» и пр. Параллельно по эскизам Крэга строились ширмы, мастерились костюмы, устанавливался свет. И тут вскоре оказалось, что осуществить все, о чем мечтал Крэг, невероятно трудно.

Действительно, концепция Крэга могла смутить не только Художественный театр, но, пожалуй, и весь театральный мир тех лет. В сущности, это была идея создания символического театра, не лишенная крайностей и противоречий, но несущая в себе и серьезные открытия. И Станиславский работал над осуществлением ее с полной верой в то, что она способна, как некогда спектакли мейнингенцев, открыть для него, новую эпоху в истории театра. Казалось, его собственные поиски последних лет, интуитивные и разрозненные, приобретали под влиянием Крэга необходимую концентрацию и целеустремленность.

Исходной мыслью Крэга было желание поставить «Гамлета» не как реальную пьесу, действие которой могло происходить некогда в средневековом замке Эльсинор среди исторически достоверных персонажей, а как отвлеченное от своей эпохи, поэтическое общечеловеческое представление, равно близкое всем людям и временам, а значит и современности. Тот разрыв мечты и действительности, который был личной трагической темой английского режиссера и который так часто возникал в поэтическом ряде созданий русского режиссера, здесь претворялся в конфликт духа и материи.

{265} «Шекспир, его земля — есть земля воображаемая… земля мечты»[[438]](#footnote-439), — говорил Гордон Крэг, раскрывая свой замысел «Гамлета» Станиславскому. В этом воображаемом мире существует один лишь дух — Гамлет. Сам «Гамлет есть дух, а все, что окружает его, есть материя». «Весь смысл пьесы — это борьба духа с материей, невозможность их слияния, — одиночество духа среди материи»[[439]](#footnote-440). Поэтому спектакль должен стать «монодрамой», и публика будет смотреть на сцену «глазами Гамлета», видеть короля, королеву, двор «не такими, как[ие] они на самом деле, а только такими, какими они представляются Гамлету»[[440]](#footnote-441).

«Вся трагедия Гамлета — это его одиночество. А фон для этого одиночества — “двор”, мундирный мир… И в этом золотом дворе, мундирном мире не должно быть разных индивидуальностей, как это было бы в реальной пьесе. Нет, тут все сливается в одну массу. Отдельные лица, как у древних мастеров живописи, должны быть закрашены одной кистью, одной краской»[[441]](#footnote-442).

{266} В золотом материальном мире Гамлет проходит свой путь к смерти, совершая очистительную жертву. Он совершает «очищение» окружающей жизни не столько своими поступками, действиями, сколько своей любовью, своим «благородным духом». Поэтому «основная идея Гамлета — торжество любви»[[442]](#footnote-443). «Гамлет — пример того, — пояснял режиссер, — как можно достигнуть всего путем любви. Он в течение одного месяца облагородил Данию, а Наполеон не сделал этого во всю свою жизнь».

Гамлет не был ни слабым, ни сумасшедшим, он был «замечательным человеком. У него была возможность жениться на Офелии, сесть на престол, — но он этого не сделал». Сумасшедшим он только притворяется и потому торопится предупредить об этом друзей. Но «люди не понимают его», как всякого благородного, идеального человека. Надо «отойти от обычного черно-мрачного Гамлета», от рассудочности исполнения. Показать его светлым, сияющим, облаченным в белые или серебряные одежды, смотрящим чаще вверх.

В мысленном взоре Крэга образ Гамлета связывался с образом Шелли. Гамлет, который «хорошо видит и чувствует пошлость», казался ему похожим на юношу Шелли, который тоже «восставал против пошлости». При этом «Крэг показывал портрет Шелли и восторгался тем, что он был бунтовщиком», рассказывал, что в Оксфорде сохранилась его комната, где на полу валялись рукописи, дорогие издания книг, химические препараты, и по всему чувствовалось, что здесь «он искал истины». Бунтарский дух, дух поисков истины, который «слишком революционен» для таких типов, как Полоний, и был очищающим началом пьесы. «Пока движется пьеса, — говорил Крэг, — видно, как постепенно Гамлет все очищает». Но действует он не насилием и убийством, а только добром и любовью: «он достиг всего только любовью», — повторял режиссер.

Путь поисков правды, который проходит герой, не завершается утверждением истины в конечной инстанции. Для Гамлета каждая новая мысль, каждое открытие — лишь полуправда. Именно поэтому он колеблется и не может действовать. В этом Крэг и видел разгадку сомнений Гамлета. «Должна же быть у человека какая-нибудь руководящая нить, хотя бы в смысле книжной веры, — пояснял он. — Принять что-либо и остановиться — это уже импульс к решению и начало действия. Все великие люди, совершая великие дела, принимали полуправду и останавливались на ней. Поэтому они могли решать и действовать. Гамлет же, принимая все, ни на чем не останавливается. Вытекающая отсюда нерешимость Гамлета отражается на каждом его действии»[[443]](#footnote-444).

«Если бы не появился Дух, то месяцев через шесть Гамлет ушел бы от двора и стал спокойным, тихим философом». Исходный толчок трагедии — приход Тени отца Гамлета, вторжение инфернальной силы. «Впечатление, произведенное на Гамлета словами Духа, очень важно для всей {267} пьесы, — настаивал Крэг, — а потому хотелось бы, чтобы в разных местах на протяжении всей трагедии оно напоминалось. Это можно сделать с помощью света: Гамлет видит, как кто-то в отдалении крадется и убивает, или другой какой-либо картиной, мучающей Гамлета…»

Призрак должен быть не «театральным», а «настоящим», так, чтобы зрители поверили «в его действительность». «Можно это сделать?» — «пугливо и по-детски спрашивал Крэг, точно боясь, что он сказал что-то глупое, не практическое и годное только для мечтаний, — посмеивался Станиславский. — В другие дни, точно разочаровавшись в возможности такого настоящего призрака и вспомнив всегдашнюю муку сценического деятеля, — заключающуюся в том, что приходится творить дух из грубой материи, — Крэг усиленно настаивал на том, что дух — это реальная трагическая фигура, возбуждающая одновременно и жалость, и ужас…»[[444]](#footnote-445)

Крэгу «хочется дать впечатление трагизма мертвеца реальными впечатлениями, и потому, пожалуй, он впадает в ультрареализм и с его помощью пытается дойти до отвлеченности», — замечал Станиславский. Дух «прям, потому что окоченел, как труп. Это скелет, изглоданный червями. Лишь куски мяса висят местами на костях (средневековая живопись — “смерть”). Это кости его скелета светятся и блестят от таинственного загробного света (а не латы). Дух запутан в какие-то материи, которые опутывают его ноги и мешают ему ходить… Ему хочется порвать эти путы. Это изодранный саван, полотна, которыми бинтовали покойников в гробу.

Transit gloria mundi[[445]](#footnote-446) — выражает вся фигура этого лучшего из людей, в котором теперь живет одна его прекрасная и страждущая душа с рваными, истлевшими, бренными остатками материи, которые когда-то были прекрасны и царственно величавы…

Повторяю, — неоднократно восклицал Крэг, хватаясь за свои длинные полосы и с отчаянием откидываясь назад, — это очень важная и трудная роль, так как он должен изобразить человеческую фигуру — и не быть человечным в этом реальном образе».

Дух, как мысль, «то появляется, то исчезает за углом» (Крэг предполагал это осуществить с помощью двойников). Скрывается он незаметно в стену, и на месте его исчезновения постепенно тает световая тень.

«То, что случилось, не поддается восприятию и анализу человеческого, материального мозга, — продолжал Крэг, — поэтому чувство старается понять сверхчеловеческое. Отсюда является мистическое настроение…»

Итак, Крэг предполагал весь спектакль начать с появления призрака. Ему хотелось в этой постановке обойтись совсем без занавеса. Зрители, наполняющие зал, могут видеть на полуосвещенной сцене высокие ширмы[[446]](#footnote-447). Слуги просцениума в костюмах цвета декораций устанавливают ширмы на свои места. Затем «сразу тухнут все огни и в зрительном {268} зале, и на сцене» и в полном мраке в глубине узкого коридора между ширмами появляется таинственный свет — «едва видный». Оттуда вместе со светом движется и какая-то тень — это тень отца Гамлета. «Следом за ней расплывается и устанавливается на сцене свет». Светом стушевывается, смягчается архитектурная жесткость ширм. Они становятся воздушными и обретают живую динамику.

Когда в финале картины дух исчез — «свет тухнет. Остается один луч света, как в начале картины, т. е. в том месте, откуда являлся дух». В полной темноте «слышны колокола. Звон переходит в гул. — Это звон свадебных колоколов. Гул растет, врываются надтреснутые колокольные звуки. С ними смешиваются звуки удаляющегося погребального марша». Во время «этого гула быстро меняется декорация».

Возникает золотой дворец. Крэг задумывал, что здесь особые слуги просцениума «в пыльных, инквизиционных костюмах» незаметно «приникают к стенам и подслушивают» разговор придворных с Гамлетом. «Эти фигуры точно сдвигаются и душат Гамлета в этой спертой атмосфере этикета дворца, лести и подлости».

«Среди золотых стен, на высочайшем троне, в золотых парчовых одеждах и коронах сидят король с королевой, а от них с высоты трона ниспадает горой вниз золотая порфира, мантия. В этой огромной мантии, идущей от плечей владык и расширяющейся книзу в ширину всей сцены, прорезаны дыры, из которых торчит бесконечное количество голов, подобострастно взирающих на трон, — точно золотое море с золотыми волнами, из гребней которых выглядывают головы придворных, купающихся в золотой дворцовой роскоши… Вот картина королевского величия, каким видит его Гамлет в своих мучительных видениях, в своем одиночестве после смерти любимого отца.

… Он сидит спереди, у дворцовой каменной балюстрады, погруженный в свои грустные думы, и ему чудится глупая, развратная, ненужная роскошь дворцовой жизни ненавистного ему короля»[[447]](#footnote-448).

Весь мир, противостоящий Гамлету, закрашен одной краской всеобщей пошлости и продажности. Крэг не делал исключений. «Вся семья Полония — пошлая, воспитанная на традициях придворного царедворца, — говорил он. — Сам Лаэрт — будущий Розенкранц и Гильденстерн и в старости — Полоний»[[448]](#footnote-449). Ему хотелось «вычеркнуть все благородные слова у Лаэрта». Не щадил он и Офелию: «Офелия до сумасшествия — отрицательное лицо. — Она вырастает в возвышенный образ тогда, когда очистится горем, приближаясь к сумасшествию».

Вокруг трона и в дворцовых комнатах кишат просители. «Все шепчутся неслышно, ходят на цыпочках». «Просители выжимают, вечно выпрашивают у короля и королевы. Это должно производить впечатление {269} жизни животных, — утверждал Крэг. — Публика, смотря на этих лиц, должна говорить: неужели это люди, а не животные. Король — крокодил. Полоний — жаба. Розенкранц и Гильденстерн — хамелеоны».

В финале дворцовой сцены, когда Полоний бежит к Гамлету, Крэг предлагал опускать одну за другой решетки, — «первую легкую, красивую золотую решетку, потом бронзовую, дальше стальную».

«Полоний не может пройти через решетку и остается за ней. Это не символ, а дает какое-то ощущение того, что Полоний застрял в ней, как лягушка, тогда как Гамлет идет дальше, дальше и дальше…»[[449]](#footnote-450)

В сцене, когда Король с Полонием подстраивают свидание Офелии с Гамлетом, Король «делается похожим на тигра… Офелия… похожа в это время на бедного поросенка, поставленного на приманку при охоте на крокодила… Король всходит на ступеньки и весь в золоте, с блестящими глазами наблюдает все, каждую минуту готовый, как тигр, ринуться на жертву… Полоний… прячется за ним и подсматривает.

{270} Король здесь должен быть страшен. Большая голова, блестящие глаза, громадные руки, как орлиные когти. Надо надеть на него яркую маску, чтобы это зверство его не пропало для глаз зрителя».

Характерно, что режиссер чувствует необходимость прибегнуть к маске в момент напряженной концентрации, сгущения образа. Подчас ему кажется, что этот прием вообще подошел бы к тому стилю новой театральности, которую он искал для этой «нереальной» постановки, для «страны воображения». И тогда он спрашивал: «нельзя ли играть эту пьесу в масках?»[[450]](#footnote-451)

В момент одиночества, в час глубоких философских размышлений, когда Гамлет как бы вступал в иной, потусторонний мир, его должна {271} была сопровождать «аллегорическая фигура смерти». Монолог «Быть или не быть» режиссер строил как диалог со смертью. «Тут Крэг слышит музыку в воздухе и видит свою фигуру смерти, — записывает Марджанов. — Неопределенный мотив, точно музыка водяных капель. Гамлет точно разговаривает с этой музыкой. Отвечает этой музыке та аллегорическая фигура смерти. Музыка очень радостная. Весь этот монолог должен передавать дух, душу Гамлета. Все спокойно — замерло! Это не сцена, а внутренний мир Гамлета»[[451]](#footnote-452).

Как же показать фигуру смерти: с помощью света, тюля или поручить эту роль молодой актрисе? Крэг останавливается на последнем варианте. Показывая на макете, откуда должна появляться эта фигура, он предполагал, что она возникнет в луче света, как «радость смерти, вся золотая, причем золото это шевелится, движется», а с другой стороны на Гамлета глядит «темнота жизни, т. е. то, от чего он хотел бы бежать».

Мотив бегства в потусторонний мир из мрака и отчаяния жизни, мотив небытия как избавления, очищения человеческого духа от всего низменного, животного, материального и придавал образу смерти, в замысле Крэга, радостный, почти восторженный ореол. Гамлет как бы предчувствует, что там, за порогом реальности, в ином мире он будет, наконец, свободен, раскрепощен. Обреченный на муку, он тянется из этой тьмы-жизни к свету-смерти.

«Фигура появляется с музыкой, — пояснял Крэг. — Пауза. Гамлет входит в восхищении, а не задумчивый и грустный, каким все играют это место трагедии. Гамлет упоен этой музыкой. Перед тем, как говорить, он смеется от восторга, смеется в такт этой радостной музыке — это дуэт Гамлета и музыки (т. е. смерти). Гамлет никогда не видит фигуры смерти, но чувствует ее (она как бы притягивает его), и это чувство ему непонятно и приятно. К концу монолога, перед тем как увидеть Офелию, Гамлет становится печальным. В это время он остается за тюлем с огромной тенью, которая ползет на авансцену. В теневой стороне движутся какие-то фигуры (тени), которые окружают его и движутся с ним — точно черные думы.

… Во время всего монолога нужен тянущийся беспрерывно звуковой фон. Как у моря существует звуковой фон и на нем самостоятельные звуки ласкающихся волн. Этот фон похож на морской не характером звука, а той манящей, притягивающей мелодией, что звучит в музыке моря.

… Свет скользит, то падая на него, то уходя и оставляя его в тени. Гамлет в восторженном настроении. Фигура тянет его к себе… Идея жизни, т. е. переход в темноту. Он в сомнении. Музыка или прекращается совсем (кроме основного фона), или переходит в другую, где слышны глубокие голоса, низкие басовые.

Смерть — радость — свет.
Жизнь — мука — темнота».

{272} В противоборстве этих двух начал наступает crescendo — «самый острый момент, когда Гамлет понимает всю опасность и прелесть смерти. Он радуется и хохочет, как ребенок, что при виде моря чувствует его прелесть и возможность приключений». После этого идет спад — «Diminuendo» — «золото, блеск его и музыка все тише, тише… фигура смерти грустно уходит вдаль… Гамлет грустен!» Прощаясь с Офелией, он «как бы посылает ей вздох прощания, точно умирающий последнее прости… Гамлет уходит. К этому времени мало-помалу тень в коридоре ложится все левее и левее, доходя до левой стенки. Гамлет уходит в тень. Тень сгущается. Последнее “прощай” Гамлета из темноты. Затем все гаснет в коридоре».

Музыкально-поэтическую сцену сменяет резкий диссонанс: «Любовь в устах Короля — это самый противный звук во всей пьесе. Это похоже на грязный смех. Зритель уже было забыл о Короле и неожиданно падает с неба на землю, в грязь…»

Надо полагать, что решение сцены с фигурой смерти было встречено в Художественном театре с некоторым недоумением. Наверное, поэтому Крэг не раз возвращался к ней, разъясняя, увлекая актерское воображение, рисуя эскизы-наброски. Он и сам не был уверен, можно ли выводить эту фигуру на сцене. «Но если бы уж она и могла появиться, то первое ее появление должно быть во время монолога “Быть или не быть?”. Она должна быть прекрасной, светящейся, и во время его раздумья она льнет к нему, кладет ему голову на плечо: а он погружен в свои думы и как бы слегка уклоняется от нее»[[452]](#footnote-453).

Выслушав этот замысел Крэга, Станиславский все-таки не удержался, чтобы не заключить «про себя»: «Это другая пьеса»[[453]](#footnote-454). Невольно вырвавшееся замечание было далеко не случайным. Русский режиссер был убежден в том, что все, самые сложные, самые тонкие и противоречивые душевные движения могут быть пережиты и выражены на сцене внутренним миром актера, а не с помощью аллегорических фигур. Крэг сомневался в этом. Так возник знаменательный спор двух великих режиссеров, мечтавших о поэтическом театре, но понимавших поэзию по-своему и искавших к ней свои пути.

Спор возник пока лишь по поводу сценических средств, форм, способов решения. У нас нет оснований полагать, что вначале Станиславский не принимал идейного толкования «Гамлета», предложенного Крэгом. Во всяком случае, сомнений он не высказывал. Станиславскому всегда, а в этот период особенно, близка была мысль о трагическом разрыве поэзии и прозы, о противоречии духовного и материального начала в современной действительности. В те годы он постоянно возвращался к этой мысли, по-разному ее варьируя, мучительно ища выход, избавление.

Крэговский замысел «Гамлета» как бы подхватывал собственные духовные искания русского режиссера. Толстовская идея нравственного очищения, которую исповедовал в эти годы Станиславский, здесь приобретала великое, подвижническое значение. Этический план нравственного самоусовершенствования {273} личности перерастал в общечеловеческий план очищения, спасения мира. Под влиянием Крэга Станиславский пришел к мысли о необходимости очистительных жертв.

Бунтарский, революционный дух Гамлета стремится очистить мир с помощью любви и добра. Ради этого он готов отдать свою жизнь. «Гамлет очистил атмосферу, он не собирался надеть корону, сесть на трои и зарабатывать деньги, — конкретизировал замысел Крэга Станиславский, — Гамлет знает, что он добьется, как Христос, добра ценою жизни. Когда атмосфера очищена, приходит Фортинбрас и забирает Данию»[[454]](#footnote-455).

Позже, репетируя с актерами, Станиславский стремился более реально понять замысел, включить в общечеловеческий план и более близкий современный смысл: «Дворец представляется мне целым миром лжи, коварства, порочности, одним словом, как в нашем большом мире, — говорил он. — Как Христос пришел очистить мир, так Гамлет прошелся по всем залам дворца и очистил его от накопившейся в нем гадости…»[[455]](#footnote-456)

Немирович-Данченко предостерегал от такого широкого, современного прочтения Шекспира: «Опасаюсь идеологии: Гамлет — Христос, — говорил он в марте 1911 года. — Это может поднять, увлечь актера, но и запутать. Боюсь, что, может быть, это будет современная идеология». Он предлагал вернуться к истории, к первоначальному замыслу — образу средневекового, варварского Эльсинора. «При постановке надо очень помнить эпоху, — настаивал он, — животное, яркое, железное, бронзовое, но никак не современное». Для него вся пьеса сводилась к противоречию: «варвары и просвещенный человек». Записывая его слова, Станиславский подчеркивает: «эпоха не современная, а варварство, камень, железо, мех»[[456]](#footnote-457).

Но отказываться от широких современных параллелей ему не хотелось. Характерное для этого времени сопоставление с фигурой Христа должно было придать образу Гамлета черты идеального человека, мессии. Вот в этом и заключалась главная трудность для актеров Художественного театра. Как соединить историческое и современное? Как воплотить «сверхчеловеческие страсти» в «сдержанной и чрезвычайно простой форме?»[[457]](#footnote-458) — над этим вопросом Станиславский бился все эти годы.

В полном согласии с ним Крэг был убежден, что «возвышенного» можно достигнуть только «наивысшей простотой». Уговаривая самого Станиславского играть Гамлета, он писал осенью 1909 года: «Чем больше я вчитываюсь в “Гамлета”, тем больше вижу перед собой Ваш образ. Я не могу поверить ни на секунду, чтобы что-нибудь, кроме наивысшей простоты в передаче этого образа, могло поднять его на те вершины, на которые поднимается Шекспир. И ничего более близкого к этим вершинам я не видел в Вашем театре, чем Ваше исполнение “Дяди Вани”…

{275} Что может быть более возвышенным и великолепным, чем та простота, которую Вы вкладываете в свои роли в современных пьесах? Я имею в виду Вашу актерскую работу»[[458]](#footnote-459).

Однако сам Станиславский, в котором Крэг видел идеального актера поэтического театра, чувствовал, что приемы, выработанные им в пьесах современных, не годятся «для передачи пьес героических, с возвышенным стилем»[[459]](#footnote-460). (Наверное, скорее всего поэтому он и не взялся за исполнение, роли Гамлета.) Оба режиссера решительно отвергали здесь и обыденную простоту, и рутинную условность. Оба хотели «совершенства, идеала, т. е. простого, сильного, глубокого, возвышенного, художественного и красивого выражения живого человеческого чувства»[[460]](#footnote-461).

Но каким путем идти к идеалу? На этот счет у Крэга и у Станиславского обнаружились мнения прямо противоположные. Английский режиссер, воюя в эти годы за освобождение актера от натуралистической имитации, от «фотографирования» жизни (которое уничтожает театр как искусство), приходил к мысли о необходимости отделения актера от человека. Он искал новое «искусство движения», особую систему «символических жестов», которая бы позволила актеру, отрешившись от своего человеческого «я», играть не себя, а образ, созданный автором, драматургом. «Существует театральное выражение об актере, “влезшем в шкуру роли”, — писал он. — Было бы гораздо лучше, если бы он совсем вылез из шкуры роли»[[461]](#footnote-462).

Русский режиссер, напротив, был по-прежнему убежден в том, что человек и актер в театральном искусстве нераздельны, едины и не следует актеру «вылезать из шкуры роли», если он хочет, чтобы эта шкура была согрета изнутри живым человеческим теплом. Станиславский добивался не преодоления личности актера, а развития отпущенных ему природой возможностей. Он твердо отстаивал позиции реализма и находил такую «систему» актерской игры, какая позволила бы поднимать человеческое чувство, переживание до степени поэтического вдохновения. Крэг в это не верил, он исповедовал идеи символизма. И потому с самого начала работы над спектаклем возникали споры, которые касались проблем самых широких, не потерявших своей актуальности и по сей день.

Гордон Крэг опасался, как бы постановка «не была слишком реальна»[[462]](#footnote-463), боялся, что действующие лица потеряют «всю свою символичность», если у них «появятся слишком реальные голоса, жесты и пр.». Если идти тем же путем, каким в Художественном театре «создавали Чехова, то может оказаться слишком много деталей, которые здесь никоим образом употреблены быть не могут»[[463]](#footnote-464), — говорил Крэг.

{276} Ради этого он и хотел, чтобы спектакль шел без занавеса, чтобы перед началом выходили слуги просцениума и на глазах у зрителей переставляли ширмы, устанавливали свет, чтобы во время действия по сцене ходили «особые люди с лампами в руке, для каждого актера свой осветитель, который… ходит за ним и освещает актера, как это нужно для данного момента. То лицо, то фигуру… это еще более укажет, что это не реальная постановка»[[464]](#footnote-465). Словом, надо дать «почувствовать публике, что это *представление*»[[465]](#footnote-466).

Он решительно не допускал никаких «бытовых оправданий» на сцене: не надо около ширм ставить скамьи, актер не должен садиться, он читает текст стоя, его тон должен быть музыкальным. Можно даже попробовать сыграть пьесу Шекспира совсем «без слов, чтобы только движения актеров, иллюстрируемые музыкой, передали бы все»[[466]](#footnote-467). Чтобы заменить бытовые жесты условными, полезно вспомнить «изображение ожидания ужаса» на Неаполитанских фресках, воспользоваться масками, костюмами, передающими гротескные облики животных.

Станиславский, при всем своем увлечении постановочными идеями Крэга, все-таки считал их в чем-то чрезмерными, фантастичными. Он предвидел, что публика их не поймет, искал пути компромисса, смягчения, ограничения максималистских требований английского режиссера: «Если Вы Вашу идею будете проповедовать всю сразу, — возражал он Крэгу в ответ на предложение играть “Гамлета” без текста, — Вы только оттолкнете публику от себя и тем отодвинете проведение Вашей теории в жизнь. Это можно сделать только постепенно».

«Я совершенно не верю в постепенность, — не соглашался Крэг. — Думать Вы можете хоть 2000 лет, но показывать надо именно то, что Вы думаете, сразу и вполне ясно и определенно»[[467]](#footnote-468). Но Станиславский искал приемы иные. Ему хотелось открыть внутренние потенции развития реализма, не разрушая старое, а естественно выращивая в нем новое, оттачивая реализм до символа. Ведь опыт подобного разрушения был у него уже позади. Недаром во время этих споров с Крэгом он не раз вспоминал имя Мейерхольда. Возражая против введения аллегорических фигур на сцену, он говорил: «Мы делали эти пробы в Студии (на Поварской. — *М. С*.). Из этого никогда ничего не выходило. Может быть, не умели искать, и Вам это удастся, но нам это не удавалось. На этом вся мейерхольдовщина стоит»[[468]](#footnote-469).

Все должно быть выражено в театре через актера и только через него одного — вот неколебимое убеждение Станиславского, которое он отстаивал в спорах с Крэгом. Любые режиссерские находки, любые декорационные, музыкальные открытия должны существовать ради актера, ему помогать. Все может быть оправдано актерским переживанием, выражено через душу актера. Музыкальность исполнения «должна сама собой {277} вылиться у актеров… если они сами почувствуют тон всей постановки». Крэгу не хотелось отдавать музыкальность постановки «во власть каждого играющего на сцене», лучше привести на сцену «музыканта с каким-нибудь инструментом, чтобы давать определенный тон для звука голоса».

«Пробовать, конечно, можно, — сомневался Станиславский. — Но мои пробы дали лишь такие результаты: если актер сам найдет музыку в исполнении от переживания, тогда хорошо. Но если он не почувствует музыкальности в переживании, а будет искать музыку в интонациях, от уха — то потеряет все, как Комиссаржевская, которая в один год потеряла не только способность жить на сцене, но даже и дикцию. Трудно понять, что она говорит»[[469]](#footnote-470).

{278} Вначале Крэг еще соглашался с тем, что актеры должны не представлять, не декламировать свою роль, а переживать. На прямой вопрос Станиславского: «Хотите ли Вы, чтобы представляли или переживали тончайшим образом?» — он отвечал безоговорочно: «Конечно, не играть, а переживать». Но когда Станиславский советовал актеру «пережить» Шекспира «совершенно реально плотью и кровью», Крэг тотчас пугался: «Если Вы скажете вполне переживать ее [роль], тогда они свалятся с воздуха. Потому что Шекспир, его земля — есть земля воображаемая… земля мечты…»[[470]](#footnote-471)

Тогда Станиславский предложил путь постепенного отбора: «Сначала он [актер] будет искать, может быть, в реальных тонах, а потом будет искать способов сделать это более отвлеченным. Потому что пока он не почувствует этого в себе, он ничего не может делать…»[[471]](#footnote-472) Как будто бы в полном согласии с ним Крэг понимал этот путь так: «Прежде всего нужно добиться определенного чувства, и когда оно будет проявляться, отбрасывать все лишнее, из многих движений при этом можно выбрать одно, которое именно и выражает это переживание, а ведь остальные Вам нужны были только для того, чтобы найти это одно»[[472]](#footnote-473).

Словно почувствовав общность рассуждений, Станиславский поспешил заключить: «Мы пришли к моей системе». Но он поторопился. Крэг отстаивал *свою* систему, по которой раз пережитое чувство должно служить лишь толчком к созданию отвлеченной формы. Раз созданную, родившуюся из чувства форму актер потом воспроизводит, «повторяет уже по привычке», пользуясь «внешними, заученными движениями и лицом как маской»[[473]](#footnote-474). Только таким путем можно отделить актера от человека с тем, чтобы личное, индивидуальное, сегодняшнее чувство не искажало обобщенной художественной формы.

Станиславский верил в то, что с помощью его «системы» актер сможет каждый раз, на каждом спектакле пробуждать в своей душе то же самое, единственное необходимое чувство. Только с помощью живого чувства актер охватит искомую простоту богатой фантазии. Крэг решительно отказывался в это поверить. «Пока мир не разлетится на тысячу кусков, — горячился он, — мы никогда не добьемся от актера этих простых, богатых по фантазии форм. Не лучше ли пользоваться актером как полуинструментом…»

«Его душой или жестом?» — спрашивал Станиславский. «У актера нет души, — парировал Крэг… — Вы, по-видимому, хотите, чтобы актер был в то же время и человеком, а вся моя теория в том, чтобы отделить человека от актера… Человек и актер — всегда враги»[[474]](#footnote-475).

Однако Станиславский продолжал уверять Крэга, что актер не может быть бездушным инструментом в руках режиссера, что его «никогда {279} нельзя заставить», его «надо увлекать». Любое движение, самое отвлеченное, любую форму надо «искать у актера через душу». Египтяне и греки создали разную форму в искусстве только потому, что они по-разному чувствовали. Айседора Дункан оправдывает чувством свои символические движения. Она танцует «чувства, вызываемые музыкой. Музыка вызывает чувства, чувства рефлекторно вызывают жесты…» Ее искусство инстинктивно — это-то и дорого и подтверждает, что «психология и физиология неразрывны и изменить их взаимодействия невозможно»[[475]](#footnote-476).

Так спорили два режиссера, приводя в пример то искусство Дункан, то Чехова, то манеру Коклена, то Карузо. Каждый отстаивал свои убеждения, свою систему, вспоминал свой собственный опыт. Оба они стремились создать произведение утонченно духовное, поэтичное, отвлеченное от быта, от форм прямого соответствия жизни. «Я думаю, — говорил Крэг, — что египтяне более правы в своем искусстве, чем греки. Египтяне хотели довести все внешнее до такой тонкости, чтобы это было почти духовным». Станиславский соглашался: «Я не расхожусь с Вами в желаниях, — отвечал он. — Вопрос только в том, по чьей системе этого искать — по моей или Вашей».

«Я вижу, — заключал этот знаменательный спор 1909 года Станиславский, — что мы идем к одной пели разными путями…» Коротко формулируя свой метод, Крэг говорил: «Я бы сказал актеру — не думайте ни о чем, чувствуйте себя свободным, знайте, что я вас очень люблю и сделаю из вас прекрасные вещи». А Станиславский так же кратко определял свой: «Разница может быть только в том, что я скажу: “будьте покойны, верьте мне, и я помогу вам чувствовать так, как нужно чувствовать”».

«Вот где всегда опасно, — возражал Крэг. — Если Вы дадите почувствовать актеру, что он *нечто*, тогда это и станет между передачей пьесы и публикой. Я никогда не имел в своем распоряжении театра на долгое время, но если бы я имел, то уверен, что актеры совсем отказались бы от себя и были бы вполне в моем распоряжении». После того, как Крэг поставил таким образом все точки над i, Станиславскому ничего не оставалось, как проявить великодушие хозяина: «Может быть, Вам удастся найти лучшую систему…» Но упрямый гость и тут нашел что возразить: «Ваша ошибка в том, что Вы хотите работать с людьми по системе, — горячился он. — Надо иметь влияние, что хотите, но не работать по системе…»[[476]](#footnote-477)

Оловом, спор можно было продолжать бесконечно: каждый оставался при своем мнении. Да иначе и быть не могло. И дело было здесь не в личных склонностях, не в своеобразии художественных темпераментов и вовсе не в том, что один из оппонентов был заведомо неправ, а другой кругом прав. История давно рассудила этот спор. Теперь, спустя более полувека, для нас становится ясно, что толстые клеенчатые тетради, хранящие неотредактированные, подчас беглые записи почерком Сулержицкого, {280} Марджанова и самого Станиславского, в сущности, возвращают нас к истокам тех двух направлений в искусстве театра, которые стали в XX веке доминирующими.

Как бы мы ни называли их теперь: искусство переживания и представления, направление реалистическое и условное, театр в формах самой жизни и театр обобщенно-метафорический или как-нибудь иначе — ясно, что в начале века эти тенденции, борясь и взаимодействуя, стали определять собою тот или иной стиль театра, режиссера, актера. Важно и то, что каждое из этих направлений достигало наибольшей силы не в своем чистом виде, а на пути скрещения, взаимопроникновения различных систем. Станиславский одним из первых почувствовал необходимость встать на путь *синтеза*, на путь поисков реалистической условности. На этом пути и произошли его поисковые встречи сначала с Мейерхольдом, а теперь с Крэгом.

Характерно, что в поисках синтеза Станиславский вовсе не стремился перейти в иную веру, вовсе не отказывался от себя и не совершал (как это принято было считать) очередную ошибку. В любом «случайном» увлечении режиссера неизменно проступало желание обогатить, омолодить свою веру, раздвинуть ее старые границы, принять на вооружение те открытия, которые были сделаны инакомыслящими на противоположном полюсе искусства.

Так было и теперь. Увлекаясь идеями Крэга, его планами создания отвлеченного, условного спектакля, Станиславский всегда чувствовал границу своих увлечений, за которой ощущал угрозу живой человечности искусства МХТ. Для Крэга живой человек, не тронутый на сцене волшебной палочкой искусства, не представлял никакого интереса, даже мешал ему, как мешала бы среди статуй глыба мрамора или ведерко с краской рядом с картиной. Он хотел избавиться от человека, чтобы своей «натуральностью» тот не мешал ему свободно творить из него произведение искусства. Словом, он стремился приблизить сценический материал к материалу всех остальных видов искусства. Надеялся подчинить законы актерской игры тем же законам, каким подчиняется неодушевленный материал творчества — слово, звук, краска, камень.

В этом был свой резон. Мысли Крэга, казавшиеся в те годы еретическими, уже по-своему осуществлялись Мейерхольдом и Рейнгардтом, а позже были подхвачены, очищены от крайностей и развиты многими крупнейшими художниками сцены. Под его влиянием или совершенно независимо от него Мейерхольд и Вахтангов, Рейнгардт и Брехт, Таиров и Курбас, Стрелер и Брук, Гротовский и Любимов, каждый по-своему, приходили к технике отъединения человека от актера. Так возникали в разное время разные приемы (импровизация в духе commedia dell’arte, социальная маска, «отношение к образу», «претворение» образа, эффект отчуждения и пр.), в основе которых лежала общая тенденция преодоления «натуральности» человека на сцене, поиски обобщенного, условного актерского языка, стремление раскрепостить актера, освободить от узких рамок собственной индивидуальности, расширить полномочия. В середине XX века проблема обобщенности актерского образа {281} стала одной из актуальных проблем мирового театра, теперь она решается без былой механистичности, более диалектично и сложно.

Крэг в свое время поставил ее слишком прямолинейно и парадоксально. Категоричность его идеи мертвой, деревянной марионетки как идеального актера, полностью отчужденного от живой человеческой души, вызывала всегда понятный протест. Как видим, во время работы над «Гамлетом» английский режиссер не был столь категоричен, избегал упоминания о «марионетках», хотя и продолжал полемику против ненавистно-гожему натуралистического театра. Он верил в Станиславского, видел в его искусстве высокий для себя пример. Поэтому, так же как и русский режиссер, он бился над разрешением проблемы обобщенности искусства живого актера.

Их разделяла черта, за которой чувствовался холод мертвого материала. После одной из бесед Станиславского с Крэгом Сулержицкий записал: «Крэг, обобщая, может завести далеко, до примитива, когда злодей будет злодеем условным, не общечеловеческим типом, а условным — его рисунок Короля и т. д. (путь стилизации Дон-Жуана)»[[477]](#footnote-478). Запись эта зафиксировала центр всех противоречий между постановщиками «Гамлета». Станиславский видел предел, меру обобщения. Споря с Крэгом, он одновременно полемизировал и с Мейерхольдом, с его опытами «стилизации» в «Дон-Жуане».

Мысль Станиславского, вся его возникавшая «система» были направлены в это время на то, чтобы увлечь фантазию живого человека, разбудить его вдохновение, проникнуть в тайники подсознания, где рождается стихия творчества. Только в состоянии вдохновенного творчества актер сможет получить беспредельную свободу, широчайшие полномочия. Эта естественная творческая свобода способна будет оправдать любые, самые смелые и неожиданные, условные формы.

То, что Станиславский в спорах с Крэгом отстаивал «театр живого человека», вовсе не означает, что он как бы возвращался к прежним формам бытового реализма. Напротив, он хотел поднять «искусство переживания» на ту высшую ступень, где рождается «простота богатой фантазии». Он верил, что истинная творческая свобода пробуждается не тогда, когда актер заглушит, умертвит в себе человека, а лишь тогда, когда ощутит всю полноту власти, господства над своими человеческими чувствами. Ту полноту владения сотворенным внутри себя образом, которая напоминает естественный процесс рождения ребенка. При этом Станиславский полагал, что отделять создание от его творца, как отрывают мать от ребенка в момент его появления на свет, опасно («нельзя так сразу обрезать пуповину!») — это может его умертвить. Между тем Крэг настаивал именно на отъединении, отчуждении образа от человека.

За этим как будто только технологическим противоречием стояло многое. В различии метода проступало различие духовное, философское, самим Станиславским в ту пору, быть может, не вполне осознанное. Постепенно становилось очевидным, что режиссеры стремились к разным {282} спектаклям: Крэг — к *символическому* спектаклю, Станиславский — к *поэтическому*. На гамлетовский вопрос — «Быть или не быть?» — каждый из них отвечал по-своему: английский режиссер отвечал — «не быть», видя в смерти единственный путь избавления, радостного освобождения человека от враждебной ему жизни; русский режиссер отвечал — «быть», веря в освобождение человеческой души не за порогом смерти, а здесь, на земле.

Станиславский брал себе в союзники Шекспира ради того, чтобы утвердить в Гамлете свободу и независимость человеческого духа. Человек своему времени чуждый, ему противопоставленный, Гамлет своей средой целиком не детерминирован. Способный вольно подняться над окружающим его дворцовым миром, Гамлет ощущает свою свободу как оружие. В шекспировском образе снова звучала для Станиславского его собственная, исконная тема — обостренная эпохой реакции, опосредованная мотивами Толстого и Достоевского — тема Дон-Кихота, над современным миром поднятого, но упрямо идущего в тот же мир, чтобы очистить его от скверны с помощью добра.

Во время репетиций Станиславский иногда показывал своего Гамлета. Участники спектакля вспоминают, как однажды, в сцене Гамлета с актерами «Станиславский вдруг прервал репетицию. Что-то не удовлетворило его. Он стремительно взлетел на сцену. Не вышел, а именно взлетел. И мгновенно предстал преображенным. Походка, пластика, ритм, поворот головы — все стало иным. Это был Гамлет, увлекающийся актерским показом, режиссированием. Артист побеждал в нем мстителя.

Прекрасна была его серебряная голова, вспыхнувшие, загоревшиеся глаза, его лицо, охваченное волнением.

… Это был гениальный Гамлет. Гамлет — артист, учитель и проповедник, который знал больше, чем все окружающие его». Таким он запомнился О. В. Гзовской. В. М. Волькенштейн в показах Станиславского различал черты мужественного, действенного Гамлета: «Лицо, поднятое кверху, весь полный порыва, внутреннего подъема, весь окрыленный, охваченный стремлением исправить, изменить мир…» Б. М. Сушкевич отмечал ту «трагическую остроту» с какой показывал Станиславский сцену с Розенкранцем и Гильденстерном[[478]](#footnote-479).

И если для Крэга надмирность Гамлета была целью, ведущей в потусторонние дали, то для Станиславского эта надмирность служила лишь средством, условием освобождения. Вот почему в законченном символистском замысле Крэга дух Гамлета неминуемо должен был быть отрешен, очищен от всего земного, личного, индивидуального, в то время как Станиславский ради возвышенного не желал поступаться психологией, не хотел покупать обобщения ценою утраты индивидуальности. Он верил, что к поэтическому театру Шекспира актер может прийти только путем подсознательного творчества. В момент вдохновенного прозрения актер способен оправдать возвышенную форму.

{283} Безусловный примат подсознания приводил Станиславского в эту пору к известной недооценке объективного начала в творчестве актера. Замысел режиссера вступал в противоречие с методологией «системы». Поиски обобщения в крупных шекспировских характерах требовали непременного внимания к форме, единства внутреннего и внешнего, гармонии поэзии и прозы, особого чувства *целого*. Но когда начались репетиции, Станиславский по привычке ушел в кропотливый анализ. Разлагая пьесу на элементы, он терял синтетическое ее ощущение.

Противоречие это так и не было снято. Репетиции велись чаще всего в отсутствие Крэга, который бывал в Москве короткими наездами. Стремясь подняться к «сверхчеловеческим страстям», выраженным в сдержанной и чрезвычайно простой форме, Станиславский вместе с Сулержицким разбивал пьесу на «маленькие части», чтобы докопаться до ее «золотоносной руды». «От этого пьеса измельчилась настолько, что уже трудно было видеть все произведение в целом, — признается Станиславский. — Ведь… если разбить на мелкие части статую Венеры Милосской и изучать ее отдельно по уху, носу, пальцам, суставчикам, едва ли поймешь художественную прелесть этого шедевра скульптуры, красоту и гармонию этой божественной статуи. То же и у нас; изрезав пьесу на куски, мы перестали видеть ее и жить с нею в целом»[[479]](#footnote-480).

Понятно, как затрудняло работу с актерами (и прежде всего с В. И. Качаловым — Гамлетом) это противоречие. И уже совсем недостижимой оказалась мечта Крэга о постановке монолога «Быть или не быть» с «призраком светлой смерти». Станиславскому думалось, что осуществить ее можно было бы разве только с помощью Айседоры Дункан или в будущем, когда, может быть, изобретут особую технику, «какие-то лучи осветят тело человека и придадут ему неясность очертаний, бестелесность, призрачность, которую мы знаем в мечтах или во сне и без которой нам трудно уноситься ввысь»[[480]](#footnote-481). При существующей «грубой и примитивной» сценической технике долго не налаживались и изобретенные Крэгом ширмы. «Какое огромное расстояние между легкой, красивой сценической мечтой художника или режиссера и ее реальным сценическим осуществлением!»[[481]](#footnote-482) — восклицает Станиславский. И все-таки, несмотря на все трудности, несовершенства и противоречия, спектакль, впервые показанный в самом конце 1911 года, «прошел с большим успехом. Одни восторгались, другие критиковали, но все были взволнованы и возбуждены, спорили, читали рефераты, писали статьи…»[[482]](#footnote-483)

Об этом спектакле спорят и по сей день. Долгое время считалась твердо установленной та точка зрения, что «Гамлет» Художественного театра имел успех вопреки режиссуре Крэга. Однако если рассматривать все аргументы не с позиции раз навсегда установленного догмата, а в перспективе дальнейшего движения театрального искусства, станет ясно, что позиция эта требует известного пересмотра.

{284} Прежде всего совершенно очевидно, что сценические открытия Крэга, увлекавшие в ту пору Станиславского, позже получили широкое признание, утверждение и развитие. Мысль Крэга содержала в себе заряд огромной динамической силы. Новый принцип решения сценического пространства, поиски обобщенно-метафорического театрального стиля велись параллельно с ним и после него многими крупнейшими режиссерами мира. В этом плане Крэг вряд ли был тем одиноким непонятым мечтателем, который лишь переживал неизбежную «трагедию невоплощенности».

Но даже в более узком смысле подобная характеристика Крэга не вполне справедлива. Достаточно прочитать рецензии на спектакль, чтобы убедиться, что его успех вовсе не был достигнут «вопреки Крэгу». Правда, в первых отзывах сквозит известная растерянность критиков, для которых новый «архитектурный» принцип декораций был полной неожиданностью, дерзким «трюком», «фокусом», мешающим воспринимать актеров. «В антрактах не было недостатка в ворчаниях по адресу ширм», — свидетельствует Н. Эфрос, сам сразу верно расценивший эта новшество: «Архитектурными линиями и светом в спектакле “Гамлета” удачно давались намеки на нужную обстановку, вводился зритель в основной характер и настроение данного места и момента. И этого — за глаза…»[[483]](#footnote-484)

Обобщенный внешний облик спектакля освобождал актера от мелких бытовых оправданий, помогал почувствовать огромный образ «великого печальника»: «Скорбит Гамлет Качалова от всего несовершенства жизни, и кажется ему не Дания лишь, а весь земной шар тюрьмою, базаром житейской суеты и застенком для правды»[[484]](#footnote-485). Весь режиссерский образ подчинялся освещению внутреннего мира Гамлета «… Внешнее богатство трагедии ограбливается, — замечает другой рецензент. — Зато разрастается трагедия Гамлета. Она точно вбирает в себя весь мир, его окружающий, и мы смотрим на него сквозь Гамлетово восприятие.

… На высоте золотой трон, король и королева, а кругом весь к нему обращенный и замерший в созерцании двор, точно тою же золотою мантией короля одетый, из нее рожденный. Единый слиток! И далеко, одиноко, внизу у самой рампы благородная фигура Гамлета, который, точно мысли вслух, посылает свои ответы королю»[[485]](#footnote-486).

Как видим, спектакль довольно точно передавал режиссерский замысел. Об этом же говорит и статья критика К. Арабажина, высоко оценившего и намерения, и свершения режиссуры. «… Постановка на ширмах и кубах — нечто в высшей степени оригинальное, смелое, высокоталантливое, — утверждал он. — Комбинация кубов и ширм, сделанных из простого серого холста, создала какие-то подобия зданий, порталов, тронного зала, уютной комнаты Офелии, кладбища, причем уходящие ввысь высокие столбы не казались нам непропорциональными при перемещении человеческих фигур, не скрывали этих фигур, не сливались с ними, а, напротив, {285} делали их еще более скульптурными, выделяли человека, укрепляли *центральность* актера на сцене…»

Критик раскрыл и общечеловеческий смысл постановки: «“Гамлет” — пьеса вне времени и пространства: это для Крэга и Станиславского трагедия духа в его конфликте с миром материи — материальной иллюзорности». Вот почему с такой силой противопоставлены тут «два мира: мир чувственного, материального блеска, сверкающего тяжелой пышностью золота — этот мир власти, материи, силы и злобы — весь залитый ярким светом и вместе с тем такой неподлинный, призрачный, иллюзорный, и мир духа, отмеченный полосой тени. Здесь сидел Гамлет и смотрел на королевское торжество.

{286} И казалось, что он один был, что весь этот блеск телесного, физического — только тяжелое сновидение…»[[486]](#footnote-487)

Понятно, что именно такому режиссерскому решению отвечало исполнение Гамлета В. И. Качаловым[[487]](#footnote-488) который переводил образ датского принца в философский, интеллектуальный план, раскрывая в нем прежде всего «трагедию мысли». Гамлет не действующий, но размышляющий, чаще задумчивый, чем темпераментный, образ не столь героический, сколь созерцательный, в котором динамика поглощается статикой, — таким он видится со страниц старых газетных рецензий. М. Шагинян пишет о том, сколь необычна была «тихая, созерцательная, совершенно простая игра Качалова, без капли эффекта, без всякого пафоса.

До сих пор было у нас убеждение, что в личности Гамлета есть героизм…

Качалов первый сыграл Гамлета без всякого героизма и подъема, со вдумчивостью, с резонерством…»[[488]](#footnote-489)

Бездействие Гамлета против «моря зла» связано не с отсутствием воли, не с отвлеченностью его натуры, а с причинами более глубокими. «Вы чувствуете, что Гамлет не неврастеник, не безвольный вообще человек, а просто уже он вырос из чувств, которые первобытны. Он сознает *долг* мести, но уже утратил инстинкт к убийству…»[[489]](#footnote-490)

Так отвлеченный, общечеловеческий образ смыкался с идеями, умонастроениями, противоречиями современности. Казалось, Качалов играл в Гамлете современного русского интеллигента, стоящего перед выбором, на перекрестке истории, когда Россия выбирала, переоценивала возможные пути к освобождению человека и человечества. В этой русской подоплеке была разгадка качаловского успеха. «Я должен быть жесток — и это только для того, чтобы быть добрым», — это гамлетовское откровение близко соприкасалось с центральной проблемой гуманизма — проблемой революционного насилия. Мысль о необходимости «очистительных жертв», к которой пришли режиссеры, входила в сознание зрителей. По словам П. Маркова, «качаловский Гамлет таил в себе такую глубину сомнений и такое недовольство хаосом мира и его несправедливостью, что становился обвинителем современного общества»[[490]](#footnote-491). Этот Гамлет, заключает М. Шагинян, «впервые олицетворил для нас соединение и борьбу двух тайн: любви и ненависти, утверждения и убиения.

И если он сам не смог сделать так, как должен был, то именно потому, что пришел к нам зацвести, пришел показать, намекнуть, задуматься.

А плод даст земля»[[491]](#footnote-492).

{287} Встает вопрос: почему же в таком случае ни Гордон Крэг, ни Станиславский не были вполне довольны постановкой «Гамлета»? И проявлялись ли здесь противоречия между Художественным театром и английским режиссером действительно непримиримые? Думается, что противоречия, возникавшие в спорах между режиссерами, не могли быть сняты спектаклем до конца. Если оставить в стороне технические трудности и частности, главным и самым существенным оставалось то, что {288} Художественный театр по-прежнему тяготел к воссозданию образа «живого человека», а это расходилось с намерением Крага превратить живого человека в «совершенное произведение искусства», очищенное от всего личного, индивидуального, психологического.

Истина лежала посредине — в самом Шекспире. С одной стороны, кропотливый аналитический метод Станиславского, «подробная разработка психологических мотивировок, “подтекста” и “душевной партитуры”… пьесы и ролей частично оказывались в противоречии с поэтическим строем художественного мышления Шекспира, приводили порой к ненужной перегрузке подробностями, прозаизму, к измельчанию мощных и ярких героических характеров Возрождения»[[492]](#footnote-493). Сам Станиславский писал об этом так: «Я понял, что мы, артисты Художественного театра, научившиеся некоторым приемам новой внутренней техники, применяли их с известным успехом в пьесах современного репертуара, но мы не нашли соответствующих приемов и средств для передачи пьес героических, с возвышенным стилем, и нам предстояла в этой области огромная, трудная работа еще на многие годы»[[493]](#footnote-494).

Отсюда и возникало противоречие Художественного театра уже не только с Крэгом, но и с самим Шекспиром. Многие рецензенты отмечали неуместность «чеховских» интонаций О. Книппер — Королевы, «бытового» тона В. Лужского — Полония и других актеров, нарушавших искомый стиль трагедии.

Подмечая эти противоречия, А. Бенуа вставал целиком на сторону актеров Художественного театра, полагая, что идея Крэга «дать Гамлета вне определенной эпохи», среди «абстрактных декораций… не в натуре… художественников. Они иначе привыкли “жить театрально”, иначе сложились, иначе все чувствуют и понимают»[[494]](#footnote-495).

С другой стороны, максималистские требования Крэга противоречили не только «натуре» актеров МХТ, но готовили такую условность формы, которая должна была уподобить живую душу актера всем прочим «мертвым» выразительным средствам искусства.

Эта угроза, пугавшая Станиславского, не слишком тревожила Крэга, который шел к театру чаще от рисунка, эскиза, макета, нежели от внутреннего мира актера.

Характерно, что, защищая позицию Крэга, В. Брюсов приходил именно к этому уподоблению, уравниванию выразительных средств мертвой и живой природы. «Условная постановка требует условной игры: этого не понял Художественный театр при постановке “Гамлета”, — утверждал он… — вместо дворца был намек на дворец; соответственно этому мы должны были вместо крика услышать намек на крик. Терраса была заменена уходящими ввысь параллелепипедами; жизненные движения, жизненные жесты должны были быть заменены условными жестами, {289} подобными тем, что мы видим на старых византийских иконах. Домá без окон, дверей и потолков, одноцветные, оголенные стены, даже самое каменное кладбище с четырехугольными столбами не показались бы странными и неуместными, если бы там мы видели жизнь столь же “условных” существ, с условными жестами, с условной интонацией голоса»[[495]](#footnote-496).

Однако в «Братьях Карамазовых» Художественный театр уже доказал, что условная, освобожденная от быта постановка вовсе не потребовала замены актеров «условными существами». Скорее она помогла живому актеру подняться к трагизму, освобожденному от мелочной правдоподобной детализации. В какой-то мере это случилось и здесь, в «Гамлете», с Качаловым, уже прошедшим большую школу поисков трагического искусства в Бранде, Анатэме и в Иване Карамазове под руководством Немировича-Данченко. К тому же в самом своеобразии дарования Качалова всегда жила поэтическая возвышенность, особая музыкальность и пластичность, что открывало ему пути к трагедии.

И если Станиславский все-таки чувствовал, что известная дистанция между Шекспиром и актерами Художественного театра сохранялась, то это вовсе не означало, что в его глазах был дискредитирован метод, «система», которую он в это время вынашивал. Напротив, именно результаты огромной работы над «Гамлетом» убедили Станиславского в том, что надо во что бы то ни стало продолжать искать возвышенное через духовное, добираться до трагических высот, раскапывая глубины «жизни человеческого духа».

Итак, Станиславский и Крэг видели каждый *своего* Шекспира, воевали за свое представление о шекспировской стилистике, о поэзии театра Шекспира. Если Крэгу был близок надмирный титанизм шекспировского героя, поднимавший его над людьми, то Станиславского и Немировича-Данченко привлекала в эту пору «общедоступность» титанизма, желание поднять каждого человека до степени исключительности.

В прежние, «чеховские», времена Станиславский, со свойственным ему демократизмом, всегда находил способ уравнять героя с толпой, показать личность «на почве» массы, снизить человеческий масштаб до обыкновенных, рядовых измерений. Теперь, после Достоевского, совершившего своеобразную революцию в искусстве МХТ, равную по своему значению той, какую совершил раньше Чехов, Художественный театр оттенял в личном общечеловеческое, открывал в каждой индивидуальности проблему вечную.

Работая над «Гамлетом», Станиславский хотел увидеть в простом великое, в индивидуальном титаническое. Крэгу казалось необходимым ради общечеловеческого стереть, снять индивидуальность актера. Станиславский надеялся саму индивидуальность поднять до общечеловеческих масштабов. В поисках того монументального реализма, которые вел тогда весь Художественный театр, Шекспир занял свое особое место. {290} Крэг помог созреванию идеи поэтического театра, к которому тяготело творчество Станиславского. Он дал ему формулу обобщенного, условного решения сценического пространства, пробудил в нем вкус к философским масштабам на сцене, к интеллектуальному театру. Но в непосредственной работе с актером пути режиссеров неизбежно разошлись. Причем ни Крэгу, ни Станиславскому до конца не были ясны конкретные пути решения проблемы «Шекспир и Художественный театр».

Крэгу — потому, что его символистский, надмирный замысел касался трагизма жизни современной России в слишком абстрактной, отдаленной форме и не мог по-настоящему открыть живую современность Шекспира на русской сцене. Станиславскому — потому, что он как художник не обладал трагическим мироощущением, не был самой природой «запрограммирован» как режиссер шекспировского театра. Он мог бы найти к Шекспиру свои пути, если бы увидел в нем близкого себе современника и подошел бы к «Гамлету» так же просто и доверчиво, как подходил к любой современной пьесе, как если бы играл того же Чехова. Но Шекспир пугал его сокрытой тайной, своими особыми стилем, титанизмом характеров. И ради этого он приглашал Крэга, который как раз от Чехова, от современности его и уводил.

Внутри репетиционной работы над «Гамлетом» как бы созревали и вынашивались две различные системы шекспировского театра, позже развитые мировой сценой. Они сумели взаимно обогатить друг друга, но слиться в полной гармонии не могли. «Для того чтобы театр мог поставить “Гамлета” так, как снился он Крэгу, ему нужно было бы так целыми годами создавать *свой* крэговский Художественный театр, подобно тому как К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко и Чехов создавали *свой* Московский Художественный театр, в котором осуществляли свои творческие видения»[[496]](#footnote-497), — говорил Сулержицкий в 1914 году.

Каждый остался при своем мнении. Ничто не могло заставить Станиславского принять иную веру. Это был слишком цельный художник для того, чтобы сегодня сжигать то, чему вчера поклонялся. Уроки «Гамлета» он воспринял по-своему: как необходимость предельного усовершенствования психологической школы актерского мастерства. В этом плане требования его к актеру тоже по-своему были максималистскими. Фанатически увлеченный своим новым методом, он не считался ни с чем, отчего в театре часто его не понимали или не хотели понять. Художник чувствовал себя все более одиноким. «Между мной и труппой выросла стена, — признавался он. — Целые годы я был в холодных отношениях с артистами… упрекал их в косности, рутине, неблагодарности, в неверности и измене и с еще большим ожесточением продолжал свои искания»[[497]](#footnote-498). Экспериментальная работа все заметней отодвигала на задний план режиссуру.

{291} В этот тяжелый период жизни Станиславского неизменно поддерживал его ближайший друг и помощник Л. А. Сулержицкий. Вместе с ним, как когда-то с Мейерхольдом, они решили перенести свои поиски в лабораторную студийную сроду. Так возникла Первая студия МХТ.

## Первая студия

Шел 1912 год. Страна вступала в новый период общественного подъема, когда «повеяло иным ветром» и «*потянуло* опять к революции»[[498]](#footnote-499). Страх и отчаяние эпохи реакции сменялись другими, более бодрыми настроениями. Однако для Станиславского думы о будущем по-прежнему связывались не с идеями революционного преобразования жизни; гораздо ближе ему была толстовская вера в силу нравственного совершенствования человека. «Будить человеческое» в людях, создавать «нового человека» — вот достойное назначение искусства. Это стойкое, выстраданное убеждение Сулержицкого разделял и Станиславский.

Вот почему оба они мечтали «создать нечто вроде духовного ордена артистов. Членами его должны были быть люди возвышенных взглядов, широких идей, больших горизонтов, знающие человеческую душу, стремящиеся к благородным артистическим целям, умеющие приносить себя в жертву идее»[[499]](#footnote-500). Здесь, в студии, должны были слиться воедино этические и эстетические идеалы художника. Воспитание актера зависело раньше всего от воспитания человека.

Сулержицкий стремился осуществить в студии свою давнюю мечту о духовном очищении человека, искусство которого должно рождаться вдали от суеты городской цивилизации, среди природы и общего труда на земле. Он действительно попробовал провести в жизнь эту несколько утопичную, но чистую и благородную затею. Его занятия по «системе» Станиславского со студийцами превращались в тончайшее таинство человековедения. Высокий, благородный пример жизни в искусстве самих воспитателей воодушевлял и объединял Первую студию.

Студия сыграла значительную роль в духовной и творческой судьбе Станиславского. Она поддержала, укрепила его веру в себя, в перспективность его открытий, окружила его теми талантливыми учениками, которые могли понести — и понесли — его веру дальше, в будущее. Между тем в непосредственной режиссерской работе Станиславского опыт Первой студии сказался противоречиво. Все годы исканий он тянулся к «возвышенному реализму», разгадывал тайну обобщенного, монументального искусства, тяготеющего к символу. Здесь же, в Студии, его режиссерская фантазия невольно должна была ограничиться рамками искусства камерного, интимного, устремленного в глубину психологии личности. Макрокосм, к которому влекло режиссера, снова сузился до микрокосма.

{292} Из космических вселенских далей художник снова возвращался на почву знакомой реальности. То противоречие *духа* и материи, которое он исследовал при постановке «Гамлета», теперь вновь входило в измерения человеческой *души*. Чисто толстовская потребность стояла за этим поворотом — влечение к нравственным опорам жизни, к утверждению добра как высшей ценности человеческой личности.

Новый виток спирального развития художника как бы вернул его снова, на иной ступени, к уютной камерности молодого Художественного театра, к тонкому психологизму Чехова. И произошло это не случайно. Хотя Станиславский с Сулержицким и стремились объединить и воспитать людей «возвышенных взглядов, широких идей, больших горизонтов», рождавшееся в Студии искусство не отличалось ни возвышенностью, ни широтой идей, ни далекими горизонтами.

Напротив, все своеобразие экспериментальной работы в Студии, все обаяние молодых студийных постановок заключались в стремлении защитить человека от надвигавшегося мирового хаоса, в спасительном бегстве от него в малый круг простых, сердечных людей. «Гибель “Надежды”», «Потоп», «Сверчок на печи» — все лучшие спектакли Первой студии — были согреты душевным теплом добрых людей, собравшихся тесным кружком у камина в ненастную ночь.

Сквозное действие «Сверчка» — «принести добро людям», говорил Станиславский. Чистое, доверчивое, берегущее человечность искусство вызывало слезы на глазах не у одного лишь Горького, но у всех зрителей маленького студийного зала, куда люди шли словно на таинство, испытывая потребность очистить душу.

Вот почему Станиславский чувствовал в этом искусстве «духовного реализма» возможность обновления Художественного театра, возрождения святых для него чеховских и толстовских традиций. Проникая в тайники души человеческой, Сулержицкий с помощью нового метода Станиславского прикасался к той загадочной сфере подсознательного творчества, ради которого этот метод и создавался. Но прикасаясь к душевным струнам маленького, обездоленного жизнью человека, студийное искусство невольно опускалось на землю и отдаляло Станиславского от того «возвышенного реализма», к которому он все эти годы стремился. Высоты трагедии снова оставались впереди.

Чем глубже уходили студийные искания в малейшие изгибы человеческой психологии, в тончайшие нюансы настроений, тем больше обрывалось невидимых нитей, связывавших людей с огромным и враждебным миром. Спасение оказывалось самообманом изоляции. Порвать эти нити реально в жизни еще никому никогда не удавалось. Отогревшись у камина, человек вынужден был волей-неволей открыть дверь на улицу, где его сбивал с ног ураганный ветер, который не утихал, но крепчал с каждым годом.

В эти годы, предшествовавшие катастрофе первой мировой войны, и позже художник, словно прислушиваясь к подземным толчкам, упорно и бережно поддерживал огонь в том камине. В сущности, и его режиссерская работа внутри Художественного театра той поры тоже была упорной, {293} но порой тщетной попыткой удержать, сберечь огонь доброго человечного искусства, не дать ему погаснуть.

Постановка «Гамлета» была для Станиславского последней грандиозной попыткой охватить жестокие, непримиримые противоречия предреволюционного времени, которые так или иначе входили, врывались во все его спектакли.

«Гамлета» обнимают с двух сторон тихие комедийные тургеневские постановки — «Месяц в деревне» и одноактные пьесы. Казалось, художник испытывал невольную потребность утишить, смягчить, согреть крэговский макрокосм.

На первый взгляд кажется необъяснимым, почему Станиславский не обратился теперь прямо к Достоевскому, которым был увлечен в эту пору весь театр. Ведь еще в 1907 году он говорил: «Нельзя без Достоевского. Не знаю как, но мы должны и будем ставить Достоевского»[[500]](#footnote-501). А в 1910 году он восторженно принял «Братьев Карамазовых» и сам собирался поставить «Униженных и оскорбленных». Немирович-Данченко вскоре начал работу над «Бесами». Поиски трагического, которые Станиславский вел в «Гамлете», как будто близко подводили его к трагически напряженному миру героев Достоевского.

Однако тогда Станиславский Достоевского так и не поставил. Думается, что скорее всего причина отчужденности от Достоевского крылась в неосознанном внутреннем сопротивлении художника. Личная, лирическая тема творчества Станиславского, проступавшая в любом его спектакле, будь то Чехов, Ибсен, Л. Толстой, Горький, Гамсун, Л. Андреев, Метерлинк или Тургенев, в чем-то не совпадала с душевной настроенностью героев Достоевского. Прежде светлая, романтическая, она подвергалась все более враждебным, все более чудовищным нападениям извне, набирала все больший трагизм, но никогда не теряла своей цельности.

Лирический герой Станиславского всегда рыцарски стойко хранил верность своим чистым гуманистическим идеалам. Любые, самые тяжкие события и думы бессильны были замутить, разорвать, исковеркать его душу. Экспрессионистская раздвоенность, душевный надлом, эмоциональная взвинченность, доходящая до грани патологии, сладострастие злобы, бессилие добра и темная радость страдания, словом, все то, что Достоевский называет одним коротким словом «надрыв», и то, что теперь особенно в нем ценилось, — все это как-то шло по касательной, не заполняло собой душевный мир образов Станиславского.

Ему был ближе Достоевский «добрый». В этом смысле он тогда был немного «не от мира сего». Словно приподнятый над современностью, одинокий, чудаковатый идеалист, он все еще по-донкихотски верил в силу добра. (Единственный образ Достоевского, который был ему по душе, — это тот же чудак-идеалист Ростанев из «Села Степанчикова», которого он сыграл в юности.)

{294} Вот почему и казались какими-то странными, немного старомодными его Ивар Карено и Ракитин. И, наверное, не без влияния Станиславского качаловский Гамлет был сыгран не в ритмах и тонах Достоевского (что было бы для Качалова естественно после Анатэмы и Карамазова), а скорее в тонах Чехова и Толстого[[501]](#footnote-502), теперь возвышенно приподнятых, холодноватых, отрешенных. Экспрессионистские мотивы еще не коснулись этого Гамлета, как коснутся они вскоре молодых студийцев Михаила Чехова и Евгения Вахтангова, чтобы позже, уже после первой мировой войны и революции, привести их к созданию нового, совсем иного Гамлета, Эрика XIV и гойевских образов «Гадибука».

Как ни старались Станиславский с Сулержицким уберечь Первую студию от дисгармонии мира, от разорванности сознания, болезненной исступленности, надорванности души, они были бессильны против времени. Мотивы эти исподволь, незаметно просачивались в студийное искусство, постепенно лишая его уюта и гармонии. Как ни старался сам Станиславский подняться над злобой дня и пронести в будущее чистоту и гармонию своей лирической темы, она все убывала и убывала из его произведений. И невозможно было ее удержать просто потому, что она стремительно уходила из жизни. Последний раз он захотел ее удержать уже накануне революции в том же близком ему образе полковника Ростанева из «Села Степанчикова», но эта попытка закончилась мучительным срывом.

Быть может, здесь и кроется разгадка того, почему Станиславский, стремясь душой ввысь, к трагическому искусству, в эти предреволюционные годы ставил с успехом чаще только комедии. А если и делал изредка попытки вновь вернуться к трагедии, то они приносили ему горькое разочарование, как было с пушкинскими маленькими трагедиями в 1915 году, с «Каином» — в 1920‑м. В комедийных же спектаклях он достигал одной победы за другой, совершая в них подчас открытия исторические.

Комедийность была для него формой *преодоления трагедии*. Отсюда уходили трагические противоречия, мучительная амбивалентность души, от природы ему не свойственная, сменялась ощущением искомой цельности, душевного здоровья.

Кроме того, стихия комедийности — то утонченно грациозной, то буффонадной, то зрелищно игровой, то сатирически беспощадной — легче шла навстречу его поискам обобщенно-поэтических или гротесковых форм. Очевидно, сам жанр позволял режиссеру (и актеру) расширять границы искусства переживания. В природе комедийности есть то, что легче рождает чувство полноты власти над образом, что ставит актера как бы *над* своим созданием и дарит ему радостное ощущение творческой свободы, смелости, импровизационной легкости.

Вот почему в эту трудную для себя полосу жизни Станиславский с такой страстью окунулся в стихию комедийности. Здесь его новая теория актерской игры находила порой блистательную поддержку практики. {295} Конечно, уход в комедийность и в теоретическую разработку «системы» был в эти годы своеобразным вынужденным бегством и от трагических противоречий времени, и от «буржуазно налаженных душ» зрителей, а может быть, и защитной реакцией от декадентски эффектных мелодрам, заполонивших многие сцены и приникавших уже в репертуар Художественного театра. Так или иначе, но именно в эту пору началось расхождение художника со своим временем.

## «Тургеневский спектакль»

Первой постановкой после «Гамлета» стал для Станиславского тургеневский спектакль 1912 года, составленный из трех одноактных пьес: «Нахлебник», «Где тонко, там и рвется» и «Провинциалка». Режиссировал он в двух последних комедиях снова, как и в «Месяце в деревне», в союзе с художником М. Добужинским.

Три пьесы составляли своеобразную трилогию. В «Нахлебнике» (из которого ставился только первый акт) столичное и провинциальное барство издевалось над сморщенным старичком-приживалом, превращая его в шута. Во второй комедии — «Где тонко, там и рвется» — Любовное состязание шло как будто на равных, но заканчивалось победой девичьей искренности над «онегинской» игрой ума. В третьей — «Провинциалке» — в шута превращался уже заезжий столичный барин.

«Где тонко, там и рвется» открывала перед зрителями знакомую атмосферу любования старым дворянским стилем, ажурными узорами психологического поединка между Горским — В. Качаловым и Верочкой — О. Гзовской в сцене у клавесина. Прозрачная поэзия и нежная интимность достигали той изящной тонкости, которая рвется уже без малейшего ветерка, а просто потому, что слишком истончилась и стала беззащитна.

В «Провинциалке» быт уездного городишки Добужинский рисовал с добрым юмором. Влиятельный столичный граф Любин (его великолепно играл сам Станиславский) пасовал перед обаянием и лукавым умом скромной провинциалки Дарьи Ивановны (ее столь же великолепно играла М. П. Лилина). Когда в финале их психологического сражения граф падал перед ней на колени и не мог сам подняться, без помощи простодушных провинциалов, эта сцена читалась как символический образный итог всей трилогии. Здесь мягкий тургеневский юмор соприкасался с сатирической буффонадой автора «Дядюшкина сна».

Образ графа Любина (над которым Станиславский работал с помощью Сулержицкого) стал существенным звеном в цепи его актерских и режиссерских исканий. Та тема духовного аристократизма, которая с такой утонченностью и благородством жила в его Ракитине и Абрезкове, здесь теряла всю свою привлекательность. Открывались совсем иные черты барства, для самого актера абсолютно нетерпимые.

«У меня нет в характере ничего из того, что есть у аристократов (например, презрение к людям, отношение к ним свысока, глумление, швыряние и пр.), — признавался он. — Я не люблю и даже ненавижу эти черты у {296} аристократов. Чем больше я ненавижу, тем больше я знаю, чувствую и понимаю эти черты людей, мне не свойственные. Чем больше я их знаю, тем лучше могу объяснить (чувство) другим. Вот почему нередко только умный может хорошо сыграть дурака (вернее, передать его типичность)»[[502]](#footnote-503).

{297} Приведенная запись (связанная с работой над «Провинциалкой») любопытна во многих отношениях. Помимо того, что она приоткрывает личные свойства самого художника и проливает свет на его новый тургеневский образ и на эволюцию темы аристократизма в его творчестве, здесь наблюдена также известная закономерность сценической сатиры.

Еще недавно в своем генерале Крутицком Станиславский отлично разделался с философией охраны законности старого миропорядка, найдя свой образ как бы вне себя лежащим — в облике замшелого, вросшего в землю, но прочно стоящего домишки. Современники замечали, что в этом Крутицком «отметается временное, бытовое и местное и со сцены глядит на вас вечный символ! Некогда страшный, пугающий, но уже побежденный, если не жизнью, то стрелою сатирика…»[[503]](#footnote-504)

Так, в Островском тема «эпического покоя» приоткрывала свою оборотную сторону. Теперь, в тургеневском спектакле, актер снова почувствовал, что позиция неприятия, отчуждения от образа помогает рождению недлинной сатиры.

(Характерно, однако, что принцип «внутреннего оправдания» сохранялся и тут. Не случайно Станиславский не принял предложенного ему Добужинским грима «старого волокиты», и «придумал себе длинные висячие бакенбарды, от которых физиономия получилась постная и унылая и даже было жаль этого старого франта, когда он рушился на колени перед лукавой провинциалкой»[[504]](#footnote-505). Так возник первый спор режиссера с художником).

В режиссуре Станиславского второй тургеневский спектакль стал попыткой комедийного преодоления элегических настроений «Месяца в деревне». То «этикетное барство», мимо которого с презрением проходил Ракитин, здесь становилось центром мишени. Лирическая ретроспекция! мотива «эпического покоя» уходила в глубокий подтекст. Вперед выступала сатира, ведя за собой тему изжитости барства. Эту комедийную линию Станиславский блестяще продолжил постановкой «Мнимого больного», осуществленной вместе с художником А. Н. Бенуа весной 1913 года.

## «Мнимый больной»

Привлечение в Художественный театр такого человека, как Бенуа, было далеко не случайным шагом Станиславского. В эти годы исканий он постоянно тянулся к новым людям, собирал и вводил в театр новых декораторов, музыкантов, писателей, подчас инакомыслящих, но способных обогатить его искусство свежими идеями.

Интересный художник-мирискусник, человек широкой, энциклопедической культуры, знаток различных стилей и направлений в искусстве, влюбленный в старую Францию, и в частности в Мольера, Бенуа сам в ту {298} пору был увлечен поисками Художественного театра. Он видел в этих упорных поисках «прелесть какого-то донкихотизма». Восхищаясь постановкой «Братьев Карамазовых», Бенуа утверждал, что «Художественный театр в целом, как “Митя не умеет лгать”. Все, что удается “Comédie Française”, все, что может удаться Рейнгардту или Мейерхольду, все, что обман, каботаж, — все это им недоступно»[[505]](#footnote-506).

Теперь на мольеровском материале Станиславский хотел создать вместе с Бенуа что-либо «близкое к совершенству»: дать внутреннее оправдание яркой условной форме сценического гротеска.

Вначале (осенью 1912 года) приступили к работе над «Тартюфом» и «Мнимым больным». Но очень скоро выяснилось, что союз с Бенуа обещает быть драматичным. Как художник, Бенуа оставался во власти театральной традиции (как теоретик, ее отрицая). Предложенные им эскизы декораций тяготели к оперной пышности версальских дворцов, к традиционному стилю «Comédie Française». И Станиславский, который стремился снять со сцены специфический «мольеровский мундир» и вернуться к жизни, приступил к осторожной, но настойчивой *переработке* Бенуа.

«Художники народ самолюбивый, — говорил Константин Сергеевич, — их замыслы, как больной зуб, нужно рвать, не сразу, а постепенно раскачивать, и потом уже, незаметно даже для них самих, удалить»[[506]](#footnote-507). Операция эта завершилась более или менее удачно с оформлением «Мнимого больного», но потерпела крах в случае с «Тартюфом». И поэтому в январе 1913 года было решено заменить «Тартюфа» — «Браком поневоле» (постановку которого взял на себя Вл. И. Немирович-Данченко). В целом задача предстояла не из легких, тем более что с Мольером художественники встречались впервые.

«Идет мучительнейшая работа с Мольером, — сообщал Станиславский Л. Я. Гуревич. — Вот где приходится искать настоящий (не мейерхольдовский) пережитой, сочный гротеск»[[507]](#footnote-508). Полемика с Мейерхольдом, которая проглядывала на репетициях «Гамлета», продолжалась и тут. Станиславский как бы сражался сразу на два фронта: с оппонентом внешним и внутренним, так как в самом театре далеко не все понимали его увлечения, не хотели переучиваться, раздражались его вечной неудовлетворенностью и бескомпромиссностью.

Характерно, что вскоре после премьеры «Гамлета» В. Э. Мейерхольд вместе с А. Я. Головиным сочли необходимым поддержать Станиславского в его исканиях. «Здесь, в Петербурге, — писали они, — распространился слух о том, что Вы несете на себе одном всю тяжесть мучительного кризиса борьбы двух течений в Московском Художественном театре: старого и нового, представителем которого являетесь Вы вместе с молодежью, ищущей для сценического искусства выхода на новые пути.

В борьбе Вашей всей душой с Вами! Желаем Вам победы! Желаем {299} Вам бодрости и здоровья! Мы убеждены, что победа останется за Вами, потому что Вы взяли в сильные руки свои знамя того Нового Искусства, которому не страшны никакие враги»[[508]](#footnote-509).

Разумеется, Станиславский, в свойственной ему манере, отвечал, что в борьбе, которая неизбежна там, где идут искания, он не смеет жаловаться на противников, а, напротив, он их уважает. Главное же признание, которое он делал, адресовалось в подтексте также и самому Мейерхольду: «Я совершенно изверился во всем, что служит глазу и слуху на сцене. Верю только чувству, переживанию и, главное, — самой природе. Она умнее и тоньше всех нас, но..!!?»[[509]](#footnote-510)

Многозначительное многоточие, которым обрывалось это признание, говорило о том, что режиссеру далеко еще не ясны были пути поисков «настоящего (не мейерхольдовского) пережитого, сочного гротеска». Один из путей, который он решил опробовать, как раз скорее сближал его с Мейерхольдом: это было обращение к приемам итальянской commedia dell’arte. Станиславский тоже был одержим в эту пору идеей импровизации свободного творческого самочувствия, которое рождает оправданные изнутри, неожиданные актерские краски и приспособления.

Репетируя «Мнимого больного», Станиславский, по совету Бенуа, вначале использовал приемы комедии масок. Одновременно он стал проводить те же опыты в Студии, куда привлек к работе и Горького, присылавшего с Капри специальные темы-сценарии для актерских импровизаций. Возникла мысль о коллективном создании пьес самими актерами в процессе свободных, импровизаций на основе сценария.

Известно, что актер Станиславский достиг блистательного успеха в «Мнимом больном» в роли Аргана. Позже сам он рассказывал о том, как было найдено комедийное решение роли: вместо первоначальной сверхзадачи — «хочу быть больным» — была взята более точная — «хочу, чтобы меня считали больным». «Пока я искренно хотел быть больным, комедия отнюдь не была смешною, наоборот, — все выходки партии Туанетты против меня были просто бесчеловечны. — Измывательство над бедным больным. — Но как только я пошел от самодура-буржуа, когда я захотел, чтобы все считали меня больным, и стал стремиться к буржуазному, по-новому осветилась вся пьеса, и контрдействие Туанетты и ее партии (противоборцев буржуа-самодура) сразу приобрело гуманность, и стала смешною вся комедия»[[510]](#footnote-511).

Впрочем, здесь режиссер не отвечает на вопрос, почему же в «Мнимом больном» он сам, да и весь спектакль, смело вступили в ту особую сферу комического, которую он называл «гротеском». Почему родилась не просто «веселая комедия», но «буффонада, смелая, яркая. Артист не побоялся развернуться вовсю и смешил до упаду… Театр хохотал до слез, до изнеможения, почти буквально зрители “валились со стульев”»[[511]](#footnote-512).

{300} Можно только предположить, что «развернуться вовсю» актеру помогло особое чувство импровизационной свободы. Свободы, которая возникает от предельной веры в правду любой ситуации и дарит чувство полной власти над образом. Актер, спрятанный за буффонную личину, словно получает более широкие творческие полномочия, чем если бы он оставался в границах своей индивидуальности. Условная «маска» помогает актеру оправдывать положения самые рискованные, выходить за рамки достоверности. (На лице Станиславского, разумеется, не было маски. Но острейший грим подобие «живой маски» создавал.)

Словом, родился образ, замешанный на «густой театральности» и «карикатурной иронии». «Большим ростом, крупными, чувственно-плотоядными губами, плаксивым тоном он создал внешне блестящую фигуру здоровяка, болеющего одной мнительностью»[[512]](#footnote-513). Откровенно театральная игра жила в полном согласии с искусством «переживания».

«Да, его Арган был фигурою фарса, вполне мольеровскою фигурою, — пишет Н. Эфрос. — Не пропущена не использованною ни одна фарсовая возможность, ни один, вульгарно выражаясь, “крендель”… И в то же время этот Арган был не только смешною театральною фигурою, какою бывал почти всегда до сих пор, какою узаконен “Французскою комедиею”…, но был и живым, жизненно содержательным лицом…

Актер, потому что он — художник, вошел весь в жизнь вымышленного образа и нас ввел в нее, *во всю ее полноту, пестроту и даже сложность*, сделал близкими все переживания этого смешного, но часто и жалости достойного человека, столь же глупого, сколь и добродушного, столько же капризного, сколько и доброго…» Злился ли актер, дрожал ли, благоговел ли, опускался ли на колени или таял в сластолюбивой нежности — «всюду он был в *самом полном* смысле искренним, ярко жил всеми этими чувствами, *доведя себя до полной в них веры*. И от этого только увеличивался комический эффект»[[513]](#footnote-514).

Обратим внимание на то, как подчеркивает критик особую полноту владения образом у Станиславского. Очевидно, актер достиг здесь искомой формы гротеска именно потому, что поднялся к той предельной полноте, за которой уже следует момент видного нам отделения от образа. Именно в этот момент актер становится свободным художником, способным оправдать любое преувеличение, сгущение, обострение, которое есть уже не просто «натуральное» переживание, но переживание, ставшее искусством.

Преувеличение жизненно достоверного до границ условности ради активизации средств сценической выразительности и стало законом всего спектакля. Станиславский-режиссер вполне доверился художественному вкусу Бенуа, взяв на себя всю работу с актерами (которой в эту пору был особенно увлечен). После Станиславского — Аргана художник Бенуа стал вторым героем мольеровского спектакля. Тем не менее влияние {301} Художественного театра, его эстетический заказ в работе художника сказались. Мирискусническое чувство историзма, стиля мольеровской эпохи обрастало живой плотью. В полном согласии с мыслью Станиславского Бенуа так «одел» сцену, что «обжитость» атмосферы незаметно, исподволь набирала условную остроту театральности.

«Все живое, настоящее, теплое в этом необыкновенном спектакле, — свидетельствует П. Ярцев. — Живут крыльцо, и лестница, и дом, и свод ворот, и узкая улица сбоку, и камни, и бассейн в “Браке поневоле”, живые стены в комнате Аргана, и живут все вощи, как {302} живут все люди, как живут краски их костюмов». Комедии Мольера в; Художественном театре «разыгрываются как бытовые пьесы. Но — чего зритель даже и не примечает — в их естественный ход часто вплетается условность, преувеличение»[[514]](#footnote-515).

Современников покоряло высокое эстетическое наслаждение от спектакля как от совершенного произведения искусства. Им нравилось, что «все это пропитано тонким и каким-то любовным чувствованием Мольера, его эпохи, стилей его пьес и все полно благородной красоты… Прелестна и красная спальня Аргана… Комната полна характерности, уюта и “обжитости”. В ней именно живут, а не играют… Кое в чем с умыслом “подпущен” шарж — в чрезмерности количества и в чрезмерности объемов всякой аптечной посуды и т. п.»[[515]](#footnote-516).

С той же целью обострения условности представления Бенуа предложил в «Мнимом больном» вывести на сцену арапчонка. Станиславскому эта идея пришлась по душе, его не пугало, что уже «Мейерхольд их (арапчат. — *М. С*.) очень использовал»[[516]](#footnote-517). Прием этот применялся по-разному. У Мейерхольда в мольеровском «Дон-Жуане» арапчата были «прислужниками сцены» (зажигали свечи в люстрах, возвещали начало действия, собирали разбросанные по сцене вещи, подавали их персонажам комедии), чем снималась достоверность живой жизни и подчеркивалась условность зрелища. Бенуа предпочел иную форму остранения, обострения действия, не нарушающую течения жизни: «одна из дам среди гостей будет с длинным шлейфом, который будет нести арапчонок»[[517]](#footnote-518). Принцип бытового оправдания сохранялся: неожиданная деталь лишь приперчивала житейское, делая его более пряным, острым, но не лишая правдоподобности. Так оно и получилось в спектакле.

Мольер дал Станиславскому ощущение органического синтеза театральности и правды. Тема «мнимого больного» расширялась в спектакле-до «всеисчерпывающего» содержания. Живучесть, поразительная жизненная сила мещанства утверждала свою власть с помощью «болезни». Парадоксальность бытовой ситуации доводилась до издевательского оперного апофеоза, когда в финале целая камарилья шарлатанов-врачей «венчала на царство» облаченного в докторскую мантию и парик, раздутого от важности Аргана. Так доведение достоверного до грани условного непроизвольно рождало антибуржуазный, антимещанский пафос спектакля, а с ним вместе — внутренне оправданные формы гротеска.

Постановка апофеоза поражала «буйным вихрем красок». Докторов в интермедии играли с импровизационной раскованностью и каждый раз с новыми «придумками» молодые актеры М. Чехов, Е. Вахтангов, В. Готовцев, П. Бакчеев, А. Дикий. Врывались «стильные юноши в зеленых костюмах с огромными красными полотнищами, и, как по мановению волшебной {303} палочки, исчезала строгая фламандская комната и на ее месте оказывался огненный, огромный, пышный зал, в котором разыгрывалась жеманная в ошеломляющая глаз церемония»[[518]](#footnote-519) посвящения Аргана в доктора.

Блестящий опыт мольеровского спектакля Станиславский с Бенуа решили продолжить в постановке «Хозяйки гостиницы» Гольдони. Но до этого театр выпустил еще один спектакль, сыгравший в его судьбе роль слишком заметную, чтобы о нем можно было не упоминать.

В исканиях 1913 года сказалась одна черта творческого и человеческого облика Станиславского, которую обычно называют его аполитичностью. Действительно, при всей своей активной антибуржуазности и демократичности он никогда не был политиком и публицистом в искусство. Открытая тенденциозность ему была противопоказана. Было время, когда сама жизнь властно электризовала его произведения, и тогда художник становился «политиком поневоле», его художественное мышление творило в унисон с передовыми идеями своей эпохи.

Теперь наступила пора, когда художник заметно охладел к программности творчества. Это происходило и потому, что старая программность, в какой-то мере высказанная, уже не волновала новизной. И потону, что жизнь не давала опоры прежним идеям. Скорее же всего потому, что в эти годы он был слишком захвачен разработкой своей «системы», и это главное дело жизни вытесняло все другие, доходя до фанатической одержимости. Так или иначе, но это приводило к известной самоценности вопросов актерской техники.

Художественному театру той поры вообще был свойствен пристальный интерес к «высшим запросам человеческого духа», углубление в психологию, в духовный мир образов вне прямой связи их с политическими и социальными категориями. Подчас это вело театр к репертуарным компромиссам, когда на его сцене появлялись такие пьесы, как «У жизни в лапах» К. Гамсуна и «Екатерина Ивановна» Л. Андреева. Правда, подобные заблуждения осознавались довольно скоро и самими создателями МХТ оценивались достаточно сурово.

## «Николай Ставрогин» («Бесы»)

Но была постановка, за которую художественники сражались стойко и упорно, не желая признавать ее своей ошибкой. Борьба вокруг нее началась еще тогда, когда спектакль был только задуман: после успеха «Братьев Карамазовых» Немирович-Данченко собирался ставить инсценировку другого романа Достоевского — «Бесы». С резким протестом против этого намерения Художественного театра выступил М. Горький, опубликовав 22 сентября 1913 года свое широко известное письмо в редакцию «Русского слова» «О “карамазовщине”». Театр ответил ему «Открытый письмом», напечатанным в той же газете четыре дня спустя.

С тех пор началась полемика, под знаком которой прошел весь сезон 1913/14 года. В споре с Горьким Станиславский принял сторону {304} Немировича-Данченко. Ему не была близка позиция писателя, продиктованная в первую очередь соображениями политического характера. Горький был тогда «глубоко убежден, что проповедь со сцены болезненных идей Достоевского способна только еще более расстроить и без того нездоровые нервы общества». Он называл Достоевского «злым гелием нашим», изобразившим «две болезни… — садическую жестокость во всем разочарованного нигилиста и… мазохизм существа забитого, запуганного, способного наслаждаться своими страданиями». В «Бесах» Горький видел лишь «русский садизм», «пасквиль временно-политического характера» и «темные пятна зловредного человеконенавистничества». Федора Карамазова называл «главным героем» писателя и утверждал, что «Достоевский, сам великий мучитель и человек больной совести, любил писать эту темную, спутанную, противную душу…

Почему же внимание общества пытаются остановить именно на этих болезненных явлениях нашей национальной психики, на этих ее уродствах? — возмущался Горький. — Их необходимо побороть, от них нужно лечиться, необходимо создать здоровую атмосферу, в которой эти болезни не могли бы иметь места.

А у нас показывают гнойные язвы, омертвевшие тела, заставляя думать, что мы живем среди мертвых душ и живых трупов.

Никто не станет отрицать, — продолжал он, — что на Руси снова наступают дни, требующие дружного единения умов и воль, крайнего напряжения всех здоровых сил нашей страны, — время ли теперь любоваться ее уродствами? Ведь они заражают, внушая отвращение к жизни, к человеку, и, кто знает? — не влияла ли инсценировка “Карамазовых” на рост самоубийств в Москве?»

Придя к такому заключению, Горький и считал, что теперь инсценировка Достоевского — «затея сомнительная эстетически и безусловно вредная социально». Теперь, когда «русская действительность пересыщена страданием, в ней достаточно реального горя». И совсем не нужно показывать со сцены «страдания ирреальные, искусственно содеянные» Достоевским.

«Я предлагаю всем духовно здоровым людям, всем, кому ясна необходимость оздоровления русской жизни, протестовать против постановки романов Достоевского на подмостках театров»[[519]](#footnote-520), — призывал он.

В письме Горького некоторые увидели «покушение на свободу творчества» и призыв к уничтожению культурных ценностей. Автора босяцких рассказов «На дне», недавно нашумевшей «Исповеди» упрекали в непоследовательности. Многие (в их числе А. Куприн, Л. Сулержицкий, К. Станиславский, Вл. Немирович-Данченко) напрасно старались отделить Горького-художника от Горького-политика, видя в этом письме крайнее проявление его партийных взглядов.

Позиции Горького-политика театр не принял. «… Нам тяжело было узнать, — отвечал театр писателю, — что М. Горький в образах Достоевского {305} не видит ничего, кроме садизма, истерии и эпилепсии, что весь интерес “Братьев Карамазовых” в Ваших глазах исчерпывается Федором Павловичем, а “Бесы” для Вас не что иное, как пасквиль временно-политического характера, и что великому богоискателю и глубочайшему художнику Достоевскому Вы предъявляете обвинение в растлении общества.

Наша обязанность, как корпорации художников, напомнить, что те самые “высшие запросы духа”, в которых Вы видите лишь праздное “красноречие, отвлекающее от живого дела”, мы считаем основным назначением театра»[[520]](#footnote-521).

После этого короткого письма Немирович-Данченко в целой серии интервью и статей тщательно обосновывал позицию Художественного театра и свою как постановщика «Бесов». Он горячо и убедительно защищал Достоевского как гениального художника и свою собственную постановку «Братьев Карамазовых». Менее убедительно выглядела его попытка снять все «наносное», реакционное с романа «Бесы», сохранив в инсценировке лишь «глубокие положительные идеи романа». «Это наносное (и надуманное), — утверждал он, — так легко снять, сдуть, и остается глубокое, важное, значительное, громадной художественной и идейной ценности». Ибо «истинно художественное не может быть аморальным»[[521]](#footnote-522).

Полемика эта необычайно характерна для позиции Художественного театра той поры, да и для судеб русской культуры вообще. С одной стороны, попытка Немировича-Данченко «игнорировать» реакционный смысл фигуры Петра Верховенского, желание ограничиться только личной трагедией Николая Ставрогина были тщетны. Хотел ли того театр или не хотел, постановка «Бесов» вступала в конфликт с нарастающим революционным движением в стране, ставила под сомнение саму идею революции как единственного пути к освобождению народа. В этом смысле Горький был, безусловно, прав.

В обстановке острой идеологической борьбы двух национальных культур в русской предреволюционной культуре театр должен был сделать свой выбор. Он желал удержаться в некоей «третьей» позиции, выбрать положение «над схваткой». Но понятно, что позиция эта не могла быть устойчивой, и вольно или невольно театр склонялся к одной из сторон. Предостережение Горького как бы обнажало эту ситуацию.

С другой стороны, полемический тон открытого письма продиктовал Горькому формулировки чрезмерно резкие. Его характеристика всего творчества Достоевского в целом явно нуждалась в коррективах. И к чести Горького надо сказать, что позже, в иной исторической обстановке, он сам это почувствовал. Уже после революции, при подготовке своего собрания сочинений, писатель счел необходимым несколько отредактировать первоначальный текст письма. В новом варианте были, в частности, выброшены слова об «ирреальных, искусственно содеянных» страданиях у Достоевского {306} и введено рассуждение о наследовании всего «ценного, полезного» в культуре прошлого.

Теперь же, в 1913 году, Горький как бы не считал нужным различать что-либо «ценное, полезное» в творчестве Достоевского. Затея инсценировки романов Достоевского казалась ему заведомо вредной, поскольку спектаклей этих Горький не видел и судил о них априорно. В глазах художественников его письмо ставило под сомнение возможность и необходимость отражения в искусстве самой горькой, самой мучительной и безысходной правды жизни. Такой позиции Художественный театр разделить не мог.

И хотя собственной натуре Станиславского не была близка мучительная, болезненная разорванность души и сознания героев Достоевского, как художник он мог понять и принять такое искусство именно потому, что оно рождалось правдой жизни. Кроме того, его эстетическая позиция, сторонившаяся крайности политических соображений, была одушевлена в эти годы идеей сохранения и развития самоценности великой русской культуры. Тем более что теперь он вновь вернулся к «внутренней правде» на сцене, и ничего для него не было дороже этой правды.

«После ряда исканий, побед, ошибок и разочарований, — говорил Станиславский, подводя итоги пятнадцатилетней жизни Художественного театра, — мы, отправляясь от реализма внешнего, через схематизацию, импрессионизм и символизм пришли к реализму внутреннему.

Новый реализм не есть реализм быта и внешней жизни, а реализм ее внутренней правды, — то, что, по-моему, лучше всего выражается словами: “душевный натурализм”»[[522]](#footnote-523).

В исканиях предельной правды переживаний, в исканиях «душевного натурализма» Станиславский отводил важнейшее место Достоевскому. «Достоевский, поставленный с внешней условностью, оказал на наше развитие такое же влияние, как и Гамсун, — утверждал он. — “Братья Карамазовы” вызывали те же огромные куски внутренней жизни, что и “Драма жизни”. Обе эти постановки сами по себе требовали от нас внутренних, подводных течений, только в первый раз мы подходили бессознательно, а во второй уже шли, подготовленные прежним»[[523]](#footnote-524).

Самым ценным результатом пятнадцатилетней работы театра Станиславский считал то, что характер внешней постановки стал определяться внутренним самочувствием, «духовной партитурой» актера. А эта «внутренняя партитура» может быть основана «только на самых естественных — натуралистических, в *смысле натуральности*, переживаниях»[[524]](#footnote-525).

Немирович-Данченко, работавший в это время над «Бесами», также считал, что Достоевский важен для русского актера именно тем, что в нем он может не «играть — докладывать», а «создавать», творить, «исчерпать {307} свою творческую силу до дна». Репетируя «Бесов», он был занят «исканием образа реального, но как бы отточенного до символа — образа, корни которого — в жизни, но который — весь идея».

«Что такое Николай Ставрогин, как не идея отрицания, опустошившего богато одаренную душу? — спрашивал постановщик. — Что такое Петр Верховенский, как не идея разрушения, “бес” разрушения?

Если актер останется на почве реального, бытового изображения, — кончится тем, что поэтический образ потонет в том житейском, бытовом материале, который в произведении поэзии должен быть лишь фоном для проявления духа. Если же он оторвется от реального, он будет картонен.

Достоевский как гениальный *художник* дает актеру материал для реальных переживаний и непрерывно вдохновляет его фантазию идеями, парящими над жизнью»[[525]](#footnote-526).

Критика, недоверчиво относившаяся ко всякого рода исканиям Художественного театра, не замедлила уцепиться за этот новый виток спирали, возвращающий актера к реальному, «натуральному» переживанию. С нескрываемым торжеством она поспешила констатировать не развитие, а возвращение вспять. «Наконец-то из уст самого Станиславского вырвались те слова, которые аналитики этого театра давно произнесли, — “натурализм”, “настоящая жизнь”, “настоящая логика”», — писал Эм. Бескин, поставив эпиграфом к своей статье слова художника Борисова-Мусатова: «Когда меня пугает жизнь, я отдыхаю в искусстве».

«Дайте нам в театре не протокол “настоящей жизни”, а, наоборот, отдых от нее, красивый, волнующий отдых, — провозглашал критик… — Пусть в жизни будет *натура*, там она неизбежна, а на сцене дайте нам только отблески жизни, только зарницы ее, только минуты “нас возвышающего обмана”»[[526]](#footnote-527).

Но Художественный театр как раз совсем не стремился к «возвышающему обману» и к «отдыху» от пугающей жизни. Он «не умел лгать». И пытался доказать это своей постановкой «Бесов». Спектакль, получивший название «Николай Ставрогин» (он был показан в конце октября 1913 года), по словам Станиславского, «вышел важным, значительным, не для большой публики, а скорее для знатоков», он «не имел шумного успеха, но слушали хорошо, рецензии хорошие»[[527]](#footnote-528).

Действительно, большинство «знатоков» высоко оценили спектакль, хотя и видели все его противоречия: спектакль и в самом деле нащупывал болевую точку современности, обнажал угрозу ультралевых, авантюристических, экстремистских тенденций в политической жизни России, но, поднимая эти вопросы, оставлял их без ответа. Правда, позже появились и резко отрицательные отзывы, в которых МХТ называли «буржуазным» театром, зашедшим «в тупик реакции». Было напечатано и новое письмо {308} Горького «Еще о карамазовщине», где он сосредоточил весь свой огонь уже не столько против Достоевского, сколько против его сценического воплощения, а за «оговорку» о богостроительстве был, как известно, раскритикован В. И. Лениным.

Спектакль «Николай Ставрогин» интересен в истории Художественного театра тем, что откровенно проявил современную идейную и художественную позицию своих создателей. Как ни старался Немирович-Данченко остаться в кругу общечеловеческой «психологии, не связанной с определенной эпохой или определенным общественным моментом», как ни пытался снять «карикатуру на русское общественное движение»[[528]](#footnote-529), театру не удалось уйти от острейших мотивов современности.

В «остром, напряженном, угловатом и смутном» спектакле вырастал и ширился образ бесовского кошмара, жутких теней, что «в смертельной тревоге метались по стенам», продолжая мотивы «Драмы жизни», «Жизни Человека» и «Анатэмы». Вопреки замыслу режиссера героем спектакля сделался не Николай Ставрогин — В. Качалов, а Петр Верховенский — И. Берсенев: «этот маленький бес становился не только гаденьким, но и страшным…»[[529]](#footnote-530) Как ни призывал Горький художественников к «душевному здоровью», как ни заклинал отрешиться от Достоевского, они не могли изгнать из своей души страха перед «бесом разрушения». После позора и травм предательских провокаций Азефа и Гапона «Бесы» стали по-своему актуальны.

«Бесовским наваждением» была для художественников, разумеется, не сама идея революции, не святые для них идеалы шестидесятников, а лишь их ультралевая, нигилистическая накипь. В сущности, они воевали здесь с «нечаевщиной», превращавшей высокие идеи в «чертов водевиль», с бациллой безверия, цинизма, всеобщего отрицания, поругания того, что вечно, что составляет ценность культуры, гордость человечества. Страх перед «бесовским разрушением» этого рода жил в их сознании. Чувствуя острую и мучительную правду в Достоевском, театр стремился излить ее в спектакле, как бы ища избавления. Не упиваясь «сладострастием страданий», а смешивая ужас с издевкой над «бесовским наваждением», он превращал его в трагифарс. Иного пути избавления театр не знал.

Но было еще одно свойство художественников той поры, которое хотя и не освобождало от страха и отвращения перед «бесом разрушения», но зато приносило радость созидания. Это была радость творчества, рождения эстетических ценностей, дающих человеку наслаждение прекрасным и веру в то, что нить культуры не прервана. Высокая художественная культура театра той поры, восхищавшая всех современников, не бежала от правды, не пряталась в отдохновении «возвышающего обмана», но, стесненная своим временем, поневоле искала катарсиса только в эстетической сфере.

{309} «Будущий историк русского искусства, несомненно, отметит одну черту наших дней, — писал Игорь Грабарь, — … необычайное, совершенно исключительное по сравнению с предшествующей эпохой расширение круга художественных радостей… Пусть много безобразного еще кругом, пусть это безобразное временами вырастает до таких чудовищных размеров, каких оно не достигало никогда, но хочется верить, что с ним бороться можно, бороться стоит и бороться весело, ибо победа не за горами…»

Грабаря привела в восторг работа художника М. Добужинского и особенно лаконически точное решение картины «Мост»: «В сущности, и декорации-то никакой нет: просто гладкий занавес — дождливое ночное небо, на котором рисуется силуэт моста с одиноко стоящим тусклым фонарем на нем. Но эта выдумка — такое подлинное искусство, такая художественная радость, и притом здесь так бесконечно много Достоевского… В этой кажущейся бедности вымысла, в сущности, огромное богатство и подлинная художественная мудрость»[[530]](#footnote-531).

Расширение творческого диапазона театра, прикосновение — пусть болезненное — к трагедии, к мучительному миру Достоевского, а затем к другим, новым для МХТ мирам — к искусству чистой комедии и высокой поэзии — стало в эту пору, пожалуй, одной из самых сильных, скорее инстинктивных, чем вполне осознанных, потребностей Станиславского[[531]](#footnote-532). Это была своеобразная защитная реакция от времени. А может быть, попросту режиссер не мог найти той новой драмы, которая вернула бы ему настоящие контакты с современностью.

## «Хозяйка гостиницы»

Так или иначе, но для него постановка гольдониевской «Трактирщицы» была не столько стремлением прочесть именно этого автора или раскрыть в нем близкую себе современность, сколько желанием создать эстетически прекрасное, совершенное произведение искусства. В этом не было ни грана холодного эстетского любования формой. Эстетизм был вообще Станиславскому противопоказан, он по-прежнему отталкивается от ощущения живой жизни. Работая с О. Гзовской — Мирандолиной, он советовал ей идти от естественных, простых, «совсем простых» чувств, искать себя «в халате», думать о том, какой ей самой присущей женственностью она смогла бы «укротить такого субъекта, как Кавалер. Женственность и женская сила в самом широком смысле, но {310} только естественная, искренняя, а не деланная — напряженная»[[532]](#footnote-533), — повторял он.

Вместе с тем Станиславский задумывал поставить «Трактирщицу» с пантомимами, сыгранными в манере commedia dell’arte. «Знаете что? — писал он художнику А. Бенуа весной 1913 года, — когда в театре идем слишком уж осторожно, бывает хорошо, но скучновато. Когда делаем смелые шаги и даже проваливаемся — всегда хорошо. Давайте — махнем! Решим пантомиму commedia dell’arte. Решить и баста, что выйдет — то и выйдет…

Играть commedia dell’arte гораздо легче, чем кажется, и я нисколько не боюсь за наших актеров, если только мы сами не отнимем у них радость и свободу чрезмерными требованиями (бросаю камень в свой собственный огород). Я даже предлагаю так. Заготовить несколько тем и играть их по выбору публики»[[533]](#footnote-534).

Как видим, Станиславский предлагал поставить пантомимы примерно в таком же духе, в каком позже они были осуществлены Вахтанговым в «Принцессе Турандот». Правда, пьесу он оставлял в неприкосновенности, не превращал ее в условную театральную игру. Но соседство с импровизированными пантомимами должно было придать особый, неожиданный колорит всему спектаклю.

Бенуа чрезвычайно увлекся этой идеей режиссера. Комедия дель арте была его давнишней мечтой, но перенесение ее на русскую сцену представлялось ему «величайшей трудностью». «Тем не менее, — писал он Станиславскому, — я считаю прямо необходимым испробовать и наши силы в этом роде. Во-первых, чем черт не шутит? А вдруг и выйдет? Не попробовав (и еще раз, и еще раз), нельзя говорить. С другой стороны, соблазняет то, что это действительно самая *живая* форма сценического искусства, а Художественный театр всегда стремился к жизненности — это его “сквозное действие”. За это я его люблю»[[534]](#footnote-535).

Важно заметить, что увлечение комедией дель арте, которым потом будут попрекать Станиславского, расценивая его как дань модному стилизаторству, на самом деле было стремлением найти ключ к свободному, живому творчеству актера. В России одним из первых и наиболее последовательно занялся изучением и претворением опыта итальянской комедии масок Всеволод Мейерхольд, стремясь разгадать секреты «театральности». Позже ее начал применять в своих поисках стилизованной поэтичности молодой Александр Таиров. Параллельно в Старинном театре К. М. Миклашевский пробовал осуществлять исторически точные «реконструкции» этой старинной формы итальянского театра. Каждый из них шел своим путем.

Цель Художественного театра Бенуа определял таким образом: «… Нужно не только, чтобы вышел занятный и изящный спектакль, а чтобы родилась на русской сцене *новая жизнеспособная форма* действия. {311} Нужна не подделка под старинную commedia dell’arte, а нечто наше, новое, свежее и современное…

Мне при этом представляется возможным сохранение некоторых традиционных типов: Касандры, Полишинеля, Капитана, Доктора, Пьеро к Арлекина. В детстве я застал их на русской Народной сцене, на балаганах Марсова поля, и они пользовались тогда настоящей популярностью. Авось они способны теперь возродиться и не в своем первозданном итальянском облике, а в том, который они приобрели в России. Типы эти сами по себе и общечеловечны (отсюда их повсеместный успех, длившийся 3 века), и пленительны, и сценически *удобны*… Наконец, именно эти фигуры настолько (до сих пор!) знакомы, что они кажутся существующими, их появление среди других не шокирует, но радует как нечто правдивое, возможное, сообщая при этом всему оттенок сказки, вычуры, который так пленителен на сцене. Сплести правду с фантастичностью — вот в чем задача»[[535]](#footnote-536).

Если мы вспомним, как любил Станиславский сплетать «правду с фантастичностью» и как настойчиво искал все последние годы секрет обобщенности, поэтичности жизненно правдивой игры актера, то поймем, сколь перспективной казалась ему работа над освоением приемов комедии дель арте. Он предчувствовал, что в этих пробах, быть может, будет найдено «начало нового искусства»[[536]](#footnote-537). Между тем Бенуа не преувеличивал, когда говорил ему, что «самое осуществление чертовски трудно!». И он оказался прав.

Дело стало не только за подбором тем для импровизации. Их отыскать было бы сравнительно просто. Можно было позаимствовать кое-что из опыта Горького или А. Н. Толстого, писавших сценарии для Студии. Думается, что начинание скорее всего застопорилось по причинам куда более существенным и не до конца осознанным самими режиссерами.

Принцип «душевного натурализма» неминуемо входил в противоречие с законами актерской игры комедии дель арте. Станиславский энергично настаивал на том, что «творческое переживание артиста должно соответствовать природным привычкам души, оно должно быть органически естественно и правдиво до натуралистической точности (понимая слово в смысле натуры)»[[537]](#footnote-538). Ему настолько важно было пробудить в актере естественное переживание, что он невольно оставлял в тени вопросы формы, внешней техники актера.

Мечтая «создать такой театр, в котором все подчинялось бы правде и естественной красоте переживания», он утверждал, что «внешнее нужно не само по себе, как у некоторых современных искателей, а в прямой зависимости от душевной сущности творчества, как ее чуткий и красивый выразитель»[[538]](#footnote-539).

{312} В общей форме все это было бесспорно настолько, что под такими словами мог бы подписаться любой из «некоторых современных искателей». Между тем когда Станиславский углублялся дальше в эту проблему, то неизбежно культ чувства, культ переживания вел его не то чтобы к отрицанию, но к преумалению техники игры. Техника становилась для него как бы синонимом ремесла, штампа, дурной условности, убивающей живое чувство. Он не соглашался с мыслью великого итальянского трагика Томмазо Сальвини о необходимости двойственного единства жизни актера на сцене.

«Актер живет, он плачет и смеется на сцене, но, плача и смеясь, он наблюдает свой смех и свои слезы. И в этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой состоит искусство». Раздумывая над этими словами Сальвини, Станиславский замечает: «Раздвоение артиста в момент творчества — очень опасное насилие, уродующее природу артиста и создающее еще новые условности актерского ремесла»[[539]](#footnote-540).

Опасение это и удаляло режиссера от постижения техники актеров комедии дель арте. Его манил секрет свободного импровизационного самочувствия актера, скрытого за маской (которое он сам ощущал, играя Аргана). Интуитивно он чувствовал, что где-то тут таится ключ к живому творчеству. Но прием откровенной маски его отпугивал. Ведь всю жизнь на сцене он, в сущности, только и делал, что снимал маски с людей, обнаруживал за кажущимся — истинное лицо человека, за видимым — скрытое, за внешним сюжетом — его подводное течение, за словами — их подтекст. Теперь ему казалось, что маска потянет только к штампам, потому что люди вообще «не легко снимают со своей души маску, которой они привыкли прикрывать свою органическую природную естественность»[[540]](#footnote-541).

В иные моменты он чувствовал, что позиция известного отстранения от роли даже помогает овладению образом: «Чтобы войти в чувства роли или чтобы найти образ, очень полезно рассказывать о своей роли в третьем лице. Он говорил или делал так-то…» И тут же с удивлением замечал, как легко дается ему режиссерский показ: «Странное дело, когда думаешь, что роль играть не будешь — очень легко показывать ее. — Как режиссер я показываю легко всякую роль, но как только мне передают ту самую роль, которую я удачно показываю, — она у меня уже не выходит»[[541]](#footnote-542).

Тут Станиславский заметно приближался, как бы дотрагивался до той тайны творчества, которая дарит свободу на сцене. Режиссерский показ означает не тождество с образом (как у актера), а позицию господства, власти над образом. Это возвышение и освобождает, расковывает душу творца. В эту минуту он может делать все, что ему заблагорассудится, с подчиненным ему образом. (Вспомним известный пример Михаила Чехова о том, как Вахтангов, вообще-то неважно игравший на бильярде, {313} стал показывать, как нужно играть, и в этот момент блестяще загонял шары в лузу[[542]](#footnote-543).)

Однако приближаясь к одному из самых сложных вопросов сценического творчества, Станиславский оставлял его в ту пору неразрешенным. Диалектика актерской игры существовала для него лишь как диалектика психологии образа («играя злого, ищи, где он добрый»). Что же касается физического самочувствия, физического действия актера, то оно подчинялось природному, естественному импульсу души — и только. Жизнь тела, лишенная активной роли, зависела всецело от духовной жизни. Вот почему принцип «душевного натурализма» и входил в противоречие с приемами комедии дель арте.

Наверное, поэтому, когда Станиславский начал работу над ролью кавалера ди Рипафратта, воображая себя «капитаном Спавента из итальянской commedia dell’arte» («Бенуа подслушал мои мечтания и дал мне соответствующий рисунок и грим: полу-Дон-Кихот, полу-Спавента»[[543]](#footnote-544)), из этой затеи ничего не вышло. Вместо искомого чувства свободы возникали привычные штампы. И, отбросив мешавший ему прием маски, актер вернулся к самому себе, к магическому «если бы». Примерно то же самое происходило на репетициях «Хозяйки гостиницы» с Г. Бурджаловым (Маркиз), с А. Вишневским (Граф) и с О. Гзовской (Мирандолина) — для каждого из них искали сквозное действие роли, идущее только от личности самого актера, от его собственных чувств. И все-таки до поры до времени ничего не получалось.

Как же произошло слияние актера с образом? Об этом рассказывают дневниковые записи Станиславского. После ряда мучительных поисков, проб, перемен «зерна» образа на одной из репетиций — 8 сентября 1913 года — неожиданно был найден принцип *действенности*. Сначала занимались упражнениями на тему: «что бы я сделал, если бы…»[[544]](#footnote-545), а потом, не заботясь о переживании, перешли прямо к действию: «… почувствовав себя в гостинице, надо начать действовать, т. е. выполнять разные задачи. Сначала механически переносить предметы, наливать чай, смотреть в окна, веря тому, что один и в гостинице… Выполняя внешние задачи, по инерции привязывается к ним аффективное чувство»[[545]](#footnote-546).

Так интуитивно режиссер впервые нащупал новый принцип театральной игры, который много позже он теоретически разработает и определит как «метод физических действий». *Надо начать действовать* — вот открытие вечных истин, которое озарило Станиславского. Произошло это, скорей всего потому, что подлинным ключом к театру Гольдони и к стилю итальянской комедии масок должно было стать и стало не переживание, но действие. Вернее, переживание, рожденное действием. А раз правда чувств была таким образом разбужена, — можно было уже {314} безбоязненно расширять ее границы, преувеличивать комическое, сплетать правду с вымыслом, условностью, фантазией.

Надо полагать, что именно поэтому спектакль «Хозяйка гостиницы» (показанный впервые 3 февраля 1914 года) принес огромную победу актерскому искусству Станиславского. В дуэте-сражении Мирандолины с кавалером ди Рипафратта побеждала, вопреки замыслу режиссеров, не «власть женщины», но грубоватое добродушие мужчины.

Режиссер-художник А. Н. Бенуа не случайно предложил назвать спектакль «Хозяйка гостиницы», а не «Трактирщица» (как называлась первая постановка театра в 1898 году). Он стремился увести театр от простонародного быта, от натуралистических подробностей. «Слово Трактирщица уже потому не годится, — писал Бенуа Станиславскому, — что одно оно сразу дает аромат капусты и внушает мысль о клопах. Я же хочу представить опрятную и приятную гостиницу для знатных постояльцев»[[546]](#footnote-547).

Принцип «обжитости» декораций сохранялся и здесь. Бенуа, который, по словам И. Я. Гремиславского, теперь «полностью перешел на позиции К. С. Станиславского», наполнял сцену горячим итальянским солнцем, пронизывал вечерней туманной дымкой, обнаруживал «очаровательные жилые уголки» флорентийской гостиницы XVIII века. Режиссер и художник добивались того, чтобы обобщение поднималось над бытом, его не уничтожая, и потому на сцене быт предстал как бы очищенным от прозаической обыденности.

Работая с О. Гзовской, Станиславский тоже вел ее от житейского восприятия образа к самому широкому смыслу слова «хозяйка»: «*Власть женщины* — для этого написана пьеса, — говорил он ей — … И сквозное действие надо искать в области — *хозяйка — женщина, которая властвует не только в гостинице, но и в сердцах мужчин*»[[547]](#footnote-548). Впрочем, поиски «женственности и женской силы в самом широком смысле» в спектакле заслонились иной темой.

«Прелестная фарфоровая куколка», «кокетливая утонченная барышня», «расчетливая северянка», обитавшая в рафинированном, чарующем палаццо, словно увиденном «в лорнет Бенуа»[[548]](#footnote-549), Мирандолина — Гзовская пасовала перед искренностью чувств «большого ребенка», «простоватого, но удивительно простодушного, милого, чудаковатого человека, такого стильного в своем мундире и треугольной шляпе»[[549]](#footnote-550).

Снова, и, пожалуй, в последний раз, в спектакле прорвалась личная, лирическая тема актера Станиславского. Зазвучала та светлая, мажорная мелодия утверждения жизни, что жила вопреки всему в душе художника. Сквозь итальянскую пьесу проступала душевная потребность русского национального свойства. По контрасту с временем, а может {315} быть, как сожаление о ныне утраченном, рождалась и мощно развертывалась стихия иной, условной, но для художника более действительной жизни. Стихия ясных чувств, душевного здоровья, доброй гармонии, живущей в мире вечно, несмотря ни на что. Юмор уходил еще дальше, чем в «Мнимом больном», от сатирической злости, от острых, гротескных ритмов. Это был смех не скованного, но свободного человека. Здесь, в сфере искусства, жила творческая свобода художника.

Вот почему этот чудаковатый Рипафратта вызывал не только добрый смех, но и сочувствие, как «некое чудо жизни на земле». И оттого, {316} что Кавалер и смешон, и трогателен одновременно, «все светлеет и смеется вокруг него, когда он появляется на сцене. Его воинственность, придуманная ненависть к женщинам, которой он упрямо верит, его легковерие в обращении с Мирандолиной, его растерянность, когда он видит, что обманут, и его детский гнев — все мило, кроме того что смешно. Потому что благословенна живая жизнь на земле, сердца малые, как и великие, чувства мудрые, как и наивные. Благословенны и чудесны. Таково зрелище смешного Кавалера в русском представлении итальянской комедии»[[550]](#footnote-551).

В творчестве Станиславского этот спектакль явился своеобразной защитной реакцией от времени, когда в воздухе уже чувствовался «запах гари и железа». В тревожном предощущении мировой катастрофы художник словно поднимался над жизнью, уходил в светлую утопию. Так началось расхождение художника со своим временем. Поиски трагедии ненадолго затихли. Разумеется, режиссер был далек от мысли поставить какую-либо модную адюльтерно-эстетскую пьесу на радость буржуазной публике, диктовавшей свои вкусы театру, и осуждал подобные репертуарные уступки МХТ. Но сам в эту пору знал лишь одну форму преодоления действительности — преодоления через смех, через доброту и простую, извечную радость жизни. «Хозяйка гостиницы» этим и покоряла зрителей. «Жизнь ясных чувств, душевного здоровья, богатства органического — до печали сладостна русскому сердцу. Ибо ему по-своему очень открыто чувство “прежде смысла” любить жизнь»[[551]](#footnote-552).

Не случайно М. Горький, приехавший в феврале месяце с Капри в Москву, порадовался спектаклю «Хозяйка гостиницы» и студийной постановке «Праздник примирения» Г. Гауптмана, ощущая в этих работах Станиславского и молодых актеров близкую ему тенденцию. На «Празднике примирения» произошло симптоматическое примирение Горького с Художественным театром, хотя увиденный им в тот же приезд «Николай Ставрогин» лишь подтвердил его прежнюю позицию. «Я отношусь отрицательно к необходимости инсценировать Достоевского на сцене, не соглашаюсь с направлением репертуара Художественного театра, но, вместе с тем, я люблю этот театр и считаю его необходимым… как высшее учреждение, воспитывающее в обществе высшие театральные вкусы», — заявил тогда Горький[[552]](#footnote-553).

Действительно, в репертуаре МХТ сосуществовали, подчас противоборствуя, разные линии. Поиски трагедии, которые настойчиво и целеустремленно вел все эти годы Немирович-Данченко в постановках Ибсена, Л. Андреева и Достоевского, привели теперь, весной 1914 года, к созданию спектакля «Мысль». Новая пьеса Л. Андреева, написанная в жанре интеллектуальной драмы, была воспринята театром как развитие мотивов Достоевского, а рациональный психологический эксперимент {317} доктора Керженцева — Л. Леонидова — в духе противоречий, терзающих душу Раскольникова. Трагедия мысли сменялась трагедией безумия.

Как ни старался театр освободиться от острых экспрессионистских настроений времени, как ни искал выхода к свету, свободе и человечности искусства, он бессилен был это сделать. Дисгармония мира, боль времени настигали его снова, уводя «душевный натурализм» в тайники мучительно разорванного подсознания. Не случайно «Мысль» стала для Художественного театра последним спектаклем мирного времени, как бы предвещавшим вступление в полосу нового «безумия мира».

Спектакли Станиславского «Мнимый больной» и «Хозяйка гостиницы», веселые, изящные, сверкающие красками Бенуа, прославляющие вечную радость жизни, словно парили над жизнью, казались прелестной утопией. Но мир шел к своей катастрофе, и трагические постановки Немировича-Данченко — «Братья Карамазовы», «Николай Ставрогин» и «Мысль» — явились пророчеством. Летом 1914 года Россия была ввергнута в первую мировую войну.

## Война

В жизнь К. С. Станиславского война ворвалась сразу же, бесцеремонно и грубо. Она застигла его вдали от родины, на тихом австрийском курорте, куда группа художественников приехала с семьями отдыхать и лечиться. Гармония жизни, отданной искусству, вновь и надолго оказалась нарушенной. Здесь, в Мариенбаде, «атмосфера быстро насытилась подозрительностью и враждою»[[553]](#footnote-554) по отношению к русским. Начались долгие, изнурительные, порою страшные дни возвращения из немецкого «плена» в Россию, описанные потом Станиславским в серии очерков, напечатанных в «Русских ведомостях».

Станиславскому шел в это время 52‑й год. Огромный седовласый и чернобровый человек, в расцвете сил и славы, с его особой благородно-репрезентативной пластикой и удивительной наивностью в делах практических, — он вдруг неожиданно подвергается унижению, издевательствам и оскорблениям. Как у истинно русского интеллигента, у него хватает мужества и достоинства стойко перенести все мытарства. Встав во главе всей группы интернированных русских, он с неимоверным трудом добивается отправки на родину. Через полтора месяца он вместе с М. П. Лилиной возвращается домой. Но душа его болезненно сжата тяжелой травмой: зверство, варварство, хамство человеческое, развязанное войной, поражают его. Как могло случиться, что Германия, где у него было столько друзей по искусству, вырастила «у себя целую новую породу людей с каменными сердцами?..»[[554]](#footnote-555)

Раздумывая над этим вопросом, Станиславский не находит ответа и убеждается только в одном: нельзя уподобляться врагу, нельзя развязывать {318} в самих себе варварские инстинкты. «В военное время, я знаю, — записывает он, — не надо говорить о доблести врага, на это есть другое время. Но не надо впадать в крайность, давая волю звериным чувствам. Можно дойти до варварства германских воинов, можно вызвать такое же варварское отношение и у нас к врагу, а это, как мы испытали на себе, очень вредно для нас же, русских, которые будут нести результаты нашей мести»[[555]](#footnote-556). Словом, пережитое за границей снова убеждает его в том, как прав был Сулержицкий в своем отвращении к войне. «Война так давит меня и всех, — признается Станиславский, — что приходится из последних сил напрягаться, чтобы работать в искусстве, которое стало таким лишним, ненужным»[[556]](#footnote-557).

Новый сезон 1914/15 года Художественный театр открывает впервые старым спектаклем «Горе от ума». Перед началом в театре идет шумная патриотическая манифестация. А на сцене — светлый нарядный ампир новых декораций Добужинского, очаровательная мебель карельской березы, тот оке влюбленный юноша, не «обличитель», но посерьезневший, обозленный Чацкий — Качалов (в очках à la Грибоедов), и совсем иной Фамусов, сыгранный теперь Станиславским почти беспощадно — как существо «вздорное, суетливое, самодовольное и необычайно, почти зоологически глупое», с «пухлым, очень некрасивым, совсем непородистым, но очень сытым — отъевшимся, разжиревшим лицом…»[[557]](#footnote-558) Добродушие снова уходит из сценических созданий актера, теперь он бичует «общественную обывательщину».

А покуда в Петрограде (спешно переименованном Петербурге) идут диспуты на тему «Война и искусство», готовится сугубо национальный, патриотический и «демократический» репертуар («война содействует демократизации искусства!»[[558]](#footnote-559)), покуда И. Бунин призывает писателей, артистов, ученых и художников подписаться под воззванием против немецких жестокостей, а художественники собирают табак и деньги для воинов на улицах Москвы, дают в их пользу концерты хора русских песенников (под управлением Москвина, с участием Вишневского, Массалитинова, Качалова, Грибунина, Александрова, Лужского, Берсенева, Попова и др.) — в это время в театре репетируют и выпускают «Смерть Пазухина» Щедрина.

В пылающих красках Кустодиева, без всяких полутонов и светлых пятен, на сцене предстает «темная Русь — Русь жадная, озверевшая, дореформенная, неправая, Русь стяжателей, сребролюбцев, мздоимцев, лиходеев, горьких пьяниц…»[[559]](#footnote-560) Спектакль Немировича-Данченко явился резким предостережением против угрозы нашествия звериного варварства и в этом смысле звучал современно. В нем обличалась «Русь, задыхающаяся в лапах начетчиков и диких суеверий, борющаяся с антихристом, с одной стороны, Русь чиновная, мир хапуг и неправды черной» — {319} с другой, где «травят жидов, воруют жен у живых мужей и подвергают телесному наказанию купцов» — с третьей, и, наконец, мир купеческого хамства, в упоении своего торжества кричащего: «шире дорогу, потомственный почетный гражданин Пазухин идет!»[[560]](#footnote-561) Режиссер воспринял «колючее, беспокойное искусство Щедрина» снова в духе Достоевского; в спектакле, окутанном тревожными длинными тенями, всех исполнителей охватывал «дух трагической комедии, почти трагического фарса, где из-под шапки шута выглядывает жуть достоевщины и страшный лик ухмыляющейся курносой»[[561]](#footnote-562).

## «Пушкинский спектакль»

Другим, более глубоким ответом войне должен был стать «Пушкинский спектакль»: три маленькие трагедии ставили Станиславский («Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери») и Немирович-Данченко («Каменный гость»). Художником и сорежиссером всех трех пьес был Бенуа. Ему же принадлежал и общий замысел спектакля. Потрясенный войной, он воспринимает пушкинские трагедии как «трилогию смерти», в тонах апокалипсиса, с ощущением грядущей гибели мира. «Пир во время чумы» — извечный трагизм жизни на грани смерти, «Каменный гость» — смерть душит каменной десницей живого человека, «Моцарт и Сальери» — трагедия Моцарта, который не ведает, что над ним нависла смерть, и трагедия Сальери, добровольно избравшего смерть как орудие справедливости.

Замысел «трилогии смерти» должен был открыть, по мысли Бенуа, живого Пушкина, освобожденного от академической рутины, от «концепций» пушкинистов. Театр хотел подойти к нему «со своей личной меркой, просто, искренно и честно»[[562]](#footnote-563). В эскизах Бенуа «постарался держаться простейших схем, ясных линий, уравновешенных масс и ограничил бутафорскую часть до минимума». Он не стремился создать изящное и легкое зрелище в духе «гуляки праздного», а, напротив, — «нечто могучее, изумительно сильное», как «стихия, как разреженный кристаллически чистый воздух горных вершин». Свободные от «системы режиссерского насилия» актеры должны были отдаться внутреннему творчеству, чтобы в идеале «связать правдивую глубину переживаний с дивной музыкальностью речи» и «прочитать Сальери так, как, вероятно, читал свои стихи сам Александр Сергеевич Пушкин»[[563]](#footnote-564).

Однако «оживление Пушкина» оказалось делом необычайной трудности. Творческая свобода подхода к маленьким трагедиям была изнутри скована неразрешимыми по тому времени противоречиями. Система переживания вступала в конфликт с законами поэтического театра. Перегруженная сложными психологическими оправданиями, стихотворная речь {320} «распухала», теряла свой внутренний музыкальный ритм. Форма, о которой в ту пору мало заботился создатель «системы», мстила за себя.

Кроме того, «простейшие схемы» и «ясные линии» эскизов Бенуа на сцене обернулись величественными витыми колоннами, торжественными складками парчового занавеса, холодной белизной мрамора. Актеры, вырванные из бытового уюта Художественного театра, терялись в непривычной обстановке, прибегая то к житейскому правдоподобию, то к статуарно-торжественным мизансценам и замедленным ритмам. Лишь одному Качалову удалось победить эту коллизию спектакля: его Дон-Гуан, заменивший «жизнерадостность и влюбленность в любовь некоей сатанинской подкладкой, трагизмом вседерзания»[[564]](#footnote-565) и бросающий смелый вызов смерти — холодному мраморному миру Командора, был сыгран с той гармонической мерой музыкального, поэтического обобщения, которой требовал театр Пушкина.

Сам же Станиславский остался в кругу этого противоречия. Как режиссер он доверился Бенуа, особенно в «Моцарте и Сальери», где взял на себя труднейшую роль Сальери. Но кое в чем с ним и спорил. Так, «Пир во время чумы» в отличие от Бенуа он читал в более реальном и земном плане. Бенуа казалось, что из всех трагедий «Пир» — самая символическая (по сравнению с самой психологической — «Моцартом и Сальери» и самой драматической — «Каменным гостем»). Через всю трилогию ему хотелось провести мысль о бессилии человека «перед святостью неба» (Председатель «спасовал перед небом» так же, как Дон-Жуан и как Сальери — перед «абсолютом чистоты и красоты»)[[565]](#footnote-566).

Для Станиславского в «Пире» важнее было не то, что люди пасуют перед небом, а то, что «поднимают бунт против несправедливости», «бросают вызов богу, потому что человек обижен». Он видит «во вспышках безобразий… много великого протеста», сквозное действие нащупывает в «борьбе с ужасом (приемами смеха)», в борьбе с отчаянием. Подводя итог своим размышлениям, он записывает: «Ядро — отчаяние. Сквозное действие — протестовать против несправедливости». Противоборство мотивов жизни и смерти режиссер прослеживает через все образы трагедии[[566]](#footnote-567).

В первой беседе с актерами режиссер намечал современные аналогии «Пира во время чумы», «Ужас и страдания города, охваченного чумой», Станиславский сравнивал со страданием Бельгии, завоеванной немцами. В трагедии «несчастье встречается с подъемом духа», с протестом, с бунтом страдающего человека…

«“Протест против несправедливости” — так, по мнению Станиславского, могло быть определено сквозное действие спектакля»[[567]](#footnote-568).

{321} В своем режиссерском плане «Пира во время чумы» Станиславский бегло набрасывает линию противоборства этих мотивов. Вначале — настроение «опущенное», «молодой человек хочет поднять настроение», может быть, слышится «рыдание», «все пьют молча», «слезы мешают говорить», Мери «поет со слезами… Она наклонилась, прилегла на стол. Он (Председатель. — *М. С*.) гладит ее голову. Все замерли…» Мери доходит ДО «сентиментальной истерики, рыдает». Между влюбленными в Председателя Мери и Луизой происходит «резкий скандал… почти драка, потасовка за волосы. Председатель разнимает и останавливает». В этот момент проезжает телега с мертвецами (вначале предполагалось, что по сцене проедет живая лошадь, на одной из репетиций живую заменили «условной»[[568]](#footnote-569)). «Перегруппировка. Одни встают и жмутся в сторону, другие пошли смотреть вглубь. Бравируют (закрыть проезд телеги). Луиза, бравируя, встала на стул или скамейку, чтобы смотреть. Кто-то зажал рот, чтобы не дышать миазмами. Сзади бросают камни, свистят, глумятся над мертвыми». Председатель запевает гимн в честь чумы, в нем «просыпается демонизм», многие подхватывают, «взбадривают весельем, бравадой», «поют веселый припев», «где заупокойный мотив» чередуется с «чертобесием, восславлением»: «Восславим царствие чумы!» После призыва — {322} и «девы-розы пьем дыханье, быть может, полное чумы», — начинаются «лобзания. Оргия. Председатель целует Мери. Другие — остальных». В этот момент входит Священник — «старик, аскет». Он возмущен — их «ненавистные восторги смущают тишину гробов». «Где-то раньше — отдаленный звон. Или, может быть, все время колокола (похороны)». Священника прогоняют: «Ступай, старик! Ступай своей дорогой!» «Народная сцена. Толкают Священника, группируются вокруг него… Взрыв пира. Дебош». Но когда Священник напоминает Председателю о его умершей матери, тому «становится стыдно, затих…». Мери, «погибшее, но милое создание», «ласкается к Председателю. Мери чувствует, что, если он уйдет, она беззащитна… Объятия и пьют. (Председатель) предается разврату, чтобы заглушить воспоминания». — «Тень матери не вызовет меня отселе…». — «Вызов к небу, т. к. он всю жизнь был честен и чист, а небо не оценило». «Но проклят будь, кто за тобой пойдет!» — «Не криком, но твердо, спокойно». Многие кричат Священнику: «Пошел, пошел!» «Народная сцена. Скандал, выгоняют попа». Тогда Священник «высвободился, подходит и говорит тихо на ухо» Председателю о его умершей жене — «Матильды чистый дух зовет!» Тот не верит, встает и «тихо и очень веско» произносит: «Клянись же мне…» Услышав клятву, признается: «Меня когда-то она считала чистым, гордым, вольным…» В его словах «отчаяние, вопль, стыд». — «И знала рай в объятиях моих», — «огромная пауза, все ждут». Доносится звон. Председатель оглядывается «как сумасшедший»: «Где я?» Женский голос — «тривиальный, как кокотки говорят о женах» — восклицает: «Он — сумасшедший: он бредит о жене похороненной!» Но Председатель тихо, после паузы произносит: «Отец мой, ради бога, оставь меня…» «Священник преклонился перед его горем. Он понял, что величайший грех, который тот совершил, — уже искуплен». Священник уходит. «Пир продолжается тише, сконфуженно»[[569]](#footnote-570).

Со свойственной Станиславскому любовью к драматическим контрастам конфликт земного и небесного начала, вакханалии во имя жизни и аскетизма, отрешенного от всего земного, доведены здесь до предела. Психологическая точность местами склоняется к натурализму. Никаких следов «символизации» в духе замысла Бенуа незаметно. Зато явственно ощутима тенденция жизнеутверждения. Вакхические, плотские, оргиастические мотивы явно превалируют. Тема пира подавляет тему чумы. Чувствуется, что жизнелюбие художника пытается преодолеть мучительные впечатления первых месяцев войны — чумы, ворвавшейся в жизнь.

По-своему тема жизни и смерти, навеянная временем, преломляется у Станиславского и в работе над образом Сальери. Образ этот становится философским центром «Пушкинского спектакля». Бенуа акцентирует, как главную, тему «разрешения крови», «бесовского разрушения», уходящую корнями в Достоевского. Впервые должен появиться на сцене подлинный Сальери — не театральный злодей, не солист, декламирующий напыщенные {323} ариозо, а «настоящий, раздавленный совестью, сознанием беззакония своего, человек с живой, томящейся по свету душой и все же гасящий этот свет, следуя велениям бесовских побуждений».

Самое страшное в этом образе — «логическое оправдание преступления, то самое оправдание, к которому все Сальери в мире прибегают перед тем, чтобы отдаться низости своих влечений.

Да, в Сальери вселился бес, но не романтический бес — острый, пылающий, порывистый, а бес “медленный”, постепенно, методически рушащий все преграды совести, вселившийся в душу человека, который зорко различает в себе все порочное и все же бессилен этому сопротивляться. Мы присутствуем при целой “Голгофе греха”…»[[570]](#footnote-571)

Станиславскому тоже не интересно было играть человека, совершающего убийство из зависти. Нет, все его помыслы устремились к проблеме «разрешения крови» во имя высокой, благородной цели. После одной из бесед с Бенуа он записал для себя: «Сальери спасает музыку, *систему* (нечто положительное) от гениальности (случайной и неуловимой)»[[571]](#footnote-572). Вот что близко было создателю «системы», фанатически преданному своему искусству, готовому ради него на любые жертвы. «Бесовские побуждения» он оправдывал высшей целью своей жизни.

Сальери завербован своим долгом. Когда на эскизе «Бенуа изобразил дом Сальери богатым — таким, каким изображал его Шаляпин (генерал, сановник, Рубинштейн, Кюи)», Станиславский запротестовал: «Отсюда явится — зависть генерала, и это мельчит всю вещь. Напротив, если дать более бедное помещение, библиотеку ученого, тогда — все глубже выступает труд для потомства, спасение искусства»[[572]](#footnote-573).

Высокой цели подчинена подвижническая, аскетическая жизнь Сальери. Актер хочет показать его мучительные раздумья после бессонной ночи, когда композитор сетует на несправедливость неба: «Все говорят, нет правды на земле. Но правды нет — и выше». Он произносит эти слова «с нетерпением, зло, нервно, избалован». Слава изменила ему, признается Сальери «с горечью, со слезами обиды». В прошлом он был велик, как император, — «кончил жалко». Но не зависть его обуревает. «Нет! Никогда я зависти не знал!» — говорит он, «поскорей, как бы торопясь оправдаться…» — «Как не стыдно, кто же это скажет. Никогда». «Завистник!» — «Я завидую… — фу, какая гадость». Несправедливость судьбы — вот причина его мучений: «Где ж правота…» В подтексте Станиславскому слышится внутренний монолог Сальери: «За что, за что?! Что же это такое, все было хорошо, и вдруг такая несправедливость, что вы со мной делаете… Жизнь незапятнанная, хорошая, чистая, и вдруг я дрянь, гадость, змея, я не заслужил…» Гений отдан «гуляке праздному» — «какая несправедливость!»

Во имя высшей справедливости Сальери и решает отравить Моцарта. В эту минуту он становится «деловит», «со страданием» готовится исполнить {324} свой долг: «Отец решил покончить с сыном, лишить [себя] наследника». Эту страшную миссию он воспринимает как «предначертание свыше»: «Я избран…», «Рок меня избрал». Для него это «религиозная служба», он «закрепощен» как «жрец, служитель муз». Если Моцарт останется жить «и новой высоты еще достигнет» — это будет беззаконием, «беспорядком», о котором Сальери говорит с «усмешкой, иронией». — «Так улетай же!» Решение принято, «и отлично». — «Вот яд». Сальери «замолк, никуда не смотрит, достал, на флягу не смотрит, вынул не смотря»[[573]](#footnote-574).

Так прочитал Станиславский внутренний монолог Сальери. Замысел был, безусловно, интересен, роль глубоко продумана и прочувствована. Тем не менее актера постигла неудача[[574]](#footnote-575). Большинство критиков (да и сам Станиславский) искали причину в форме. «Актер должен уметь говорить» — эта фраза стала сакраментальной. Она была справедлива. Действительно, стихи, особенно в монологах, оборачивались у актера «тяжелою прозою». Переживание вступало в конфликт с «торжественной красотой слова», «рвало праздничные словесные одежды, обрекало пушкинского героя будням, и обиженное слово мстило, вымещая обиду даже на самой правде переживаний»[[575]](#footnote-576).

Между тем причина крылась не только и не столько в форме, в слове, в переживании, в расхождении с пушкинской поэзией. Все это явилось лишь результатом. Корень противоречий лежал глубже, уходил в ту глубокую дисгармонию времени, которая изнутри взрывала прозрачную и свободную музыку гармонического пушкинского стиха. В тревожную военную пору художник испытывает тяготение к своим национальным святыням, чтобы, прикоснувшись к ним, вновь ощутить потерянное равновесие, «примириться с жизнью».

Л. Я. Гуревич, пережившая вместе с группой Станиславского все бедствия немецкого плена, не случайно восприняла «Пушкинский спектакль» сквозь призму войны. «Великий труд, поднятый театром в такое время, когда все мешает творческой сосредоточенности и покою, когда мир полон ужасающих дисгармоний, — не доведен до конца и не вознаграждается успехом, соответствующим его внутренней значительности»[[576]](#footnote-577), — свидетельствовала она.

Можно понять, почему Станиславскому не удавалось, несмотря на всю психологическую вдумчивость и вживание во внутренний мир Сальери, оправдать его «преступный долг», его «Голгофу греха», путь к братоубийству. Сколько бы ни старался актер вдохновиться великой миссией, высокой целью «спасения искусства», все равно — как человек и как современник войны — он не мог принять идею «разрешения крови». Она была чужда его нравственному мировоззрению. Станиславский по своей природе {325} не был человеком религиозным, но он был, безусловно, верующим человеком, в том толстовском смысле этого слова, когда вера в бога всевышнего становится верой в «бога внутри нас», верой в добро, существующее, несмотря ни на что, вечно.

Позже Л. М. Леонидов так определял причину неудачи актера: «Станиславскому не удалась роль Сальери, потому что в его существе от Сальери ничего не было. Станиславский был Моцарт, а Моцарт никогда не смог бы сыграть Сальери. Это был гений, “умевший строить мосты на небо”, как говорил о Моцарте Чайковский, неспособный подсыпать яд в вино другу»[[577]](#footnote-578).

Наверное, поэтому Станиславский и не мог подняться до трагической высоты «бесовских побуждений». Недоставало внутренней веры, внутреннего оправдания. Ведь такие «логические оправдания преступления», как «цель оправдывает средства» или «если бога нет (“правды нет — и выше”), то все дозволено», не могли стать его духовной верой. Другое дело, если бы образ был задуман им в сатирическом плане, если бы он видел Сальери только завистником, одержимым «бесовскими побуждениями». Но Станиславский, «играя злого, искал, где он добрый», и потому безмерно усложнял свою задачу, расширял амплитуду трагических противоречий человека, увеличивал масштаб «борьбы преступного долга с поклонением гению»[[578]](#footnote-579). Но сколько он ни добавлял новых мотивов, психологических {326} деталей, правдивых и житейских подробностей, они ложились лишь тяжким грузом на дно образа, не позволяя воспарить поэтическому вдохновению трагедии, раз не было в душе актера веры в то, что «преступный долг» Сальери действительно высок.

Станиславский прекрасно понимал, что все дело было именно в вере, в возможности поверить, казалось бы, самому невероятному, даже нереальному. «Верите ли вы в то, что воспоминание, мечта может быть сильнее действительности? — спрашивал он самого себя и актера А. Рустейкиса (исполнителя роли Моцарта) во время репетиций. — У вас есть воспоминания о жизни Моцарта? Да. Они сильнее воспоминаний вашей личной жизни? Да. Верите ли вы, что то же самое можно проделать и об убийстве (которого вы никогда не совершали) и с вознесением на небо, которого никогда не будет? А если это так, то все возможно играть, все чувства можно создать. Это очень важно — запомнить это. Сквозное действие — в мечте»[[579]](#footnote-580).

Однако не только в мучительных репетициях, но и после премьеры Станиславский не овладел верой в «сквозное действие» роли Сальери и разрывался в противоречиях. «В один спектакль я его играю в одном гриме — доброго борца за искусство и бессознательно завидующего, — признавался он. — В другом играю с новым гримом — ревнивца с демонизмом, вызывающего бога»[[580]](#footnote-581). Противоречие между «добром» и «демонизмом» так и не было, да и не могло быть снято.

Не случайно трагическая вспышка освещала образ Сальери Станиславского только под самый конец — в момент прозрения, когда убийца вдруг постигал свою чудовищную ошибку и «плакал как баба», как ребенок, на минуту принимая «кровавые» слезы за выражение радости, облегчения. «Жутким, до физического страдания жутким, — писал Бенуа, — выходит этот момент у Станиславского, ибо перевоплощение у него полное; в эту минуту он действительно брат, посягнувший на брата…»[[581]](#footnote-582) «Когда за сценой поют “Реквием”, по стенам бегут тревожные тени и рыдает Сальери, — в этом есть что-то сильное, есть дыхание смерти и мрачный стук судьбы», — подтверждал один из рецензентов, считая, что в «Моцарте и Сальери» был интересен только этот «последний момент»[[582]](#footnote-583).

В целом весь «Пушкинский спектакль» потому и расходился с поэтической гармонией, что обременен был тяжелыми экспрессионистскими настроениями своего времени. «Каинова война» наложила на него свой отпечаток. В «Пире во время чумы» (вопреки замыслу Станиславского и мнению Немировича-Данченко[[583]](#footnote-584)) тема пира подавлялась темой чумы, в «Каменном госте» любовь отступала перед жестоким современным демонизмом, в «Моцарте и Сальери» фанатизм «идейного убийцы» заглушал {327} свободную радость моцартовских мелодий. Спектакль получился грузным, скучноватым, скорее вдумчивым, чем увлекательным. Актеры старались подняться от неясных психологических полутонов к ярким романтическим тонам, но поэтическое вдохновение подменялось аффектацией, и в эти моменты театр «переживания» невольно тяготел к старому театру «представления»[[584]](#footnote-585). В иные моменты спектакль опускался до мелкой бытовой правды, бросались в глаза ненужные житейские подробности, те «vraissamblance», которые Пушкин посылал к черту: зритель знакомился с тем, как Лепорелло обгладывает куриную лапку, как Сальери вынимает из металлического футляра стеклянную трубку с ядом и старательно взбалтывает его в вине, как Дон-Жуан перелезает через стену монастырского кладбища и т. п.[[585]](#footnote-586)

Словом, «крылья сценического вдохновения оказались спутанными и не сумели поднять до пушкинской высоты. Величественная красота и благородная торжественность, великолепная праздничность “Маленьких трагедий” умалялись. В их праздник вкрались будни; маленькая правда захотела быть соперницей иной, величавой, хотя, быть может, не всегда “правдоподобной” правды»[[586]](#footnote-587). Разумеется, Станиславский и сам чувствовал, что бытовые интонации для этого спектакля не годятся, что «гениальное чувство Пушкина требует его слов и стихов (*то есть формы поэтической*). Форма — это лучшее, наиболее убедительное приспособление для актера»[[587]](#footnote-588). Однако он понимал, что пушкинская стихотворная форма с ее необычной «сжатостью текста» содержит «большие сложные переживания — перемещения между фразами», «требует паузы для перемены “валиков”. Стих пауз не допускает. Если идти по стиху — [он] опережает чувства, [которые] не поспевают, и идут пустые слова — чтоб наполнить их, надо нарушить стих»[[588]](#footnote-589), Запутавшись в этих противоречиях, Станиславский обратился за советом к Ф. И. Шаляпину — высокому для него авторитету по части поэтического слова на сцене.

«Шаляпин мне читал Сальери очень холодно, но очень убедительно, — записал после этого Станиславский. — Он как-то убеждал меня красотами Пушкина, втолковывал их. Вот что я почувствовал. Он умеет из красот Пушкина сделать убедительные приспособления.

Талант, как Шаляпин, умеет взять себе в услужение Пушкина, а бездарный сам поступает к Пушкину в услужение»[[589]](#footnote-590).

В этой записи интересно наблюдение о том, что Шаляпин читал «очень *холодно*», что он извлекал *форму* (приспособления) из «*красот* Пушкина» и как бы возвышался *над* поэтическим образом (брал его «себе в услужение»). Станиславский невольно зафиксировал в манере гениального актера тот холод отчуждения, элемент отстранения и возвышения {328} над ролью, ту форму, которая рождается не сама собою, а извлекается из красоты — из поэтичности, музыкальности слова. Короче говоря, тот самый закон двойственной жизни актера на сцене, «равновесия между жизнью и игрой», который он подметил еще у Сальвини и который все еще теоретически продолжал отрицать.

Возможно, поэтому Станиславский и не захотел последовать шаляпинской манере. Он избегал величественной, приподнятой над бытом, благородной интонации, стремился передать облик бедного простого труженика. Все должно было подчиниться правде чувств, ей в жертву приносилось многое, в том числе и «красоты Пушкина». Музыкальность, поэтическая приподнятость, казалось, невольно тянули к штампам старой театральной условности, от которых актер открещивался, а правдивые детали, напротив, вносили ощущение живого тепла, «приманивали» чувство.

Как бы отвечая на упрек Н. Е. Эфроса, Станиславский ищет поддержки самого Пушкина и помечает в своей записной книжке: «que diable de vraissamblance!, когда есть рампа, сцена и пр. (это любят цитировать критики). А страницей дальше Пушкин пишет — “истина страстей, правдоподобие чувств в предполагаемых обстоятельствах, вот что требует наш ум от драматического писателя”»[[590]](#footnote-591).

Мысль Пушкина подтверждала правоту Станиславского в его приверженности к «истине страстей». Тем не менее оставался открытым вопрос — как овладеть «простой, сильной, благородной» манерой декламации, как поймать такую «музыкальную стихотворную речь», чтобы в голосе Сальери «зазвучал торжественно, сильно, на весь мир протест против неба всего обиженного богом человечества»?[[591]](#footnote-592) Трагику нужен прежде всего голос, отвечал Сальвини. «Актер должен уметь говорить», — открывал еще одну старую истину Станиславский, чувствуя, что для поэзии одной психологии мало. «Думаю, — признавался он М. Г. Савиной, — что невозможно сразу пережить глубоко Пушкина и в этом глубоком переживании дойти до той легкости, которой требует воздушность стиха. То тяжелится стих — от углубления, то, наоборот, стих начинает парить, но зато и чувство лишь слегка скользит по сути»[[592]](#footnote-593).

Упрек критики оставался в силе. «Пушкина захотел поставить театр, конечно, очень хороший, но очень далеко отошедший от живого движения русской поэзии. Театр, не знающий, что существуют драмы Александра Блока, Валерия Брюсова, Вячеслава Иванова, Алексея Ремизова и других, пожелал вернуться к источнику живой русской поэзии, к Пушкину. Очень похвально!» Но «стихи испортили все дело… Художественный театр захотел трактовать пушкинскую творимую легенду как добросовестно-бытовое изображение событий и переживаний. Но забытое искусство отомстило за себя, подарив Художественному театру неуспех…»[[593]](#footnote-594)

Как бы в ответ на эти слова, а вернее, испытывая настоятельную {329} внутреннюю потребность, Станиславский принимается за постановку драмы Александра Блока «Роза и Крест».

Шел второй год войны. Страна все глубже увязала в кровавой бойне. Ширилась мобилизация, в газетах удлинялись траурные списки убитых и раненых. «Все для войны! — призывал князь Львов. — Каждый несет ответственность за победу и поражение». А в Художественном театре новый сезон 1915/16 года открывался старым «Месяцем в деревне» с благородным, изящным Ракитиным — Качаловым, даруя зрителям «красивый отдых» от жестокостей жизни, «радостный вечер тихого гармонического наслаждения настоящим, большим искусством»[[594]](#footnote-595), «воспоминание о какой-то далекой, когда-то бывшей и сейчас невозможной радости…»[[595]](#footnote-596); в 200‑й раз шли «Три сестры», которые звучали как «прекрасная элегия», как нечто «нетленное…»

Художественный театр и сам понимал, что он не может теперь жить по-старому. Немирович-Данченко признавался в ненависти к «рабски налаженным буржуазным душам», диктующим Художественному театру свои требования и вкусы. Ему «становились противны» такие «прекрасные спектакли, как тургеневский, гольдониевский и т. д., и т. д.», которые «дают законный, необходимый художественный отдых не тем, кто весь свой день отдает благородным трудам и благородным волнениям настоящей войны, а просто-напросто тем, кто от этих трудов и волнений бежит»[[596]](#footnote-597).

Однако позиция решительным образом расходилась с практикой. Вынужденный идти на компромисс, Немирович-Данченко ставит весной 1915 года «Осенние скрипки» И. Сургучева, а зимой 1916 года «Будет радость» Д. Мережковского — пьесы, в которых как раз и торжествовала та претенциозная красивость и религиозно-философская литературщина, которых более всего опасался сам режиссер. Убежденный в том, что «красота есть палка о двух концах», что она «может поддерживать и поднимать бодрые души», а может и «усыплять совесть», он писал накануне премьеры «Осенних скрипок»: «Если же красота лишена того революционного духа, без которого не может быть никакого великого произведения, то она преимущественно только ласкает бессовестных»[[597]](#footnote-598). Критика превращалась в самокритику.

Недаром, выступая в день открытия нового сезона с речью перед труппой на тему «Театр и война», Немирович-Данченко мог сослаться на один лишь пример, опять-таки из старого репертуара МХТ. Это был чеховский спектакль, способный, по его мнению, «вливать бодрость, увеличивать запас терпения, помогать залогу победы»[[598]](#footnote-599) в ту пору, когда {330} России грозит «самый сильный враг» — наше «малодушие, переходящее в растерянность, способное вызывать панику и колебать веру»[[599]](#footnote-600). Немирович-Данченко рассказывал, как после одного из представлений «Вишневого сада» к нему подошел раненый офицер и со слезами признался, что этот спектакль дал ему больше душевных сил, чем три месяца отдыха[[600]](#footnote-601).

Новых пьес, прямо отвечающих настроениям современности, Художественный театр найти не мог. Иные писатели считали (как Гиппиус, Мережковский, Арцыбашев), что не только писать, но даже думать о войне не следует, ведь «соловьи — над кровью». Другие писали адюльтерные, лжепроблемные пьесы, культивирующие пошлость и обывательщину. Из современных драматургов, пожалуй, лишь один Л. Андреев призывал — «Пусть не молчат поэты!», резко порицая тех, кто сторонился мучительных, кровавых тем войны. Он надеялся, что война сдвинет, наконец, Россию с мертвой точки. Однако после «Мысли» между драматургом и театром выросла стена взаимного непонимания. Станиславского и Немировича-Данченко все больше раздражали абстрактная риторика, приподнятый, условный романтизм трагедий Андреева, который, по словам Блока, «продолжал кричать тогда, когда уже ничто кругом не кричало», и «стал пародией своей собственной, некогда подлинной муки»[[601]](#footnote-602).

Так проходят мимо МХТ или отклоняются одна за другой его последние «военные» пьесы: «Король, закон и свобода», «Самсон в оковах» (которую он предназначал В. И. Качалову), «Собачий вальс», «Реквием», «Дни нашей жизни» и «Милые призраки»[[602]](#footnote-603). Предлагая Станиславскому прочитать «Милые призраки», Л. Андреев писал: «Кугель определил пьесу как удачное сочетание самого строгого реализма с романтикой. А романтики и “благородства” много! Я нарочно усилил эту сторону, чтобы противопоставить ее теперешнему растленному репертуару и дать зрителю нечто для души»[[603]](#footnote-604).

Но Станиславский даже читать не стал. Настроенный против войны вообще, он вовсе не стремился к репертуару, поддерживающему бодрость духа в героях ратных дел. Ему хотелось работать теперь только над классикой или высокой поэзией. Все больше его влечет античная трагедия, он зачитывается Еврипидом («Какой он настоящий!»[[604]](#footnote-605)). Немировичу-Данченко, который ставил в это время «Короля темного покоя» Рабиндраната Тагора и мечтал об эсхиловском «Прометее», он писал: {331} «Рабиндранат, Эсхил — вот это настоящее. Мы этого играть не можем, но пробовать надо. Здесь авторы помогут»[[605]](#footnote-606). Из русских писателей выбрали снова Чехова («Иванова» возобновлял Немирович-Данченко, «Чайку» с Михаилом Чеховым в роли Треплева репетировал Станиславский), Достоевского (инсценировку «Села Степанчикова» решили ставать оба режиссера с М. Чеховым или Москвиным — Фомой Опискиным и Станиславским в роли полковника Ростанева) и Блока.

## «Роза и Крест»

Постановку лирической драмы «Роза и Крест» Станиславский задумывал потому, что в ту пору это была единственная пьеса, отвечавшая самым глубинным его настроениям. Кроме того, он надеялся, что Блок поможет театру «добраться до возвышенных чувств и красоты, но только не через красивость и не через сентиментальность, надрыв и штампы»[[606]](#footnote-607). Работа затянулась на долгие годы, вначале и позже, уже после революции в нее активно включился Немирович-Данченко, но спектакль так и не увидел света. Тому имелись серьезные причины.

Обрадованный новой и поначалу вполне обнадеживающей встречей с театром Чехова (которого он теперь «принял в пантеон своей души»), Александр Блок поспешил приехать в Москву, чтобы на первых «застольных» репетициях прочитать и по возможности разъяснить свою пьесу участникам спектакля. Это было весной 1916 года. Тогда же была опубликована статья Блока «“Роза и Крест” (К постановке в Художественном театре)» и написана объяснительная записка для Художественного театра — своеобразные авторефераты, в которых поэт делился своим замыслом. Прежде всего он подчеркивал внеисторический характер драмы, хотя действие и происходит в южной и северной французских провинциях начала XIII столетия. Поэту важно было иное — «что помещичья жизнь и помещичьи нравы любого народа ничем не отличаются один от другого»[[607]](#footnote-608).

В старинных рыцарских одеждах скрыто нечто близкое и общечеловеческое, звучит мотив туманной северной песни заезжего трубадура: раз в мире повсюду «беда и утраты», «сердцу закон непреложный — Радость — Страданье одно». Мотив единства радости и страданья необычайно остро воспринимался Блоком в эту пору, когда он чувствовал, что Россия, «вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой, может быть, более страшной»[[608]](#footnote-609). Это было его предощущением катастрофы и гибели, которая, быть может, грозит русской интеллигенции за ее отрыв от народа. «Гоголь представлял себе Россию летящей тройкой», — писал Блок, ясно слыша вокруг себя быстро возрастающий гул, словно «чудный звон» колокольчика тройки. «Что, если тройка… *летит прямо на нас*? — спрашивал он. — Бросаясь к народу, мы бросаемся под ноги бешеной тройке, на {332} верную гибель»[[609]](#footnote-610). Ответ поэта звучал как мучительный и радостный жертвенный подвиг. Он принял и благословил нарастающий «подземный гул» жизни. «За мученье, за гибель — я знаю — все равно: принимаю тебя».

«Разум и сердце драмы» — бедный рыцарь Бертран ищет «примирения Розы никогда не испытанной Радости с Крестом привычного страдания»[[610]](#footnote-611). Он познает это примирение, постигает смысл сурового припева песни лишь в минуту смерти, когда умирает от ран, охраняя под окном своей любимой ее свидание с другим: «Я понял, понял Изора: Сердцу закон непреложный — Радость-Страданье одно…» Любовь Бертрана к Изоре истинно человеческая, христианская, бескорыстная. Своей смертью он открывает для нее новые пути, о которых она прежде лишь грезила во сне.

Образ «бедного рыцаря» противостоит «квадратному» миру его сюзерена, старого мужа Изоры — Графа, «сонной животности» всего уклада феодального замка. Туманное приближение стихии «“неизвестного” грозового будущего подобно волнам океана, которые могут попутно затопить все, что они встретят по дороге»[[611]](#footnote-612). Будущее встречают по-разному: те, кто, как Граф и Капеллан, «не хочет нового, кто хочет, чтобы все осталось по-старому», и «те, кто, как Бертран и Изора, жаждет перемены и ждет чего-то, начинает искать пути…»[[612]](#footnote-613) Любовь к будущему связана у Бертрана с любовью к родине и со «священной ненавистью к настоящему своей родины… Ничего, кроме горя и труда, такая любовь не приносит» Бертрану — сыну тулузского ткача, в жилах которого «течет народная кровь, кровь еретика, кафара»[[613]](#footnote-614).

Так понимал и примерно в таких словах объяснял свою пьесу Блок на репетициях актерам Художественного театра. Не может быть сомнения в том, что пьеса затронула глубокие душевные струны Станиславского.

Ему были близки мотивы рыцарственной, донкихотской любви к Прекрасной Даме, любви к родине, к ее будущему, «подземный гул» которого он слушал с нарастающей «жаждой перемены» и с неодолимой тревогой. Мысль о единстве радости и страдания также не была ему чужда, особенно в сфере творческой[[614]](#footnote-615).

Если когда-то, до «Гамлета», Станиславскому казалась кощунственной сама мысль об «очистительных жертвах», а сложная история с ролью Сальери приоткрывала его мучительные об этом раздумья, то теперь, в момент приближения революции, он смутно понимал, что «перерождение народов не может совершиться без потрясений». И хотя он «до сих пор не мог забыть» того, что было пережито им в 1905 году, в эти новые «важные и грозные времена» — он «таил в себе хорошие {333} надежды»[[615]](#footnote-616). Под воздействием времени, а может быть, и под влиянием непосредственных контактов с мужественной поэзией Блока мысль о пути через страдание к радости входит в сознание режиссера.

Форма «лирической драмы» Блока тоже отвечала эстетической потребности Станиславского, его сосредоточенному интересу к «жизни человеческого духа» в театре «переживаний». «В лирике закрепляются переживания души, в наше время, по необходимости, уединенной», — писал Блок, объясняя, почему он избрал именно форму «лирической драмы». Ему казалось, что только лирика может воспроизвести всю «сложность современной души, богатой впечатлениями истории и действительности, расслабленной сомнениями и противоречиями, страдающей долго и томительно, когда она страдает, пляшущей, фиглярничающей и кощунствующей, когда она радуется, — души, забывшей вольные смертные муки и вольные живые радости». Все свои лирические драмы Блок писал ради того, чтобы выразить «дух современности, то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного человека идет к своему обновлению»[[616]](#footnote-617).

Драма «Роза и Крест», законченная поэтом в 1912 году, спустя шесть лет после основного цикла «лирических драм», отражает известную эволюцию художественного метода Блока. Три ранние драмы — «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка» — были объединены «насмешливым тоном», который, по мысли поэта, роднил их «с *романтизмом*, с тою “трансцендентальной иронией”, о которой говорили романтики»[[617]](#footnote-618). Теперь связи с романтизмом окрепли, быть может, еще более, но приобрели иной характер. То «преодоление лирики» с помощью трагедии, к которому тяготело творчество поэта, вносило в его драматургию интонации более объективные, более классичные. Лирическая драма постепенно освобождается от всепроникающего духа разрушительной иронии, «насмешливый тон» сменяется тоном романтической легенды. Символистские мотивы снимаются, поэт изживает свой внутренний кризис, свое «проклятье отвлеченности».

Идет мучительный процесс «возвращения к жизни», к «*объективности* и *реальности* тех миров»[[618]](#footnote-619), которые лежат за пределами лирического «я». Это не было (в какой-то мере так же, как и у Станиславского) возвращением к «наивному реализму», но стало, по мнению Блока, восхождением к реализму, «крещенному “огнем и духом” символизма»[[619]](#footnote-620). Сжигая «лиловые миры» одиночества, поэт призывал «учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе»[[620]](#footnote-621). В этом он видел «подвиг мужественности». Так драма Блока шла по пути, предначертанному романтической драмой Байрона и Лермонтова, и ставила перед театром задачи необычайной трудности.

{334} Художественный театр предполагал продолжить на блоковской драме свои поиски возвышенной и простой общечеловеческой трагедии. Снова предстояло решать загадки поэтического театра. Но осуществить этот замысел было не так-то легко. Работа, начатая еще зимой 1916 года и развернувшаяся весной, откладывалась, отодвигалась другими постановками, и конца ей не было видно. То был занят на других репетициях В. И. Качалов, которому была поручена роль Бертрана, то был перегружен работой по «Селу Степанчикову» сам режиссер. Но главная причина крылась в другом.

В эту пору Станиславский испытывает серьезное отчуждение от Художественного театра. После тяжелой неудачи важного для него «Пушкинского спектакля» он долго ничего не ставит, словно разочаровавшись в силах МХТ, мало веря в то, что «старики» пойдут за ним по пути новых экспериментов. Его «индифферентизм» (как он сам это называл) был вызван многими обстоятельствами, но главным образом тем, что «пайщики» театра не желали идти на риск, связанный с убытками. Сезон 1915/16 года был для МХТ «бешеный в смысле материальном (против всех ожиданий), но совершенно мертвый — по художественной части»[[621]](#footnote-622). Станиславского это тревожило, он смотрел далеко вперед и готов был «пойти на временные убытки переходного времени» ради обновления театра. Но «то, что полезно для будущего, о котором я пекусь, — в большинстве случаев невыгодно в настоящем»[[622]](#footnote-623), — признавался он с горечью Немировичу-Данченко.

Вот почему Станиславский предлагал немедленно перенести постановку «Розы и Креста» в Студию. Все свои надежды он возлагал теперь на молодежь, был уверен, что «обновление дела может пройти только через молодое поколение, как это бывает и в жизни»[[623]](#footnote-624). Он чувствовал, что из блоковской пьесы «можно сделать что-нибудь только через студийные пробы, поправки и опыты»[[624]](#footnote-625). Однако Немирович-Данченко не сочувствовал такому повороту дела. Он стоял за слияние Студии с театром, за ликвидацию ее автономии. Обострение этой ситуации повлекло за собой еще большее охлаждение Станиславского к театру. В том, что было ему дорого, ради чего он «отдавал свою жизнь» («система», студии, новые планы), — во всем словно «тысячи невидимых нитей сковывали его движения на каждом шагу»[[625]](#footnote-626). Все это не слишком способствовало его работе над пьесой Блока, в успех которой внутри театра мало кто верил. Тогда Немирович-Данченко решил взять репетиции «Розы и Креста» на себя, чтобы освободить Станиславского для «Села Степанчикова».

Надежда на «студийные пробы, поправки и опыты» с блоковской пьесой тоже была далека от реальности. В ту пору внутри Первой студии {335} назревал тяжелый кризис. Внешне все обстояло благополучно: и старые спектакли, и поставленный Вахтанговым в декабре 1915 года «Потоп» Г. Бергера шли с большим успехом, приносили полные сборы. Но война, смена духовного климата эпохи заметно расшатывали и нравственный, и эстетический фундамент студии, раскалывали единство убеждений воспитанников Сулержицкого. Не только уединение у диккенсовского камина, но даже «простое спокойствие становилось все менее и менее возможным из-за всего ужаса, который творился на всем свете и который кровавыми своими волнами так и хлестал по… мирному обывательскому быту»[[626]](#footnote-627).

Кричащие экспрессионистские настроения глушили гармонию толстовской веры в то, что добро, человечность и справедливость могут завоевать мир без всякого насилия над людьми. В Студии начался внутренний разброд, многие охладели к занятиям по «системе», к упражнениям в духе индусских йогов, которыми увлекался тогда Станиславский. Студийцы ограничивались лишь выпуском очередных спектаклей, что отпугивало и обижало Станиславского, а Сулержицкого заставляло «ощущать то идейное и религиозное одиночество, которое его давило и мучило в театре, особенно в последние два года»[[627]](#footnote-628). Но самым тяжелым ударом {336} для Студии стала смерть Сулержицкого. Он умер 17 декабря 1916 года, в самый разгар войны, накануне революции.

Смерть Сулержицкого нанесла глубокую душевную травму Станиславскому. Кроме родных, в его жизни, пожалуй, не было человека, более ему близкого. Все эти годы Сулер был не только верным другом, первым помощником, советчиком, энтузиастом «системы», крепкой опорой во всех начинаниях Станиславского. Пожалуй, никто другой не повлиял так серьезно, так значительно на образ мыслей и душевный строй Станиславского в зрелые годы, как Сулержицкий. До встречи с ним формирование личности режиссера шло скорее стихийным путем. Сосредоточенный на сфере искусства, он часто бывал наивен в практических вопросах жизни, сторонился политики, его философские взгляды не слагались в более или менее законченную систему. Сулержицкий, прошедший с ним последние 15 лет, незримо связывал его с жизнью, с теми сложными, выстраданными им самим социальными, политическими, нравственными, религиозными и философскими проблемами, до которых прежде Станиславский доходил лишь интуитивно. Покоренный этой удивительной личностью, его веселым обаянием и активным, мужественным «талантом человечности», Станиславский уверовал если не во все, то во многое из того, во что свято верил сам Сулержицкий.

Можно себе представить то чувство одиночества, которое охватило Станиславского, потерявшего «главную свою опору, главного своего друга и, уже наверное, *лучшего человека* во всем созданном [им] театре»[[628]](#footnote-629). «Воспоминания о друге», прочитанные К. С. Станиславским в Студии на гражданской панихиде, отразили лишь какую-то долю его горя, благодарности и преклонения перед человеком, который «умел любить» всех, который «среди соблазна, пошлости, животного самоистребления… сберег в себе милосердие, продиктовавшее ему перед смертью… кристально чистые слова любви»[[629]](#footnote-630).

Как это часто бывало у Станиславского, самые глубокие его переживания и потрясения, испытанные в жизни (смерть Чехова, первая революция, смерть Л. Толстого, война), непосредственно тут же облекались им в образную форму. Так и теперь личность Сулержицкого и его духовное завещание наложили глубокий отпечаток на ту роль и тот спектакль, которые он готовил. Этой ролью стал дядюшка-полковник Ростанев из «Села Степанчикова». Станиславскому вообще была свойственна манера постоянной театрализации жизни, образного восприятия я претворения жизненных событий. Манера эта была скорее всего продиктована {337} необычайной цельностью художественного отношения к миру. Он не испытывал того раздвоения между любовью к жизни, к земле и любовью к искусству, к театру, которое стремился преодолеть, но так и не смог победить Сулержицкий.

Станиславский нераздельно верил только в искусство. «Ваши социальные вопросы, — писал он Сулержицкому еще в 1909 году, — прекрасны, близкое общение с землей и природой нужно, но и это даже слишком материально сравнительно с тем, что может дать искусство. Поверьте в него крепко, и Вы, именно Вы найдете в нем то, что наполняет жизнь возможным на земле блаженством…»[[630]](#footnote-631) Вера в могущество искусства, очевидно, опиралась на то, что на сцене художник стремился и мог увидеть не оболочку, но внутренний смысл жизни, обнажить за видимостью сущность, обнаружить за текстом подтекст, распознать за привычной житейской маской правду «жизни человеческого духа». В этом и таился сокровенный смысл веры Станиславского, не эстетическая только, но этическая и в конечном счете философская сверх-сверхзадача его творчества.

Теперь ему представилась возможность поведать свое святая святых в роли, которая некогда принесла ему огромную художественную радость еще в Обществе искусства и литературы, а теперь невольно, подсознательно связывалась с образом «милого Сулера».

## «Село Степанчиково»

Новую инсценировку повести Достоевского, сделанную молодым драматургом Вл. М. Волькенштейном (его пьеса «Калики-перехожие» шла в Первой студии) и Вл. И. Немировичем-Данченко, ставили Станиславский и Немирович-Данченко, художником был снова М. В. Добужинский. Работа началась в январе 1916 года и продолжалась без малого два года. Это был труд увлеченный, кропотливый и ответственный. Каждый из участников был уверен в том, что «Село Степанчиково» явится не просто очередным, проходным спектаклем, но произведением программным.

Начиная эту «большую и сложную работу», Станиславский повел ее принципиально новым для себя путем. Он хотел открыть, наконец, «великую, непостижимую тайну» творчества, научить актеров «творить жизнь человеческого духа на сцене». Убежденный в том, что тайна творчества «недоступна ни разуму, ни знанию, ни пониманию, она доступна только самой природе, ее бессознательной творческой чуткости», он говорил на первой репетиции: «Мы, люди, придаем слишком много значения в жизни — сознательному. Между тем лишь какая-нибудь 1/10 жизни человека протекает в сознании, а 9/10 — в бессознании»[[631]](#footnote-632).

{338} Тайна творчества актера скрыта в непостижимой созидательной работе природы. Разум тут бессилен. «Разве рассудок может постигнуть тайну обсеменения и роста растения, оплодотворения, зачатия живых существ и пр.?» — спрашивал режиссер. И отвечал: нет, «только сама природа и ее бессознательный инстинкт способны разбираться и управлять всеми тонкостями непостижимо сложного аппарата артистической души и его тела». Стилизаторские поиски режиссеров условного театра в области актерской игры он отвергал теперь начисто. Они, по его мнению, способны только исказить, изнасиловать природу. «Предоставим модным новаторам, — говорил он, — претендовать на роль Создателя — иной, лучшей, чем в природе, красоты, основанной на изощренной условности, насилующей человеческое тело, или иного, более изысканного чувствования, чем дает нам сама природа, насилующего естественную человеческую душу. Человек способен только брать доступное ему из природы, но отнюдь не создавать свою новую природу и ее законов».

Пусть разум примирится с более скромной ролью, пусть «научится, во-первых, не мешать работе природы своим непрошеным вторжением в область бессознательного, во-вторых, пусть разум научится давать бессознательному творчеству — желаемое направление, увлекая его правильными и заманчивыми творческими задачами». Искусство актера, по мнению Станиславского, и «заключается в умении управлять своим подсознанием». «Только творческие задачи роли должны быть сознательны, — а способы их достижения — бессознательны».

«*Бессознательное — через сознательное* — вот лозунг, который должен руководить предстоящей нам работой», — заключал он, утверждая безусловный примат чувства. «В творчестве чувству принадлежит первая роль, разум лишь помогает чувствовать, а тело рабски подчиняется ему и отражает то, что приказывает чувство».

Новую «скромную, но трудную» миссию режиссера он сравнивал теперь с профессией акушера, помогающего рождению ребенка. «Да не посетуют на меня модные новаторы, стремящиеся стать богами в театре, — говорил он. — Роль режиссера я бы сравнил с ролью врача при родах. Как врач, присутствуя при рождении человека, помогает природе в ее созидательном процессе, так и я в качестве режиссера буду внимательно следить за естественной работой вашей творческой природы и помогать ей… Я буду угадывать затаенные желания творческой природы каждого и создавать соответствующую общему творчеству обстановку и общую гармонию коллективного творчества…»

Итак, Станиславский решительно отказывался от своих прежних режиссерских методов. Он уже давно не прибегал к приемам «режиссера-деспота», который у себя за столом заранее сочинял мизансцену, а потом по режиссерскому экземпляру сам или кто-нибудь другой вел актера к намеченному образу. Теперь он отвергал и метод «режиссера-гипнотизера», которым пользовался все последние годы, воздействуя на актера «показом», внушением, заражая его собственной фантазией. Публично порывая с такой манерой, он говорил: «Прежде режиссер гипнотизировал, ходил по сцене, показывал, играл, а актер сидел, курил и скептически {339} зевал. Потом режиссер ставил декорации, рассказывал, вдохновлял, ища, за что бы ему актера зацепить. Теперь мы, режиссеры, объявляем забастовку».

Называя режиссера акушером, Станиславский преследовал одну главную цель — помогать творческой природе актера, не насиловать ее, а, напротив, освободить, убрать все, что мешает естественному рождению образа[[632]](#footnote-633). «Режиссер должен быть зеркалом, отражающим правду и ложь, — объяснял он. — Его главное назначение — следить за образованием штампов и помогать удалять их. Режиссер должен помогать органическому росту роли, вместо того чтобы, вообразив себя творцом роли, навязывать насильственно готовый результат». Для этого режиссеру нужно обладать особенной чувствительностью восприятия правды и лжи на сцене: «Чтоб выполнить свою трудную миссию *помощника творческой природы* артиста, я должен прежде всего охранять ее от насилия и подделки и следить за тем, чтоб душа роли создавалась из живых органических элементов души самого артиста, уберегая его от мертвых, неорганических привычек и ощущений актера-ремесленника.

Как химик соединяет в своей реторте органические вещества, так и вы должны брать для основы души роли только настоящие, живые, трепещущие чувства, родственные вашей собственной природе»[[633]](#footnote-634).

Репетиции начались с чтения инсценировки. Станиславский попросил прочитать ее не режиссера, не актера, а литератора (В. М. Волькенштейна), чтобы не навязывать актерам с самого начала чужого понимания ролей, а только «ясно и литературно доложить текст пьесы». Это первое знакомство с произведением режиссер называл «*обсеменением*» души артистов, «прививкой *бациллы* роли». Он считал важным, чтобы в эти мгновения актеры «освободили душу и ум от всего лишнего. В освобожденной душе, точно на чистой почве, без плевелы, зерно скорее пустит корни и взойдет».

К этому времени распределение ролей еще не было объявлено, с тем чтобы актеры воспринимали всю пьесу в целом. После чтения, принятого восторженно («артистический восторг — лучший пахарь, подготавливающий почву для обсеменения»), начался разговор о пьесе. «Присутствующие разбились на группы, и завязалась оживленная беседа, споры. Режиссеры внимательно прислушивались к ним, стараясь угадать затаенные мечты артистов относительно облюбованных ими ролей».

Только после этого роли были распределены, «семена поэта[[634]](#footnote-635) посеяны, и невидимая работа подсознания началась…» Теперь самое важное, чтобы «семена не засохли», чтобы «работа подсознания не прекратилась». Разумеется, для этого надо «давать ей материал, пищу». Но как, каким способом это сделать, чтобы не возвращаться к старому режиссерскому «показу» или «гипнозу»? Здесь Станиславский счел полезным обратиться к учению индусских йогов о подсознании. Он рассказал актерам о {340} методе, по которому человек как бы бросает «пучок мыслей» в подсознательный «умственный люк» (словно закладывает в кибернетическую машину, как сказали бы мы теперь, в наш век техники. — *М. С*.) и дает приказ своему подсознанию: «Я желаю, чтобы этот вопрос был всесторонне рассмотрен, анализирован, классифицирован и пр. и чтобы результат исследования был передан мне. Подсознание, займись этим!» Так, «по совету индусов, мы внимательно рассмотрим каждую мысль, составляющую “пучок”, и постараемся полюбить ее. Но для этого мысли должны быть особые — для нас, артистов сцены, приспособленные. Упаси нас бог от сухих лекций… Нам надо сродниться с поэтом, привить себе его бациллу».

Придавая решающее значение работе подсознания, режиссер подчинил здесь все элементы «системы» внутреннему действию. Найденный во время репетиций «Хозяйки гостиницы» принцип единства и взаимодействия внешнего, физического и внутреннего, духовного начала — на время словно забывается. Сквозное действие каждой роли понимается только как «душевное движение».

Как же конкретно, через какие этапы шла работа над «Селом Степанчиковым»? Мы можем понять это из многих архивных материалов, и прежде всего из первой беседы Станиславского и Волькенштейна с актерами в январе 1916 года. Знаменательно, что, обращаясь теперь к Достоевскому, после спектаклей «Братья Карамазовы» и «Николай Ставрогин», Станиславский хочет увидеть совсем иное лицо писателя — не трагически-напряженное, не жесткое и гневно-сатирическое, но доброе, просветленное. Режиссеру и автору инсценировки ближе Достоевский, который испытывает «умиление перед Ростаневым», сочувствует его «стремлению к идиллической, доброй, ласковой жизни»[[635]](#footnote-636). Им казалось, что если убрать Фому Опискина из села Степанчикова, «там начнется жизнь здоровая, кроткая и безмятежная. Да так и кончается повесть: Фома Опискин, испугавшись непреодолимой любви Ростанева к Настеньке, дает согласие на их брак — и в “Селе Степанчикове” начинается подлинная идиллия. Недаром Достоевский называет село Степанчиково “благословенным”».

Различая «в пьесе два начала: божеское начало любви и смирения — и дьявольское начало, эгоистическое, самовлюбленное», Станиславский поначалу вовсе не стремился к сатирическому обострению конфликта с деспотизмом Фомы. Ему важен был здесь и «элемент поэтический, лирический», и то, что все события повести погружены в «пошлость повседневности». «Итак, — заключал он первую беседу, — приблизительным лозунгом пьесы будет “умиление Достоевского перед идиллией”. Заметьте, если бы мы решили, что Достоевский писал “Село Степанчиково”, интересуясь главным образом деспотизмом Фомы, мы бы умалили произведение, сделав из него жестокую, нервную сатиру. Это, конечно, менее значительно, нежели комедия духа, — тем более что элемент сатиры в пьесе достаточно ярок и силен».

{341} Эти исходные мотивы постановки позже, в процессе репетиций, Станиславским уточнялись, но главная позиция оставалась неизменной. Его записи, приведенные в последовательную систему молодым режиссером В. М. Бебутовым, дают нам представление о ходе репетиций. Вначале авторская идея была определена следующим образом: «Чистая, идиллическая природа, омрачаемая талантом мучителя, столкновение Божеского и Дьявольского начал (Полковник и Фома)»[[636]](#footnote-637). Как видим, Станиславский вновь возвращался здесь к близкой ему, обостренной разгаром войны теме, которая в разных вариантах так или иначе проступала за последнее десятилетие во всех его спектаклях, где велись поиски трагедии. Это была тема разрушения чистого, доброго начала жизни под натиском злой «бесовской» силы. Найдя это «зерно автора», режиссер советовал актерам на время забыть о нем: «зерно автора должно сгнить, умереть в вашей душе». Актерская фантазия, «фиоритуры около голого факта» должны «рождаться в совершенно освобожденной душе». Задачи необходимо выбирать «инстинктивно, от внутренней потребности».

И. М. Москвину, который работал над ролью Фомы Опискина[[637]](#footnote-638), он предлагал вначале идти только от себя, фантазировать в пределах своей жизни: «Фомой Вы не сделаетесь, будьте Москвино-Фомой. Оценивайте {342} и вымышленный факт: Фома — директор Художественного театра, Фома в траншеях[[638]](#footnote-639) и т. д.». Как истинный актер Художественного театра, Москвин стремился прежде всего найти «внутреннее оправдание» в роли. Под маской лицемера обнаружить истинное лицо. Его «грело» то, что «мучитель», «дьявол», «бес» сам себя ощущает мучеником, человеком, насильственно превращенным в шута, угнетенным несправедливостью: «Фому гнали, делали из него шута, плевали на него, а как только он почувствовал почву под ногами, он стал сластолюбив, властолюбив и т. д.»

С первых репетиций тема «дьявольского начала» определилась не как тема инфернального Зла, Рока, владеющего людьми, но им неподвластного, а как тема самозарождения зла. В душе человека, несправедливо обиженного, угнетенного неравенством и униженного, может постепенно разгореться властолюбие чудовищной, разрушительной силы. Кто такой Фома как не приживал, шут, слуга и прощелыга. Раб, получивший власть, ставший хозяином, — явление тем более грозное и неистребимое, раз порождено оно социальным неравенством. Пока существует неравенство людей, это «смердяковское» начало способно к самовоспроизводству ежечасно и ежеминутно.

Так, верный Достоевскому театр снижал инфернальное зло до низменного человеческого уровня и тем самым находил ему громадный общечеловеческий знаменатель.

«Божеское начало», которое должно было вступить в борьбу с началом «дьявольским», также облеклось в человеческие одежды. Оно зазвучало сразу же как тема «бога внутри нас». Приступая к работе над ролью полковника Ростанева, Станиславский почувствовал, что не может найти в своей душе воинственного настроения — для столкновения с Фомой, для противоборства силам зла. «Мне кажется, — признавался он, — что прошлый раз мы сделали ошибку, стремясь найти сквозное действие в борьбе, войне. Война, борьба со злом, искоренение зла требуют от меня — Ростанева — сил, которыми я не обладаю…» В этом признании невольно проступали самые сокровенные свойства души художника, его стойкое отвращение к войне, насилию и кровопролитию, его верность Толстому и Сулержицкому.

«Дядя, физически припертый к стене, — не может же драться, — настаивал Станиславский. — От всей этой дряни он ничего не может говорить, стоит, как Христос перед Понт[ием] Пилат[ом] и толпой, обличающей его»[[639]](#footnote-640). Ясные толстовские мотивы так и слышатся в этих поисках христианского начала в образе Ростанева. Актеру было ближе не воинственное, не наступательное, а скорее оборонительное поведение дядюшки. «Быть может, сквозное действие — жажда идиллии, чистой, любовной жизни и стремление к ней, — размышлял Станиславский. — Это — для партии дядюшки, а для партии Фомы контрдействие — разрушение идиллии.

{343} Это заново найденное сквозное действие существенно меняет задача и содержание кусков. Я — Ростанев уже не нападаю, а обороняюсь — я отдаю себя на суд, возьмите меня, съешьте. Я не разрушитель зла, а охранитель идиллии.

Стремление к любовной жизни и ее охране ставит меня в положение охранителя добра.

И для моей партии ожидание племянника — теперь ожидание не борца, а успокоителя».

Так, сближая Достоевского с Толстым, Станиславский хотел сыграть здесь тему князя Мышкина, этого единственного и уникального в русской литературе идеального героя, способного сражаться за человека с помощью добра, идущего в мир, чтобы «будить в человеке — человеческое».

Жажда сохранения мира, гармонии, покоя и добра — всего того, что Станиславский называет словом «идиллия», — была его глубокой потребностью все эти годы. Художник постоянно страдал от ощущения потери цельности мира, чувствуя, что гармония уходит из жизни все более безвозвратно. Но как бы утопична, как бы безнадежна ни была его жажда сохранения добра, он не отступался от своей правды, по-прежнему отстаивая ее с донкихотской стойкостью.

В такой позиции крылось неизбежное противоречие: отказ от борьбы вел к пассивности, к сдаче врагу («отдаю себя на суд, возьмите меня, съешьте»). Это противоречие первым почувствовал Москвин. «Только бы идиллия не повела бы нас к голубому цвету», — забеспокоился он, напоминая, что «пьеса протекает 24 часа. Надо помнить, что все может расстроиться, и возлагать большие надежды на племянника, которому, быть может, удастся перевернуть бесхарактерного дядюшку. Надо быть активнее, не потонуть в благодушии и идиллии».

Соглашаясь с тем, что слово «идиллия» не надо понимать прямолинейно, Станиславский все-таки подытожил на этом этапе: «Итак, сквозное действие — стремление к идиллии. Контрдействие — стремление к нарушению идиллии». Но чем дальше шли репетиции, тем ближе проникал режиссер к сердцевине, к сущности, квинтэссенции произведения, как бы стремясь по радиусам к центру. Настало время, когда он открыл для себя активное, действенное начало в «стремлении к идиллии»: «Теперь я склоняюсь к тому, чтобы найти сквозное действие в любви к Настеньке, в стремлении моем спасти ее, защитить.

Это дает хребет пьесе. Это начинает горячить, волновать меня, дает цепкость, повышает активность.

Итак, внутренние задачи, т. е. смысл кусков опускается все глубже и глубже.

Сначала борьба. Потом стремление к идиллии. Теперь уже кажется, что идиллия является тоном, окраской. Стремление спасти Настеньку дает… хребет пьесе».

При этом Станиславский рисует схему, по которой двигается сквозное действие и контрдействие пьесы. Но тут же снова расширяет смысл своего определения: «Все это может быть в плоскости реальной и отвлеченной (идейной), т. е. я могу стремиться к спасению Настеньки {344} для того, чтобы *жениться* на ней, и для того, чтобы спасти *справедливость*».

Режиссеру было важно, чтобы сквозное действие не воспринималось сухо, однозначно, чтобы оно все время «подкармливало» подсознание актера «живыми, чувственными» красками. «Далеко не достаточно [только] определить сквозное действие пьесы, — говорил он. — Надо понять природу данного сквозного действия. Давайте вскроем чувственное содержание понятия “идиллия” и стремление к ней. Тут мы найдем и жажду покоя, и чувство красоты жизни, и стремление сохранить покой, и боязнь несчастий.

Если человек, стремящийся к идиллии, не эгоист, у него желание покоя и для других.

У религиозного человека — приближение к богу. Боязнь за людей. Желание жить по-божески, по правде. Ненависть к разрушителям идиллии — борьба с ними. Последнее чрезвычайно важно — чтобы не впасть в слащавый трафарет».

Как видим, боязнь сентиментальности, «голубого цвета» была знакома и Станиславскому. Как всегда, он стоял за диалектическое раскрытие образа:

«Когда играешь доброго, ищи, где он злой, — повторял он свой знаменитый афоризм. — Как только Фома нарушил благополучие, идиллию, я (дядюшка. — *М. С*.) становлюсь зверем.

… Нужна звезда, чтобы понять густоту ночного мрака. Также, изображая злодея, я должен видеть, где он добр, а доброго — где он зол».

Характерно, что дядюшка «становится зверем» вынужденно. Такое состояние души ему не свойственно, оно лишь по контрасту ярче оттеняет его доброту и стремление к идиллии. Эту главную для него тему всего произведения Станиславский мечтал расширить беспредельно, читая Достоевского по Толстому.

В своем режиссерском экземпляре Станиславский несколько раз сравнивает образ Ростанева с образом царя Федора. В момент, когда дядюшка решил защитить обиженную, изгнанную Настеньку и жениться на ней, он «понял свой долг — и стал, как царь Федор, мудр, стоек и непобедим»[[640]](#footnote-641). В нем появляется нечто рыцарственное: «Праздник. Воскрес, помолодел. Посвящение в рыцари. Вырос. Меч из ножен. — Вперед, на коня — под Верден. — С этого момента он понесся…»

Перед встречей с Фомой дядю охватывает какое-то воинственное настроение, «точно выросла перед ним неприступная крепость, которую надо брать во что бы то ни стало, ради Насти». Он испытывает даже «какое-то ухарство. Ощущение свободы, революции, анархии. Была ни была! Коли так, — пропадай все, чем хуже, тем лучше».

Впрочем, Фома ловко подавляет эту «революцию». Когда Ростанев деликатно сует ему деньги. Фома, юродствуя, разыгрывает сцену чудовищного негодования, так эффектно «сеет по комнате деньги», что дядя начинает {345} снова верить в его невинность. «Дядя делает великое открытие, его озаряет новая истина. Он прозревает, впервые познает, с *каким* человеком он жил все эти годы».

Происходит словно «чудо». Преображение господнее. Фома чувствует себя святым, изнеможенным, как после чуда. Транс до гипноза. Величие. Недосягаемость. Окаменелость, сфинкс, благородно убитый, загадочный. Мощи. Игра в «высшую правду». Дядя поклоняется мощам, молится перед чудом. Фома, почувствовав силу, начинает пугать дядю своим уходом. «И на кого же вы подняли руку — на агнца?», на «великого ученого?» — «Ведь это же революция, как ты не понимаешь?!» Дядя оправдывается, — его как мышь захлопнули в мышеловку. И тогда Фома, полностью подчинив себе дядю, требует назвать его — «ваше превосходительство». Теперь он возвышается над ним словно «угодник, святитель, митрополит». Бунт подавлен.

Станиславскому хотелось в этой сцене «найти романтический пафос (но не пустозвонную театральность)». Москвин посоветовал ему «принять его способ из “Федора” последнего акта. Он должен там вскрикнуть: “Шурин, — я грешен пред тобой, прости меня”. Эту фразу, чтоб не уйти в театральность, он просто и ясно, без всякой драматической окраски — громко говорит, *докладывает*. И это производит впечатление. Так и мне, — замечает Станиславский, — громко сказать эту фразу, точно произнести ее ясно на всенародном покаянии — объявить во всеуслышание: “Прости меня, я подлец…”»

Как видим, здесь начались поиски возвышенной, романтической манеры исполнения. Когда Москвин предположил, что «сквозным действием будет искание правды божией (“дивный, дивный творец”) и любовь к природе, как к делу рук его», режиссер подтвердил, что «мы к этому и придем, если не будем понимать идиллию слишком буржуазно. От расширения сквозного действия мы приходим к творческим обобщениям, к попытке осуществить фигуры Добра, Цинизма, Великодушия, Невинности, к своеобразной стилизации чувства. Таким образом, мы приходим к заключению, что играем не “характерные роли”, а образы чувств».

Так, снова Станиславский возвращается к своим поискам обобщенного, возвышенного реализма. От простого к общечеловеческому можно прийти только через одержимость огромной остросовременной идеей. «Все мы должны быть одержимыми. Вот удастся ли это? — задавал он вопрос, рисуя картину какого-то библейского масштаба: — Сидит бог Саваоф и смотрит вниз на копошащихся на земле людей и чертей. *Село Степанчиково — это сама Россия. Тут есть и Распутин (Фома)*» (курсив мой. — *М. С*.).

Как же подняться (или, напротив, спуститься в бездну) до такого символического обобщения образов Достоевского? Прежде всего необходимо полное с ними слияние. Не надо смотреть на роль «со стороны». Важно испытывать «чувство, а не сочувствие», быть участником, а не зрителем драмы, актером, а не режиссером, который смотрит на образ со стороны. «И как только я начинаю чувствовать Ростанева, — признавался Станиславский, — я перестаю видеть этот образ вне себя лежащим».

{346} Все дело в том, чтобы простота, естественность чувства уходили от той «мещанской простоты», которая «хуже воровства», от «противной», «доступной» всем «простецкости». «И как многим хочется сказать, — заключал он, — ты очень прост, но лучше не открывай мне своей души. *Душа мелкого лавочника не может стать душою Ромео*» (курсив мой. — *М. С*.).

Сам Станиславский как актер испытывал наивысший подъем в тот момент, когда Ростанев принимал решение исполнить свой долг (жениться на Насте), т. е. в героическую минуту его жизни, когда он преодолевал свою доверчивость и беззащитность. «Дядя почувствовал свой долг и стал, как царь Федор, мудр, стоек и непобедим. Отсюда его величавое спокойствие в следующей сцене», — говорил Станиславский. При этом Москвин замечал: «Он точно взял меч в руку». Волькенштейн подхватывал: «Это подъемный момент пьесы. После этого дело идет уже к катастрофе (изгнание Фомы) и развязке». И Станиславский действительно подымался здесь до возвышенных чувств. «Я ощущаю в этот момент какую-то освобожденность души, преображение всего существа, возвеличение и очищение, — признавался он. — Племянник стал другим человеком в моих глазах. Смотрю на него, чтобы убедиться, так ли все прекрасно в божьем мире, как мне кажется. Объятия. Хохот. Пасха… Светлый праздник».

Заметим, что в этот «подъемный момент» актер испытывал то чувство освобождения и властного спокойствия, которое близко к состоянию живой импровизационности, когда человек на сцене способен творить чудеса, когда ему становится доступно все. Это ощущение и было, в сущности, конечной целью «системы». Оно рождалось глубокой верой актера в правду образа. А вера даровала абсолютное спокойствие и раскрепощенность. (Недаром в этот момент Станиславский привел близкий ему пример: «Когда я сам не был уверен в своей “системе”,… я горячился, встречая малейшее возражение, когда же уверовал, я стал говорить спокойно».)

Примерно такое же ощущение властного спокойствия испытывал в своей роли и Москвин. В одну из особенно удачных репетиций Станиславский заметил, что актер ушел от своих «излюбленных штучек и виртуозничанья», и спросил, что питало его в сегодняшнем самочувствии? «Меня сегодня очень поддерживало в самочувствии сознание, что я владыка здесь, что вокруг меня и мухи не летают, — ответил Москвин. — Сегодня, как никогда, я чувствовал сверхъестественную, почти нечеловеческую власть». Вот когда Станиславский мог сказать, что его мечты сбываются, что благодаря Достоевскому, проникая в глубины подсознания, актеры Художественного театра своим путем поднимаются до символических обобщений, до трагического подъема, до «возвышенного реализма».

Только ради этого и велись все репетиции «Села Степанчикова». Здесь Станиславский уже не придавал особого значения внешней стороне спектакля. Более того, он почти игнорировал работу художника, на которую прежде так основательно опирался. Он хотел, чтобы образ актера вырастал только изнутри, рождался подсознательным чувством, интуитивно, без всякой подсказки со стороны художника. Поэтому он {347} просил Добужинского до поры до времени не давать актерам никаких эскизов, чтобы «не предрешать и не навязывать нам образов».

Добужинский, разумеется, спорил с такой позицией, которая, по его мнению, «отнимала у художника фантазию и делала его компилятором». Он говорил, что путь, который предлагал режиссер, «в смысле творческом — длинный и неэкономный». Но Станиславского это не смущало (хотя репетиции «Села Степанчикова» действительно чрезмерно затягивались, число их подходило к двумстам). «Как же быть иначе? — возражал он. — Вы создаете мне тело и хотите, чтобы я непременно принял его и оправдал. Так работали раньше у нас и теперь в других театрах. В Камерном театре Фигаро (революционер и демократ) одет в шелка, и ему навязаны танцевальные движения. Деспотизм художников стал безграничен».

Так говорил режиссер, еще недавно сам отдававшийся во власть Бенуа, а теперь утверждавший абсолютный приоритет «души». «Надо понять душу, чтобы создать тело», — повторял он, призывая Добужинского к «гармоническому творчеству» на примере композитора И. Саца, который «сидел на всех репетициях, и потому его музыка сливалась с целым сцены». Однако упрямый художник, завершая спор, не без проницательности заключил: «Ваш идеал: актер-режиссер-художник в одном лице».

Добужинский не был далек от истины. Станиславский, всякий раз доходя в своем очередном увлечении до крайности, здесь заметно нивелировал роль художника. Недаром в это время в его записной книжке появляются собственные рисунки грима и костюма Ростанева, технически несовершенные, но детально фиксирующие то, что виделось самому актеру, режиссеру и художнику «в одном лице».

Тенденция эта была не случайной для режиссера, который в эту пору был убежден в относительной «косности», «неподвижности» материального начала (актерского тела, декораций) и абсолютной, безграничной «подвижности» актерской души. Рядом с зарисовками грима Ростанева в его записной книжке появляются такие размышления: «Наше искусство по природе своей должно быть наиболее косным и неподвижным по сравнению с другими искусствами. Почему? Да потому, что бумага и перо, полотно и краски, глина, звук — поддаются всевозможным изменениям. Их творческий материал гибок, а человек, тело и вся материальная обстановка сцены — лишь до известной степени изменяемы — художник может написать на декоративном полотне что хочет — графически, импрессионистически, условно — линии и краски — в его распоряжении. А актер? Он подчинен своему телу. Его формы всегда будут материальны, а подвижен лишь его дух.

До тех пор пока не найдут способ менять линии артистического тела или совсем скрывать его, основывая все творчество на духе, нельзя будет нам тягаться с быстроменяющимися формами и направлениями других искусств, нельзя будет найти слияния с абстракцией и условностью живописи и музыки и реальностью материи»[[641]](#footnote-642).

{348} Значит, роль внешней актерской техники ничтожна, ей не стоит придавать серьезного значения в создании образа. Можно даже «совсем скрыть» актерское тело, раз все творчество основано только «на духе» и конечная его цель — «образы чувств». Вот почему так сопротивлялся режиссер «непрошеному» вторжению художника в процесс репетиций. Среди всех его высказываний на репетициях мы находим лишь одно, касающееся оформления сцены, сделанное мимоходом, опять-таки подчиненное размышлениям о духовной сущности произведения. Подхватывая напоминание Москвина о природе, о «благословенной природе», Станиславский заметил, что художнику надо дать на сцене «такую прекрасную природу, чтобы грязь жизни была очевидна, чтобы зритель почувствовал, как люди оскверняют божий мир».

В письмах М. В. Добужинскому режиссер просил его прислать наброски различных вариантов декораций, чтобы в театре могли выбрать то, что им ближе. Оценивая присланные эскизы, Станиславский высказал пожелание, чтобы помещичий быт предстал на сцене в более укрупненном и сгущенном виде. «Хотелось бы побольше темноты и насиженного гнезда, — писал он Добужинскому. — Не надо ли побольше портретов на стены или какой-нибудь особый диван-слон, шкаф-гигант или пузатый комод с самоварами». Гадая, чем бы еще «выразить тесноту и скученность», он снова настаивал на том, чтобы художник дал ему «побольше набросков всех декораций в самых *разнообразных и противоположных* друг другу планировках, разрезах и пр.»[[642]](#footnote-643). Художник ничего не должен был предрешать.

Итак, вся работа была безраздельно посвящена выявлению «жизни человеческого духа».

Однако когда дело дошло до репетиций на сцене, то оказалось самым трудным «перенести жизненное самочувствие через порог сцены». Пока шли «интимные» репетиции и режиссер заботливо выращивал в душе актера таинственное, живое чувство, беспрерывно освобождая его, сдирая коросту привычных штампов, все шло прекрасно. Но как только наступил момент сценического рождения образа и надо было перебросить его через порог сцены, ощущение свободы ускользало, наступала скованность, живое чувство пугливо пряталось. Станиславский испытывал это на самом себе. Чтобы выманить чувство, он советовал репетировать пока «почти без голоса, шепотом, ощущая живой дух собеседника», т. е. снова вернуться к интимной, внесценической атмосфере репетиций.

Но было уже поздно. Пренебрежение к внешней форме отомстило за себя. Станиславский-актер жестоко поплатился за ошибку Станиславского-режиссера. Он сам никак не мог «разродиться» образом Ростанева. Шел уже март 1917 года. На сцене велись первые прогонные и генеральные репетиции «Села Степанчикова». В зале за режиссерским столом теперь сидел Немирович-Данченко, он доводил спектакль до премьеры. Уже давно надо было его выпускать, так как из-за него застопорились {349} все другие начатые постановки («Король темного покоя», «Роза и Крест», возобновление «Чайки»). Судя по записям Станиславского, относящимся к 8 – 9 марта 1917 года, Немирович-Данченко не предлагал никакой «переакцентировки» роли. Он только настаивал на более мужественном, крепком выявлении характера. Он видел в Ростаневе «*фанатика*». «Фанатик в том, что, когда заговорят о добре, он забывает все: и волнения домашних и пр. и — отдается беспечно радости (доброта любви с мужиками)»[[643]](#footnote-644). В сцене с Сережей он снимал «штамп» актера — «в том, чтобы играть тюфяка — забитость, конфуз, рыхлость. — Надо смело, бодро». «Необходимо мужество». Здесь дядя словно «*начальник, составляющий план*». Немирович-Данченко призывал к тому, чтобы «сквозное действие прочерчивалось прямолинейнее», «без смягчения — прямо, резко перемену,… быстрый переход». В сцене с Фомой он поддерживал решение Станиславского, утверждая его в «найденной линии — крепкий защитник правды, непоколебимый, прямолинейный)».

Между тем что-то главное в роли было потеряно. Немирович-Данченко видел, как мучился Станиславский, не находя на сцене той органичности, той естественности живого чувства, которую испытывал прежде. Не дожидаясь, пока произойдут, наконец, мучительные «роды», режиссер решил снять актера с роли и заменил его другим (Н. О. Массалитиновым).

Для Станиславского это было настоящей трагедией. Травма, которую нанесла ему неудача с любимой ролью Ростанева, не зажила до конца жизни. После этой тяжелой истории он уже не сыграл ни одной новой роли (если не считать ввод на роль Шуйского в «Царе Федоре» во время заграничных гастролей театра 1922 – 1924 годов). Произошел какой-то душевный вывих, «трак»[[644]](#footnote-645), как это называл сам Станиславский. Что же случилось? Легче всего было бы объяснить эту историю злой волей или поспешностью Немировича-Данченко, который не стал дожидаться, пока у Станиславского образ «дозреет», и не отложил выпуск спектакля хотя бы еще на месяц. Однако это объяснение слишком прямолинейно и поверхностно, чтобы быть правдой.

Конечно, Немирович-Данченко, приняв столь тягостное для него самого решение, предполагал, что Станиславский склонен будет упрекнуть его. Поэтому он поспешил призвать Константина Сергеевича «мудро взглянуть» на его «печальную роль в этой истории». «Никто больше меня не обрадуется, когда у Вас будет новая, удачная роль. Ручаюсь, что никто, — писал Владимир Иванович.

Но именно я не смею умалчивать перед Вами, когда роль не ладится. Это грустная сторона обязательства, которое налагает 20‑летняя совместная работа… Я пишу только для того, чтобы Вы не поддавались искушению личных переживаний как-нибудь, хоть на самую малость, обвинить или хоть упрекнуть *меня*»[[645]](#footnote-646).

{350} Из ответного письма Станиславского видно, что он подобных упреков не высказывал. «Я переживаю очень тяжелое время: мне очень тяжело и нестерпимо скучно. Но я борюсь с тем, что во мне, молча.

Что касается до самолюбия, и в частности до “Села Степанчикова”, — писал он, — то беда в том, что я очень рад, что не играю, и теперь мечтаю только об одном: забыть обо всем, что относится к злосчастной постановке.

Относительно будущих ролей я и не думаю, так как я ничего больше не смогу сделать, по крайней мере в Художественном театре. В этом направлении, после полного краха моего плана, моя энергия совершенно упала. Может быть, в другой области и в другом месте я смогу воскреснуть. Я говорю, конечно, не о других театрах, но — о студиях. Otello — free!..»[[646]](#footnote-647)

Разумеется, говоря о полном крахе своего плана, Станиславский явно преувеличивал. Но угнетало его именно то обстоятельство, что неудача постигла не случайную, проходную работу, а роль, чрезвычайно ему самому близкую, подготовленную по новому, сокровенному плану, которому он сам безгранично верил. Тем более что на интимных репетициях, как мы видели, он уже приближался к искомому идеалу. И вдруг — неожиданный срыв, впрочем, роковым образом предопределенный целым рядом внешних и внутренних обстоятельств.

Говоря о причинах внутреннего характера, надо вспомнить о том, что роль «не пошла» у Станиславского именно в тот момент, когда он перестал режиссировать, поднялся из зала на сцену и всецело отдался актерской работе. Тогда как раньше, на репетициях, он был един в двух лицах, т. е. совмещал актерский труд с режиссерским, и образ Ростанева оживал у него, легко достигая трагических высот. Возможно, что именно это — на первый взгляд парадоксальное — обстоятельство невольно дарило актеру ту «двойственную жизнь», то «равновесие между жизнью и игрой», т. е. равновесие между взглядом изнутри и извне, которое теоретически он продолжал упрямо отрицать.

Таилась в этой истории и другая причина — более объективная, связанная уже не с законами актерской игры, не с судьбами «системы», а с судьбами самой действительности. В самом деле, почему неудача постигла именно Станиславского, а не, скажем, Москвина или другого актера, работавшего по тому же, предложенному режиссером методу? Случайно ли, что подлинным героем этого спектакля (в отличие от первой постановки в Обществе искусства и литературы) сделался не Ростанев, а Фома Опискин Москвина?

Наверное, не случайно. Станиславский видел, что проповедь добра становилась все более бессильной и неуместной в годы жестоких военных и классовых сражений. Как ни старался актер сберечь идиллию мирного «божеского» существования, она звучала лишь далекой, абстрактной утопией. И если он продолжал еще хранить веру в тайниках своей души и в камерной обстановке закрытых репетиций мог выманивать ее и давать ей {351} дышать, то на открытой сцене утопия умирала. Публичное требовало опоры более грубой и прочной. Субъективное не санкционировалось объективным. Личное не оправдывалось общественным. Один из непреложных законов реализма нарушался. Форма «душевного натурализма» вступала в конфликт с абстрактностью содержания, и «система» неизбежно обнаруживала здесь свою внутреннюю противоречивость.

Так поиски трагедии и в «Селе Степанчикове» потерпели крах. Немирович-Данченко, который после ухода Станиславского работал с Массалитиновым и выпускал спектакль, все-таки стремился довершить замысел «*трагикомедии*». Он сообщал Станиславскому, что заботится прежде всего о том, чтобы «сохранить неприкосновенным все прекрасное», что тот внес в постановку, и «*залатать*» то, что тот еще «*не успел* сделать»[[647]](#footnote-648). В эти последние дни режиссер много работал над формой спектакля: «недостаток интересной, живописной рамки свел до minimum’a»[[648]](#footnote-649), «гроза в последнем действии, которая Вас беспокоила, после многих проб, идет отлично. Я сам всю ее установил»[[649]](#footnote-650), — отчитывался он Станиславскому, который перестал посещать репетиции и даже не мог заставить себя прийти на премьеру.

После генеральной репетиции Немировичу-Данченко казалось, что «внутренняя трагикомедия вырисовалась очень рельефно». «Позволю себе сказать с уверенностью, — писал он Станиславскому, — что *затраченный Вами труд даром не пропал*». Он замечал, что публика реагировала именно на «“трагикомедию”: и очень много смеялась, и отдавалась жути, охватывалась слезой умиления». При этом он отдавал должное работе Массалитинова, который «сделал больше, чем можно, в короткий срок»[[650]](#footnote-651). Однако, сообщая об «очень большом» успехе последней генеральной и о всех «плюсах» спектакля (хороший темп, правильный второй план, художественная простота, приятная молодежь), он уже пишет только о Москвине и о комедийной линии спектакля.

Любопытно, что Москвин, который во время репетиций со Станиславским освобождался от своих «излюбленных штучек и виртуозничанья» и поднимался до ощущения «сверхъестественной, почти нечеловеческой, власти», на сцене тоже сначала потерял это ощущение и вернулся к своим «штучкам». Очевидно, и в его работе сказалось известное противоречие между накопленным в душе огромным содержанием и невниманием к форме, которая выльется «сама собой». Потеряв равновесие, актер невольно хватался за свои штампы. Но на последней генеральной произошло чудо: «Москвин сильно переменил тон, бросил все “штучки” и перешел на огромную серьезность. Это подняло пьесу в значительности. А комизм остался»[[651]](#footnote-652). На публике образ родился. Субъективное {352} объективировалось. И произошло это прежде всего потому, что «огромная серьезность» москвинского образа нашла себе прочную опору и поддержку в зрительном зале, в атмосфере современности. Фома Опискин подчинил себе весь спектакль, подобно тому как тысячи Опискиных, то бишь Распутиных, захватывали власть в жизни. Торжествовал «главный бес — буржуазность» (Достоевский).

Немирович-Данченко все еще пытался уверить Станиславского в том, что «*ни одна* подробность этой трагикомедии, несмотря на темп, не пропала»[[652]](#footnote-653), но он скорей всего хотел выдать желаемое за действительное. Спектакль превратился в острейшую, доходящую до убийственного гротеска политическую сатиру на современность. Задуманный ради того, чтобы открыть лицо «доброго» Достоевского, он неудержимо клонился к мотивам «бесовского наваждения» и тем самым прежние постановки Достоевского не преодолевал, но продолжал.

«Селом Степанчиковым» Художественный театр открыл 26 сентября свой сезон 1917/18 года. Новая постановка Достоевского имела большой успех и вызвала в прессе настоящую политическую дискуссию, чрезвычайно характерную для «смутного времени» после Февральской революции. Проводились прямые аналогии между Фомой Опискиным и Распутиным, между дядюшкой и «всей Россией», «доверчивой, покорной, благородной». Раскрывалась механика массового гипноза, культа, слепого подчинения «пророкам и вождям», движимая «жаждой святости, жаждой подчинения и примера», томящей русскую душу. Гадали, «чем-то и когда кончит русская жизнь, без конца создавая Опискиных, мучаясь с ними, свергая и снова создавая их!». Указывали на глубокую символическую силу фигуры Фомы Опискина: ведь «у него одного оказывается власть “взять и решать”». Говорили, что в этой фигуре Москвину удалось «многое почти до гениальности, а местами было ошеломительно до откровения».

«Эта маска одуревшего от чванства и самодурства человека, этот полупарализованный левый глаз истерика, эти шипенье и взвизгиванье маньяка, распираемого завистью, злостью, манией величия и тем необъяснимым, что накопляется до разрыва в человеке от поклонения кликушествующей толпы…

… И главные, величественные движения Фомы, в экстазе начинавшего благословлять всех двумя руками по-архиерейски, были не смешны, а почти страшны.

… А в одной из великолепных истерик Опискина — Москвина мелькнуло странное, отдаленное сходство с истерикой Керенского на московском государственном совещании. И сверкнувшая искорка как бы очертила громадный круг, включая таинственное творение “героев” вверху и внизу, в искусстве и в жизни…»[[653]](#footnote-654)

Как всегда, находились и такие защитники своего времени, которые старались отвести современные аналогии и убеждали читателей, что художественники {353} «скорее имели в виду отошедший быт, нежели пророческое преображение его в горниле сегодняшней действительности»[[654]](#footnote-655). Но подобные старания мало кого обманывали. Большинство критиков увидело за бытовой фигурой Фомы грозный символ. Появилась даже симптоматичная для того времени статья под хлестким названием «Хамство», автор которой И. Игнатов утверждал, что Москвин представил не характер, не тип, «а целое явление, не хама-Фому, а хамство… не преходящее быстро, не исчезнувшее, не временное, а — увы! — еще существующее, продолжающееся и, может быть, стойкое и длительное». Критик подтверждал, что в Распутине несомненно были черты этого «торжествующего хамства» и «гипнотического влияния» Фомы. Что «нынешнее хамство способно перерождаться в хамство многоликое» — не народа, а «некоторых общественных национальных или политических группировок. {354} В них — Фома с его прошлым унижением и злобной мечтательностью, с его торжествующей жестокостью и вдохновенно-актерствующим издевательством; в них — “безумие и ужас” многого свершающегося. Им нужна аудитория, и они имеют ее»[[655]](#footnote-656).

Так спектакль Художественного театра в бурную революционную пору становился ареной открытой политической борьбы разных группировок, взглядов, верований. Из него пытались извлечь философию времени, усвоить уроки, найти ответы на загадки и противоречия сегодняшнего дня. В чем же сила Фомы? — допытывались современники и отвечали: в слабости окружающих, в их благородстве и болезненном самовнушении, в готовности подчиняться всякому пройдохе. «Как будто вся эта среда, неустойчивая, бессильная, невежественная, только и ждала какого-нибудь толчка, чтобы потерять разум, завизжать, закричать, заплакать, обоготворить Фому…»

«… В театре говорили, — свидетельствует критик, — г. Массалитинов оставил необъяснимым влияние Фомы». Но «разве все понятно нам во влиянии Распутина? Разве мы все, возмущавшиеся властью “конокрада и развратника”, не изображали из себя Бахчеева, который пыхтит, протестует, но и протестом своим поддерживает всесильного хама? Разве современность не показывает нам примеров гипнотического паралича воли целых общественных групп под влиянием какой-нибудь небольшой и наглой кучки Опискиных?»[[656]](#footnote-657)

К таким заключениям склонялся критик «Русских ведомостей» — газеты в ту пору ясного консервативного толка. Но и критики более либеральных, умеренных взглядов, близкие Художественному театру, тоже отмечали в спектакле современные политические аллюзии, правда, менее экстремистские. С. Глаголь писал о том, что «измывающееся над всеми торжествующее хамство Фомы Опискина рядом с благородством безвольного, растерянного полковника Ростанева, верящего, что Фома тоже благороднейший человек и все пакости проделывает для его же, полковника, пользы, — все это невольно показалось некоторым отражением окружающей действительности. На то, впрочем, перед нами и Достоевский, с его глубоким провидением, с его пониманием человеческой и особенно русской души»[[657]](#footnote-658).

Н. Эфрос как раз и был тем критиком, который считал, что Художественный театр не ответил на вопрос — «чем держится поразительное, невероятное влияние Фомы Опискина, что создает ему и его всевластию такой прочный фундамент?» Он винил в этом прежде всего актера Массалитинова, который «обидел» дядюшку, показал, что Ростанев вовсе не «гений сердца», а «только добрый дурак… только душа-парень, который вдруг вскипит недолгим гневом и опять распустится в своей глупой доброте. Такого мы видели в спектакле. Только такого». Именно поэтому {355} Художественный театр, по мнению Н. Эфроса, и «не нашел той почвы, на которой расцветают большие и малые Опискины, от Ивана Яковлевича Корейши, о котором не напрасно вспоминает Достоевский в “Степанчикове”, и до Распутина»[[658]](#footnote-659).

Тем самым отзывы современников подтверждали, что спектакль, вопреки режиссерскому замыслу, прозвучал не как трагедия и даже не трагикомедия, а только как сатирическая комедия. Казалось, что в этом театр отошел от Достоевского, и «из “Села Степанчикова” неожиданно получилась веселая комедия, местами даже вызывавшая в публике взрыв искреннего смеха, точно перед нею разыгрывали Мольера»[[659]](#footnote-660). Н. Эфрос даже склонен был упрекать Москвина в чрезмерном увлечении «яркой карикатурою» и в «уклоне в шарж», что, по его мнению, превращало спектакль в какой-то «сумасшедший дом» или в «скверный анекдот»[[660]](#footnote-661). Но, разумеется, в этой тенденции были повинны не столько актеры и не столько театр, сколько само время.

Итак, снова в режиссуре Станиславского, даже вопреки его собственным намерениям и усилиям, проступила комедийно-сатирическая линия, которая вскоре — после революции — станет в его творчестве доминирующей. От «Села Степанчикова» она протянется к «Ревизору», «Горячему сердцу», «Женитьбе Фигаро» и «Мертвым душам», чтобы завершиться незавершенным «Тартюфом». Все крупнейшие победы режиссера отныне будут связаны только с комедией. Случайно ли это? Не проступала ли здесь некая объективная историческая закономерность?

К этому вопросу нам придется вернуться позже. Скажем пока только, что все будущие трагедийные замыслы режиссера — «Каин», «Отелло», студийный «Гамлет» — станут, в сущности, неродившимися душами. Хотя «высокая трагедия» по-прежнему останется главной целью его режиссерских поисков, его «системы», хотя его теоретическая мысль совершит на этом плацдарме подлинные открытия, сценическая практика Станиславского неизбежно и закономерно с трагедией разойдется…

«Село Степанчиково» стало последним спектаклем дореволюционного Художественного театра. Месяц спустя после его премьеры грянула Октябрьская революция. Она проложила в жизни театра резкий, незабываемый рубеж.

## Революция

Всего восемь месяцев назад произошла Февральская революция. Художественники встретили ее дружелюбно, с надеждой. Казалось, что Россия, беременная революцией, наконец, разрешится от бремени, расстанется с деспотией во имя демократии. Казалось, что падение царизма несет с собой действительное освобождение страны, народа, интеллигенции. {356} Театр надеялся, что теперь сможет стать по-настоящему общедоступным, сумеет сбросить гнет цензуры, отринуть давление «буржуазно налаженных душ» и вкусов сытого «первого абонемента».

Вдохновленные этими иллюзиями, Немирович-Данченко и Станиславский посылают приветственную телеграмму председателю Государственной думы, в которой Московский Художественный театр выражал «чувство святого восторга и благородного преклонения перед свершившимся», веры в то, что грядущее «царство справедливости расчищает пути для утверждения высшей духовной красоты», и под конец торжественно заявлял: «Большое искусство по существу своему всегда революционно, и такое одоление правды над ложью наполняет сердца вольных художников светлой радостью, рассеивает подрывавшее их дух уныние и укрепляет их силы новыми надеждами»[[661]](#footnote-662).

В марте 1917 года приходит весть об избрании К. С. Станиславского «почетным академиком по отделу изящной словесности» Российской Академии наук. Оба создателя МХТ становятся учредителями Акционерного общества «Московские общедоступные театры». Художественный театр отдает свой оборотный капитал в 50 тысяч рублей на «заем свободы».

Внутри театра жизнь течет по-прежнему. Идут бесконечные репетиции «Села Степанчикова» и «Розы и Креста». Ведутся споры о необходимости «сдвига» репертуара от натурализма в сторону отвлеченности пьес Блока и Тагора[[662]](#footnote-663).

В сентябре выпускается «Степанчиково».

В октябре празднуется 35‑летие сценической и литературной деятельности Вл. И. Немировича-Данченко. 23 октября в помещении Первой студии М. Горький читает свою новую пьесу «Старик».

А вокруг театра бурлит неразрешившаяся народная революция, против нее стягиваются войска Временного правительства, готовятся к восстанию большевистские отряды, на улицах стреляют, пробираться в театр становится все труднее. И, наконец, 25 октября происходит новая революция — рабочая и крестьянская. Смутно понимая смысл этой революции, художественники поначалу называют ее только «переворотом».

Действительно, с точки зрения той отвлеченной, книжной «революционности», как ее понимали тогда Станиславский и Немирович-Данченко, эта новая революция была какой-то непонятной и «незаконной». («Надо сказать правду, — признавался позже Немирович-Данченко, — когда пришла революция, мы испугались. Это оказалось не так, как представлялось по Шиллеру»[[663]](#footnote-664).) Конечно, они уже чувствовали, что правительство Керенского вовсе не помышляло приблизить то «царство справедливости», о котором они мечтали. Их «святой восторг» к осени уже заметно поостыл, равно как и надежды на освобождение от власти «буржуазно налаженных душ». (Недаром такой современной политической {357} сатирой прозвучало «Село Степанчиково».) Но все-таки внутри театра еще сохранялась вера в постепенное буржуазно-демократическое преобразование страны.

И вдруг все иллюзии оказались поверженными. Случилось нечто такое, на первый взгляд, страшное, безжалостное и угрожающее, что воспринималось только как «насилие» и «катастрофа». Старым мастерам культуры казалось, что тот самый «бес разрушения», о котором пророчески предупреждали спектакли Достоевского, настиг Россию. Казалось, под угрозой было существование русской культуры. Стихия народного гнева, перехлестнувшая через край, уже готова была обрушиться и на старые театры как учреждения заведомо «императорские», «буржуазные». В ответ на это театры прекратили спектакли.

Легко себе представить душевное состояние К. С. Станиславского в эти «десять дней, которые потрясли мир». Все его личные нелегкие переживания и обиды, связанные с «Селом Степанчиковым», сразу же отошли на задний план. Он думает только о судьбе театра, искусства, которому отдал жизнь, о судьбах русской культуры. В письмах он называет это время «ужасным», жизнь — «тяжелой и ненормальной». В свои 54 года он чувствует себя «старым человеком, которому осталось недолго жить и приходит время готовиться к смерти», признается, «как стало трудно жить, как трудно объяснять другим — свои чувства и понимать чужие»[[664]](#footnote-665).

Тем не менее ни в эти тяжелые первые дни, ни позже Станиславский не помышляет об эмиграции. Он готов разделить со своей родиной все, что выпадет на ее долю. С истинно русской стойкостью и терпением, без всякой позы и аффектации он переносит все невзгоды гражданской войны. Со своей фабрикой он расстается без всякого сожаления, с полной готовностью помочь делу справедливости (недаром еще до революции, в сентябре 1916 года, он по собственной инициативе «отказался и от невероятных доходов, и от жалованья» на своей фабрике золотой канители. «Это, правда, бьет по карману, но не марает душу»[[665]](#footnote-666), — писал он дочери, имея в виду доходы, получаемые от войны).

Теперь художник проникается сознанием неизбежности испытаний и «ужасов революции», «посланных всем нам за большие греха». «Революция есть революция, — пишет он в августе 1917 года. — Опасная болезнь. Она не может протекать, как дивный сон. Ужасы и гадости неизбежны». Но что-то важное поддерживает его стойкость. Несмотря ни на какие испытания, он сохраняет прежнюю веру в силу искусства, которое способно переделать человека, жизнь. Он и теперь убежден в том, что люди искусства могут преодолеть все «ужасы» своим «эстетическим чувством». «Наступает наша пора, — убеждает он друзей. — Надо скорее и как можно энергичнее воспитывать *эстетическое* чувство. Только в него я верю. Только в нем хранится частичка бога. Надо, чтобы и война и революция были *эстетичны*. Тогда можно будет жить. Надо играть — {358} сыпать направо и налево красоту и поэзию и верить в ее силу. Даже спор можно усмирить хорошей музыкой»[[666]](#footnote-667).

Вот почему месяц спустя после Октябрьской революции Станиславский выступает инициатором возобновления спектаклей не только в помещении Художественного театра[[667]](#footnote-668), но и «под фирмою» театра Совета рабочих депутатов.

Позиция Станиславского поддерживалась ощущением того, что новый демократический зритель, пришедший теперь в зал Художественного театра, принял и полюбил его искусство. «Этот зритель оказался чрезвычайно театральным: он приходил в театр не мимоходом, а с трепетом и ожиданием чего-то важного, невиданного»[[668]](#footnote-669). Впервые «общедоступность» стала для театра не символической, но реальной. Новые зрители с удивительной чуткостью воспринимали старые, дореволюционные спектакли художественников, даже те из них, которые, казалось бы, не могли быть «созвучны» времени. Так, непрямыми, почти необъяснимыми путями завоевали новую публику чеховские спектакли МХТ, особенно «Вишневый сад» с его скорбной поэзией расставания с прошлым.

Позже, в 1925 году, Станиславскому казалось, что тогда новые зрители «Вишневого сада» «словно хотели передохнуть в атмосфере поэзии, проститься навсегда со старой, требующей очистительных жертв жизнью»[[669]](#footnote-670). Но в ту пору, о которой сейчас идет речь, самому ему вряд ли стала по душе мысль об «очистительных жертвах», он придет к ней позднее. Сейчас ему было достаточно того, что именно Чехов доходит, даже вызывает овацию зала, и это придавало ему в тяжелое время силы и веру в могущество искусства.

Главной его целью, сверх-сверхзадачей его жизни теперь, в обстановке гражданской войны, становится спасение русского искусства. Вот мысль, которая не дает покоя Станиславскому. Он видит свой «гражданский долг громадной важности» — в спасении русского театра. «Русское театральное искусство гибнет, и мы должны его спасать, в этом наша общая обязанность, — призывает он художественников. — Спасти же его можно лишь таким путем: сохранить все лучшее, что создано до сих пор предшественниками и нами, и с огромной энергией приняться за новое творчество»[[670]](#footnote-671).

Ради этой высокой цели и создает Станиславский свой проект «Театра Пантеон», выступая с ним впервые 31 декабря 1917 года на общем собрании Товарищества, где обсуждалось, кроме того, еще четыре различных проекта реорганизации МХТ. Как жить дальше Художественному театру? Способен ли он будет в своем прежнем виде соответствовать новым требованиям жизни?

{359} Станиславский отвечает на этот вопрос решительным отрицанием. Он полагает, что театру необходимо полное обновление, так как за 20 лет жизни организм театра состарился, его создатели — «старики»-актеры устали. Теперь театру, как никогда, «нужна инициатива и свобода творчества». Свободы можно добиться только «путем образования отдельных автономных студий», где на основе общей системы может развернуться «*индивидуальное* творчество». «Распыления театра бояться не нужно: все лучшее, что будет создано в студиях, можно перенести на сцену основного МХТ. Тогда театр станет Пантеоном русского искусства, перед которым современный МХТ, с его “Скрипками”, “Лапами” (“Осенними скрипками”, “У жизни в лапах”. — *М. С*.), должен казаться банальным и вульгарным». Должны существовать «4 студии по 4‑м формациям актеров», а «над всеми ими, как купол, будет выситься МХТ — Театр Пантеон»[[671]](#footnote-672).

Убеждение Станиславского строилось не на теоретических домыслах. Все последние годы, отдавая много времени и души студиям (их было уже три, готовилось создание четвертой), он верил в то, что экспериментальную, поисковую работу можно вести только студийным порядком, видел, что именно в студиях вырастают крупные индивидуальности, интересные, самобытные таланты актеров и режиссеров. Несмотря на все трудности, недостатки и определенную ограниченность студийной работы, которая подчас приносила ему немалые огорчения и охлаждала его увлеченность, Станиславский был твердо уверен в том, что Художественный театр своими силами не сможет прийти к полному обновлению. Каждый театр, как и человек, имеет свой возрастной предел, за которым должно произойти второе рождение. Иначе он сможет продержаться еще какой-то срок на старых запасах, а потом медленно, но неуклонно начнет угасать…

# **{****360}** Заключение

Так началась новая пора в жизни Станиславского — человека и художника. Пора нелегкая, суровая, но пронизанная стоической убежденностью в том, что его искусство будет понято и принято народом, совершившим революцию.

Пройдут годы, в которых будет и растерянное молчание, и трагические неудачи, и невежественные наскоки деятелей Пролеткульта, и упрямое нежелание старого художника дать немедленный «отклик» на события современности. Но убежденность его подтвердится: новый зритель, пришедший в зал Художественного театра, примет его прежние спектакли как радостное первооткрытие. И тогда доминантой этих трудных лет в жизни Станиславского станет медленное, но неуклонное собирание сил на поиски нового языка искусства, близкого революционной эпохе.

Режиссер заговорит на этом языке не сразу. Сначала его искания будут перенесены в студийную обстановку, как это бывало с ним всегда в моменты переломные. Он займется воспитанием молодых актеров, сам вместе с ними нащупывая более действенные принципы актерского искусства. В самом конце 1917 года поставит вместе с молодежью солнечную, динамичную, откровенно театральную комедию Шекспира «Двенадцатая ночь», придя на помощь осиротевшей Первой студии. Тогда же он положит начало и своей оперной студии, где будут рождаться новые принципы музыкального театра. К нему, больному, в его квартиру в Каретном ряду, а потом в Леонтьевском переулке будет стекаться молодежь со всех концов Москвы, чтобы послушать лекции о законах сценического мастерства, практически постичь тайны складывающейся «системы».

Только в начале 20‑х годов появятся новые спектакли на сцене Художественного театра, подписанные именем Станиславского. Замысел постановки блоковской пьесы останется неосуществленным, так и не преодолев преград на пути создания поэтического театра, особенно теперь, когда прекрасная легенда «Розы и Креста» покажется такой надмирной и анахроничной. Первым в 1920 году выйдет, чтобы прожить свою короткую жизнь, байроновский «Каин». Он вберет в себя все нелегкие {361} раздумья художника последних лет, попытается разрешить проблемы «братоубийственной войны» и необходимости «очистительных жертв» во имя высоких богоборческих идей, попытается постичь, наконец, тайну, философско-обобщенного трагического искусства, но только прикоснется к ним, оставив все проблемы и тайны неразрешенными.

Потом, испытав очередное разочарование в трагедии, режиссер снова вернется к комедии. И они послушно, одна за другой, будут идти ему навстречу, будут приносить не только успех и признание народа, но и приоткрывать тайны будущего искусства. Именно здесь его режиссерские принципы получат свое развитие и обновление. Именно на комическом плацдарме будет завоеван и утвержден новый язык сценического искусства.

{362} Сначала откликнется старый гоголевский «Ревизор» с новым Хлестаковым — Михаилом Чеховым, который в 1921 году смело раздвинет рамки, указанные традицией, и продемонстрирует уморительную и тревожную фантасмагорию тщетной попытки превратить нуль — в единицу, ничтожество — в лицо значительное.

Затем придет Островский. Его «Горячее сердце», поставленное Станиславским в 1926 году, после возвращения на родину из длительных зарубежных гастролей, как бы подведет итоги раздумьям о жизни и о театре, соберет в единый мощный узел все душевные силы немолодого художника, чтобы совершить решительный и свободный акт прощания с прошлым. В густой, беспощадной сатире на застарелое российское хамство и невежество, берущее власть над скромными русскими «сердцами», проглянет такая дерзость обобщения, такое смелое искусство реалистического гротеска, какого, может быть, не достигал еще Станиславский за всю свою долголетнюю творческую практику.

Здесь заживет новой жизнью тот «реализм, отточенный до символа», который проступал прежде во всех его лучших спектаклях и который тем не менее всегда оставался для него величиной искомой. В том сплаве индивидуального и всеобщего, психологического и социального, которого он достигнет, появится новый ведущий. Если прежде им чаще всего бывало личное, субъективное начало, то теперь ведущим станет начало всеобщее, объективное. Если раньше властвовал закон «внутреннего оправдания», то теперь с ним разделит власть и закон «внешнего осуждения». Объективный взгляд со стороны — в момент высшего овладения образом — будет сообщать удивительную импровизационную раскованность и свободу И. Москвину — Хлынову, М. Тарханову — Градобоеву, В. Грибунину — Курослепову, Ф. Шевченко — Матрене, чьи образы превратятся отныне в нарицательные символы старого российского быта. Так будет сформирована модель нового сценического искусства: своим путем придет режиссер к единству субъективного и объективного начал в искусстве актера, посягающего на крупные исторические и социальные обобщения.

После этого Станиславский, как бы прорвав фронт, будет ставить в конце 20‑х — начале 30‑х годов один за другим целую вереницу спектаклей, по-разному, многоцветно варьируя свое открытие — то в лирическом, то в юмористическом, то в гротесковом, то в сатирическом ключе. И через все его комедийные спектакли этих лет, начиная с «Женитьбы Фигаро» и кончая «Мертвыми душами» и посмертным «Тартюфом», пройдет одна магистральная линия — дружеского сочувствия, человеческого сострадания людям простым, не облеченным знатностью и богатством, чинами и властью. Прежние демократические симпатии режиссера сообщат его новым работам естественную народность. То уходя в подводное течение спектакля, то всплывая на его поверхность, эти демократические симпатии контрастно оттенят ненависть и презрение к пошлости, хамству и лицемерию, в какие бы исторические или современные одежды они ни рядились.

На долю Станиславского выпала особая историческая миссия — в эпоху {363} грандиозного переворота тысячелетней российской культуры, слома вековечного рабства человечества стать художником, который этот слом, это очищение от скверны, это прощание с прошлым и отразит. Миссия эта выдвигала тенденцию отрицания, разрушения, осмеяния на авансцену искусства. И режиссерский гений Станиславского, как могучее «чувствилище», как чуткий барометр самой жизни, к этой тенденции невольно клонился. Прощание с прошлым он отразит уже не только как современник, то смеясь сквозь слезы, то возмущаясь или негодуя вместе с героями. Теперь, словно поднявшись над событиями, взирая на мир о эпической широтой, он будет судить его с проницательностью и справедливостью историка. Прежний историзм художника, его пристрастие к эпическому на сцене теперь, на склоне лет, обретут особую емкость и мудрость обобщения.

Именно в этих спектаклях с яркой действенной силой развернется его учение о творчестве актера, его знаменитая «система». Созданная в ту пору, когда режиссер не соглашался быть только «передвижником» в искусстве и стремился отыскать пути к поэтическому театру, к обобщению чувства актера, прошедшая через многие стадии, противоречия и заблуждения, «система» придет теперь к органическому союзу «жизни человеческого духа» с «методом физических действий». Примат «духа», подсознательного, внутреннего поступится своим приоритетом ради того, чтобы обрести диалектическое единство с началом материальным, физическим, внешним. В этом единстве содержания с формой и будет найдена та гармония, которая дарует актеру — как высшую цель и награду — правду и свободу импровизационного действия на сцене.

Историческая миссия очищения жизни огнем сатиры на время как бы преградит художнику доступ к новым трагедийным, поэтическим замыслам. После неудачи с Блоком и Байроном Станиславский надолго уходит от произведений, созданных во имя гуманистического утверждения, восхищения человеческой личностью, во имя познания вечных вопросов «жизни человеческого духа». Он вернется к ним исподволь, постепенно, словно начиная все сначала.

Как когда-то в первые годы жизни Художественного театра, он приступит к исследованию новой современности в прежнем «чеховском» и «горьковском» ключе. В чеховской камерности «Дней Турбиных» и горьковской публицистичности «Бронепоезда 14-69» он увидит русского интеллигента и русский народ на распутье революционных дорог. За кремовой шторой или на митинге — все равно — будет решаться один вопрос: по какую сторону баррикад стать человеку? Вопрос этот будет решаться не только на сцене, но и в душе художника. Вот почему эти спектакли-диспуты, поставленные в 1926 – 1927 годах, станут поистине переломными: после них театр, а вместе с ним и его создатель вступят в новую полосу своего существования — выбор будет сделан.

Теперь Станиславский продолжает ставить один за другим свои комедийные спектакли, но в душе его постепенно оживает давняя, отодвинутая временем мечта — Шекспир. К 1930 году созревает величественный план постановки «Отелло». Вобравший в себя всю широту эпического {364} размаха художника, всю его любовь к живому, вещному миру, всю его обычную «повествовательность», этот план продемонстрирует нечто новое. Он обнаружит не только тесную связь венецианского мавра с миром вещей, понятий, представлений, но и его свободу, независимость от среды, его окружающей, его теснящей.

Перед мысленным взором режиссера встанет во весь рост уже не прежний скромный герой — ничем особенно не выдающийся, рассмотренный «на почве массы» обыкновенных людей. Нет, Отелло должен стать человеком особенным, необычным, даже по-своему исключительным. Конечно, он будет душевно прост, но эта простота великая, гармоничная, не замутненная венецианской цивилизацией, когда еще можно по-детски чисто и наивно чувствовать себя свободным. За эту свободу он, в сущности, и поплатится. Цивилизованный мир — мир «духовного упадка Венецианской республики» — отомстит «дикарю», не признающему его законов, бросит его в «подвал» жизни, но так и не сумеет навязать ему чужой веры: добровольно уходя из жизни, Отелло останется свободным.

Новая концепция шекспировского спектакля как бы подводила итог всей «жизни в искусстве» Станиславского. Он возвращался к своей юношеской мечте об Отелло с тем, чтобы теперь, под конец жизни, переосмыслить ее в свете всего пережитого, позже найденного и утерянного, чтобы осознать все величие и всю трагедию гуманизма.

Однако последний замысел шекспировской трагедии останется неосуществленным: пришедший слишком поздно, когда у больного режиссера уже не было сил самому ставить спектакль, он появился вместе с тем слишком рано. Художник снова опережал свое время, которое покамест отягощали другие заботы. Но пройдут годы, и другие художники подхватят режиссерскую мысль Станиславского: она оживет в творениях Алексея Попова, Бабановой и Астангова, Остужева и Михоэлса, которые по-своему заговорят о судьбах гуманизма во второй половине 30‑х годов.

В эту пору Станиславский будет уже только учителем. Прикованный к постели, он вновь создаст свою (последнюю) студию и соберет вокруг себя юношей и девушек, чтобы успеть передать им все, что он познал за свою жизнь, чтобы научить их постигать сценические тайны Чехова и Шекспира. Летом 1938 года он угаснет, так и не узнав будущего размаха и величия своей последней мечты. Разнесенная по свету, она через много лет вернется к нам в ином обличий. И мы с волнением будем узнавать ее то в образах Пола Скофилда и Лоуренса Оливье, то в спектаклях Бертольта Брехта, Питера Брука или Вальтера Фельзенштейна.

Но обо всем этом речь пойдет впереди, во второй книге настоящего исследования, где будет рассмотрена режиссерская деятельность Станиславского в советскую эпоху, за последние двадцать лет его жизни. Теперь же попробуем вернуться назад, чтобы окинуть мысленным взором весь путь, пройденный режиссером вместе с Художественным театром в дореволюционную пору, и подвести некоторые итоги.

Как все гениальные люди, Станиславский был личностью по-своему уникальной и вместе с тем общезначимой. Его режиссерская школа, {365} сформировавшаяся в эпоху трех революций и двух войн, выразила свое время сполна, но им не ограничилась. Динамическая формула развития театрального искусства, порожденная кризисным, переломным состоявшем века, несла в себе активный импульс непрерывного обновления, эксперимента, поиска, но никогда не теряла при этом свою главную доминанту, знала свой предел, свою меру. Преследовавшее его чувство нового не было данью моде. Его искусство не носило масок и не пыталось менять их с завидной поспешностью. Лицо его театра было открытым и естественным, черты его бороздило само время.

В натуре Станиславского, по природе цельной и гармоничной, всегда существовал огромный запас прочности. При всех своих увлечениях, это был человек удивительно постоянный и верный себе. В годы, насыщенные резкими социальными сдвигами, пересеченные трагическими противоречиями, чутко прислушиваясь ко всем «веяниям времени», он отважно вбирал их в свои произведения, затем, чтобы преодолеть, сохраняя нетронутым чувство вечной земной любви к жизни, к человеку.

Наверное, поэтому Станиславскому и удалось создать такую прочную, не поддающуюся тлению систему режиссерских взглядов. В отличие от «системы» актерского искусства она осталась незафиксированной. Ушли спектакли, уходят их современники и очевидцы. Остаются мертвые документы, старые газеты, письма и фотографии. И когда сегодня мы пытаемся восстановить по части целое, то понимаем всю относительность и условность подобных реконструкций. Тем не менее они необходимы. Не только потому, что надо восстановить историю в ее правах — такой, какой она была. Важно отвоевать живого Станиславского у тех, кто искажает его наследие: у догматиков, с одной стороны, и у скептиков — с другой. Доказать, что его искусство вовсе не есть тот бескрылый бытовой реализм, который послушно укладывается в унылую схему. И постараться убедить тех, кто не мог видеть великих спектаклей Станиславского и Немировича-Данченко, кто не застал блестящую плеяду «стариков»-художественников, что в нынешнем спаде искусства МХАТ его создатели неповинны…

Посмертная судьба наследия Станиславского сложилась по-своему драматично. Его, основоположника советского театра, воспитавшего несколько поколений русских и национальных режиссеров и актеров, оказавшего огромное влияние на формирование прогрессивного театра и кинематографа всего мира, подчас пытаются изобразить не истинным новатором, не подлинным революционером в искусстве, каким он и был на самом деле, а лишь скучным «охранителем» традиций. Подобная несправедливость может быть объяснена лишь реакцией на тот многолетний процесс так называемой «мхатизации», нивелировки разных творческих направлений, на ту тенденцию канонизации учения Станиславского, которая нанесла ущерб не только режиссерам иного направления, но и самому Художественному театру. Теперь с этим покончено. Тем более важно восстановить справедливость и в отношении самого Станиславского.

Сделать это наиболее эффективно можно не отвлеченными теоретическими дискуссиями, не бесконечными «цитатными» спорами с противниками {366} «системы» у нас и за рубежом, а лишь обратившись к непосредственным фактам истории, вернувшись к практике режиссера. И как только мы сделаем это, тотчас рассеиваются скудные схемы и облыжные обвинения. Становится ясно, что в прокрустово ложе «бытового реализма» немыслимо, невозможно уложить живое, многообразное, динамичное искусство великого режиссера.

В сущности, всю жизнь Станиславский воевал за создание *поэтического театра*. Он стремился восстановить в сценических правах саму действительность, но не затем, чтобы ее зафиксировать, а затем, чтобы открыть, познать, обнародовать перед зрителем ее внутренний потаенный смысл. Не случайно это открытие было совершено им на драматургии Чехова. Именно Чехов дал ему возможность почувствовать «проницаемость толщи быта», «неустойчивость мира, его казенного, официального устройства»[[672]](#footnote-673). Освободив доступ к внутреннему миру человека, режиссер сделал этот мир предметом поэтического исследования, отсюда извлекал он поэзию лирического настроения.

Чеховское искусство МХТ стало первым этапом в поисках поэтического театра. Вместе с Немировичем-Данченко Станиславский дал всему театральному миру на многие годы вперед формулу исполнения чеховских пьес, и поныне едва ли превзойденную. Эта формула и положила начало сценическому реализму XX века.

На сцену взошла сама жизнь, не уложенная в привычные готовые формы, не подчиненная сложившимся условностям, не регламентированная. Все официальные законы иерархии, все трафареты мышления старой театральной системы с ее жесткими амплуа, условными интонациями и жестами — все было отброшено. Режиссер опирался отныне только на «документ» самой жизни. Актер вернулся «просто к человеку». Сценическое поле зрения охватило всю полноту действительной жизни — без изъятий. В этой документальной картине, как бы составленной из отдельных пятен, мазков, точек, все было связано между собой — сутулая спина актера, полоса света из приоткрывшейся двери, брошенная на полу игрушка, унылый вой ветра в печи, все «работало» на общую атмосферу, вызывало единое настроение, утверждало чувство целого.

В чувстве целого, единстве настроения, ощущении равноправия всех знаков, «документов» жизни перед искусством и было другое важнейшее открытие Станиславского, которое принято называть «реалистической обстоятельностью», «повествовательностью», «эпичностью» его искусства, родственной манере русского романиста. Заметим, что эпичность была не сутью, а лишь отправным пунктом открытий режиссера. Он пошел дальше, увидев за внешним равноправием внутреннюю конфликтность: вещный, материальный мир и мир духовный вступали в постоянную, непреоборимую коллизию. Повествовательность романиста на каждом шагу изнутри взрывалась. Контрасты не накладывались на жизнь извне, искусно сконструированные, заданные драматургом, а как бы возникали самопроизвольно. {367} Зачатие их свершалось тайно, невидимо для глаз, затем чтобы в следующую минуту проступить в какой-то мелочи — будь то невольно снятая шляпа или тихо опущенная крышка рояля.

Режиссерская партитура подхватывала эту, сперва незначительную, тревогу или тайную надежду, улавливала игру намеков и потом контрапунктом развивала их противостояние все настойчивей и проницательней. И тогда в каждой детали спектакля обнаруживалось то сокровенное противоречие, которое все росло, наступало, подчиняло себе людей. Спектакль, начинавшийся весной, на праздниках, постепенно эту весеннюю праздничность терял. Надежды на скорое обновление, преображение жизни, на «здоровую, сильную бурю» незримо блекли, оставляя только привкус горечи. Казалось, вряд ли станет настоящей актрисой Нина Заречная, скорей всего не увидит «небо в алмазах» дядя Ваня, так и не поедут в Москву сестры Прозоровы, не расцветет новым цветом срубленный вишневый сад. Казалось, «жизнь невыносимая, обывательская», свершив свой «печальный круг», навсегда отрывала поэзию от прозы.

Но это только казалось. Разрыв сулил просвет. Горечь неснятого противоречия, недовоплотившейся судьбы позволяла ощутить перспективу, почувствовать, что, кроме жизни, «какая есть», существует еще та, «какая будет». Так возникало особое чувство историзма, чувство будущего. Идея детерминированного человека оказывалась изнутри подорванной. Человек, со своей средой тесно скрепленный, своим бытом обуженный, своим временем обездоленный, все же целиком им не принадлежал. Деликатные чеховские интеллигенты, словно бы такие беззащитные, становились на сцене Художественного театра людьми, способными на внутреннее сопротивление среде. Внешне безвыходная ситуация выглядела снятой. Мотив стойкости и терпения, не связанный с надеждой на личное счастье, сообщал этим людям черты удивительной, истинно русской самоотверженности. Верилось, что они, выдерживающие испытание не временным вторжением событий, а упорным постоянством будней, таят в своей душе зерна «потенциального героизма».

Сгущая вокруг чеховских персонажей атмосферу враждебного мещанского быта, Станиславский вместе с тем показывал прозрачность бытового слоя, за которым угадывалось «подводное течение» духовной жизни. Течение этой «главной душевной артерии», все время ощущавшееся в подтексте слов или в молчании, во взгляде или вздохе, в неожиданной улыбке или набежавших слезах, в прервавшемся туре вальса или удаляющемся звоне колокольчиков, и было открытием новых сценических «антимиров». «Жизнь человеческого духа», освободившись от теснившей ее бытовой формы, приобрела невиданную дотоле интенсивность и самостоятельность. Противоборство внешнего и внутреннего плана, сопротивление души будничному обиходу, постоянное желание человека встрепенуться, расправить плечи, не «раскисать», но в каждую тягостную минуту «искать веселья и бодрости» — вот что составило основу драматизма нового типа, открытого Станиславским.

Концепция быта, выдвинутая Станиславским, несла с собой и другую тему более широкого плана. Кроме пошлого быта, человеку противостоящего, {368} враждебного, в спектаклях МХТ возникал иной быт, который служил человеку защитой, дарил ему прочное чувство уюта, крова, крыши над головой. Пошлость входила в спектакли МХТ не как инфернальное метерлинковское чувство рока, а как зло временное, исторически преходящее. Непреходящим и постоянным оставалось ощущение эпической цельности, гармонии жизни, существующей в мире несмотря ни на что.

Формула чеховского искусства, предложенная Станиславским и Немировичем-Данченко, распространялась на все спектакли МХТ первого предреволюционного периода. Свое развитие она нашла в «Докторе Штокмане» Ибсена и в «На дне» Горького, где прорыв за грани обыденности, за официальную иерархию эпохи приобретал характер открыто публицистического, тенденциозного вызова, продиктованного иными идеями писателей, иным настроением зрительного зала на ближних подступах к революции. Настойчивый демократизм режиссера, его желание «снизить в ранге» и уравнять в правах перед искусством любой материал жизни невольно сливались с ведущей политической линией времени, выводившего демократические слои общества на передний план истории.

Второй этап развития режиссерской «системы» Станиславского начался на пороге революции 1905 года. Чувствуя свою ответственность перед временем, художник пытается найти новые соотношения искусства с действительностью. Он хочет подняться над злободневностью к философскому осмыслению жизни, к вечным и общим проблемам человеческого бытия. Так называемые «символистские искания» Станиславского не были ни данью моде, ни изменой самому себе. Они были стимулированы имманентной потребностью развития самого реализма. Стремясь «отточить реализм до символа», режиссер активизировал средства художественной выразительности, расширял возможности реалистического метода.

В эту пору начинается постепенное очищение искусства МХТ от излишнего груза натуралистических подробностей, от иллюзорности, археологичности и этнографизма, отяжелявших ряд его последних спектаклей, где «документальность», «повествовательность» превращались в самоцель. Эти искания Станиславский понимает не как отрицание чеховских традиций МХТ, а как их продолжение, развитие. Он пытается пойти дальше по дороге, указанной Чеховым, к открытию новых поэтических миров театрального искусства. В годы подъема общественных настроений в стране, рождавших новое соотношение личности и истории, он ищет новые формы искусства, ведет экспериментальные розыски иной, более отвлеченной, обобщенно-философской, символической связи между жизнью и образом. Прежние методы отброшены. В постановках маленьких драм Метерлинка, «Драмы жизни» Гамсуна и в спектаклях Театра-студии на Поварской режиссер пробует вступить в область «ирреального», ему кажется, что «реализм, быт отжили свой век».

Отрицание прежнего опыта, при всей своей категоричности, было по сути диалектическим: целью поисков все время оставался синтез живой правды «жизни человеческого духа» с поэтически обобщенной театральностью. И хотя здесь возникали первые проблески будущей «системы», {369} искания эти становились неизбежно противоречивыми. Живое чувство актера сковывалось условной барельефностью «неподвижного» театра. Высокая цель, поставленная режиссером, ограничивалась символистской драмой, ее пессимистической, надмирной концепцией.

Особенно очевидно это противоречие сказалось в годы поражения первой русской революции. Теперь трагические настроения теснят сознание режиссера, им овладевает ощущение отчаянного, гнетущего разрыва мечты и действительности, духовного и материального начала в жизни человека. Коллизия, наблюденная Чеховым, но им же в высоком смысле и преодоленная, теперь отражается на сцене в формах апокалипсических, всеобщих и, белее чем когда бы то ни было, пессимистических. Образы конца мира, катастрофы, гибели, «трагического балагана», постыдного фарса жизни входят в произведения режиссера, варьируются им в постановках и современных пьес, и классических. Но если в постановках классики («Горе от ума», «Ревизор») образы «трагического балагана» входят лишь в момент кульминации спектакля, как бы постепенно сгущая реализм до символа, то в «новой драме» («Драма жизни» Гамсуна, «Жизнь Человека» Л. Андреева) они заполняют собой все, доходя до чудовищной фантасмагории.

В связи с этим поиски «возвышенного реализма» теряют свою поэтичность, высокая трагедия остается для Станиславского по-прежнему искомой. Ее заслоняют рожденные современными настроениями образы трагисатирического гротеска. На какое-то время цельность сознания художника, от природы свойственная ему гармоничность и непосредственность восприятия окружающего оказываются потесненными. На сцену входят образы причудливые, зловещие, самой жизнью деформированные. Параллельно с Мейерхольдом режиссер открывает на русской сцене те предэкспрессионистские формы, которые позже подхватят и по-своему будут транспонировать его ученики — Евгений Вахтангов и Михаил Чехов.

Затем в творчестве Станиславского начинается новая полоса — постепенного преодоления разлада с действительностью. Волна символистских исканий схлынет и обнажит «откатный камень». Художник испытает потребность вернуться назад, к непосредственности восприятия, захочет взглянуть на мир «глазами ребенка». В постановке «Синей птицы» Метерлинка отчетливо обнаружатся толстовские мотивы возвращения к естественному, первозданному чувству, не замутненному городской цивилизацией, к вере в добро как единственной нравственной силе человека.

В эту пору, как бы отходя на заданные позиции, режиссер попытается преодолеть противоречие своих символистских исканий и в сфере работы с актером. Он придет к убеждению, что любое расширение границ реализма, любые поиски новых форм надо начинать с актера, с человека. Проблема преодоления «сопротивления материала» в актерском искусстве теперь выдвигается как ведущая, ради нее обуздывается режиссерская фантазия, смиряется пыл постановщика. Все силы устремляются на постижение законов раскрепощения творческой природы актера. Главной задачей становится воспитание в актере Человека, восстановление {370} цельности человеческой личности. Этика ведет за собой эстетику. Так очерчивается первый круг «системы».

Как опыт проведения «системы» в жизнь задумывается постановка тургеневского «Месяца в деревне», где все подчиняется тончайшей психологической разработке «жизни человеческого духа». Вновь оживают чеховские традиции. «Подводное течение» становится не только доминантой, но и конечной целью режиссера, полемически устранявшего всякое «внешнее действие». Внешняя статика при напряженной динамике душевных движений естественно согласуется с общим режиссерским замыслом, в котором шло противоборство гармонии «эпического покоя» с дуновением «свежего ветра».

Почувствовав опору, Станиславский снова продолжает свои поиски «возвышенного реализма», синтеза живого чувства актера с обобщенно-поэтической образностью. Ради этого он приглашает Гордона Крэга и вместе с ним ставит шекспировского «Гамлета». Увлеченный замыслом английского режиссера, он исследует противоречия духа и материи, жизни и смерти, земного и потустороннего начала. Но когда дело доходит до конкретной работы с актером, пути режиссеров расходятся. Тут-то и обнаруживается, что цель Станиславского остается по-прежнему земной.

«Гамлет» Художественного театра становится одним из экспериментов на пути к будущему сценическому искусству. Не разрешив для Станиславского главного противоречия, спектакль вместе с тем дает ту формулу решения сценического пространства в шекспировском спектакле, которую позже будет разрабатывать мировой театр. Станиславский сделает свои выводы из этапной и во многом переломной для него работы над «Гамлетом». Он почувствует теперь необходимость большей заботы о форме сценического произведения, убедится, что кропотливый анализ психологических нюансов входит в противоречие с титанической образностью Шекспира. Однако он не поступится ни на йоту правдой чувств.

Напротив, он испытывает теперь потребность вернуться от шекспировского макрокосма к микрокосму «просто человека». Ради этого создается Первая студия МХТ, где вместе с Л. Сулержицким Станиславский начинает воспитание нового человека-актера, прививая ему живую «правду чувств», чтобы затем продолжить поиски возвышенного через духовное. Ради этого в Студии, а потом и в театре он предпринимает опыты постижения приемов импровизации, для чего обращается к итальянской комедии дель арте.

Дух свободной импровизации вскоре восторжествовал в целой серии комедийных спектаклей на сцене Художественного театра. От поисков трагедии режиссер переходит в 1912 – 1914 годах к поискам комедии как средству преодоления противоречий действительности. В тургеневских «Провинциалке» и «Где тонко, там и рвется», в мольеровском «Мнимом больном», в гольдониевской «Хозяйке гостиницы» он утверждает принцип действенного овладения образом, что дает ему возможность подняться до огромных социальных обобщений, овладеть методом реалистического гротеска.

{371} Вместе с тем стихия комедийности, уходящая в мир чистой, изысканной красоты, в какой-то мере отдаляет Станиславского от современности. Поиски цельности и гармонии в сфере вечных эстетических категорий, желание сберечь высокие ценности русской культуры обнаруживают свою внутреннюю противоречивость.

Мировая война 1914 года возвращает художника к действительности. Под влиянием событий современности он ставит вместе с А. Н. Бенуа и Вл. И. Немировичем-Данченко «Пушкинский спектакль». Новый трагедийный замысел не получает адекватного сценического решения. Поставив перед собой задачу внутреннего оправдания трагической вины Сальери, Станиславский не поднимается до создания образа трагедийного масштаба. Глубокий замысел скован невозможностью для самого художника оправдать идею «братоубийственной войны». Без внутренней веры не могла прозвучать высокая поэзия пушкинского стиха. Снова вопрос связи формы и содержания тревожил сознание режиссера.

Поиски поэтического театра Станиславский продолжает в постановке лирической драмы А. Блока «Роза и Крест», но замысел входит в противоречие со временем и откладывается. Родственное этому противоречие сказывается и на инсценировке «Села Степанчикова» Достоевского. Трагедийная гуманистическая тема образа Ростанева, близкая Станиславскому — человеку и художнику, оттесняется сатирическими мотивами. Само время выдвигает вперед фигуру Фомы Опискина. Образ добрейшего дядюшки, тщетно пытающегося в эту жестокую пору «всех согласить, все сгладить», уходит от Станиславского. Спектакль, в котором тема добра была смята, прозвучал как острейшее обличение российской «распутинщины». Оказалось невозможным преодолеть зло с помощью добра. Необходимо было вооружаться огнем сатиры.

Итак, путь режиссера Станиславского с момента основания Художественного театра и до Великой Октябрьской революции прошел через ряд крупных этапов. Двигаясь как бы по спирали, проходя через ряд заблуждений, преодолевая противоречия, режиссер всегда возвращался к чеховскому реализму и от него снова шел вперед, чтобы уже в годы революции подняться на новую ступень социального и художественного постижения мира. За все дореволюционное двадцатилетие, постоянно экспериментируя, он опробовал все формы, стили и направления театрального искусства. В этих поисках он многое для себя открыл, чем-то обогатился, а что-то и отверг. Отбирая все ценное для развития вечного русла реализма, он часто опережал современный и предвещал будущий театральный процесс. Многое из того, над чем будет экспериментировать советский театр 20‑х годов, было у него уже позади. То, что в своих исканиях он отобрал и утвердил как непреложное, легло в основу строительства всего советского театра.

В сущности, дореволюционный Художественный театр утвердил *новую образную структуру реализма на театре*. Это был реализм, поднятый на уровень великой русской литературы — на уровень Чехова, Толстого, Достоевского. Театр давал такой глубокий срез жизни, какого русская сцена еще не знала. Режиссерская система обнаруживала *синтетичность* своего {372} искусства: в театре отводилась новая роль не только драме, но прозе и поэзии, эпосу и лирике, слово соединялось с музыкой, звуками, светом, шумами, декорацией художника. Слитность сценической картины и рождала единство, цельность, гармонию подлинного произведения искусства. Захватывая зрителя в свою орбиту, спектакли МХТ играли роль в духовной жизни общества, дотоле невиданную.

Раздвигая границы реализма, режиссер не останавливался на достигнутом, не знал предела творческим возможностям человека. Его искусство, освещенное великими освободительными идеями времени, шла по пути эпически широкого охвата действительности, глубокого проникновения в психологическую правду «жизни человеческого духа» и постижения высот реализма, обобщенного до символа. Благодаря такому многомерному исследованию действительности — вширь, вглубь и ввысь — режиссеру Станиславскому удалось рассказать о своей современности правду, взятую сквозь призму решающих противоречий времени. Диалектическая мысль художника, повсюду вскрывавшая конфликтность жизни, контрасты доброго и злого в душе человека, была постоянным стимулом открытий, движения, динамики театрального искусства.

«… Если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»[[673]](#footnote-674), — эти ленинские слова с полным правом могут быть отнесены и к искусству Станиславского. Великий русский режиссер отразил в своих произведениях ту сторону русской революции, которая готовила и утверждала будущую свободу и раскрепощенность человеческой личности. Творчество самого Станиславского было именно таким ренессансным взрывом творческих сил человеческого духа в ту пору, когда жизнь шла к своему освобождению. Он сам и его спектакли предвещали рождение свободного человека — человека будущего. И в этом смысле его творчество было глубоко народным.

Великий демократ, Станиславский всегда выражал свои демократические убеждения, свою уверенность в изначальном равноправии людей — органично и естественно, как нечто непреложное. Великий гуманист, Станиславский всегда стойко верил в конечное торжество человечности, добра и справедливости и потому, даже наперекор времени, «играя злого», всегда «искал, где он добрый», и даже огонь его сатиры был по природе добр, служил миру. Великий реалист, Станиславский всегда был привержен «правде жизни человеческого духа», и никакие искания, как бы далеко они его ни уводили, никогда не могли его заставить этой правде изменить.

Режиссерская школа Станиславского, прочно опирающаяся на принципы реализма, гуманизма и народности, несла в себе заряд огромной динамической силы. Она двигалась от бытовой и психологической правды к синтезу ее с правдой поэтической, обобщенно-метафорической, находя ключ к выражению великих, общечеловеческих проблем, важнейших противоречий времени, чреватого революцией.

{373} В центре всех режиссерских открытий Станиславского всегда стоял человек-актер. Режиссура для него начиналась не с решения сценического пространства, а с решения актерского образа. Полем его творчества как режиссера была прежде всего душа актера. Очевидно, поэтому его искусство и породило в первую очередь «систему» актерской игры. Его постановочные приемы, принципы целостности спектакля, единства ансамбля, атмосферы, настроения, ритма, повествовательность сценического языка, использование «документальных» пятен-деталей, световая, звуковая и шумовая партитура, его работа с художником и композитором, словом, все, что «служит глазу и слуху», носило характер подчиненный, служило человеку. Воспитание, восстановление цельности человека-актера было сверхзадачей его «системы». Не случайно он всегда был окружен великими актерами, талантливой молодежью.

Станиславский создал не только целую серию сценических шедевров мирового класса, не только те легендарные спектакли, которые дали глубокий социальный и психологический срез русского общества начала нашего столетия. Новаторство его искусства дореволюционной поры, опиравшееся на великую русскую литературу конца XIX – начала XX века, органически впитавшее в себя лучшие традиции русского театра XIX века, дало ту целостную, стройную формулу театрального искусства, которая сохраняет свою непреходящую силу и поныне. Это была формула динамического движения реализма, который шел, постоянно развиваясь, чутко впитывая изменения самой жизни, преодолевая исторические противоречия, к расширению своих возможностей и границ. Объектом ее был и оставался живой человек, поднятый над бытом к поэтическому и философскому постижению современности.

На рубеже веков, в пору грандиозного исторического перелома всей русской культуры, фигура Станиславского-режиссера высится как образ великого собирателя всех ценностей театра XIX века и одновременно великого революционера, преобразователя, новатора в искусстве, который определил пути русского и мирового театра XX века.

В годы революции, перенося с одного берега на другой русскую сценическую культуру, он не только сохранил ее высокий уровень, не дал упасть основным ее опорам, но развил их в новую, социалистическую эпоху, когда его демократизм пришел к органическому слиянию с истинной народностью советского театра.

Выдвинутый русской интеллигенцией начала века, гений Станиславского простирается на все XX столетие. Его титанический режиссерский труд, его учение об актерском искусстве, выстраданное и сформированное в горниле его режиссерской практики, сохраняют свою вечную, неумирающую ценность для каждого, кто обращается теперь или будет когда-нибудь обращаться к искусству театра.

Ныне традиции Станиславского стали достоянием и опорой всей советской режиссуры. Его творческие принципы унаследованы и развиты не только его непосредственными учениками — режиссерами Е. Б. Вахтанговым, А. Д. Поповым, Ю. А. Завадским, М. Н. Кедровым, Н. М. Горчаковым, В. Г. Сахновским, К. А. Марджановым, А. Д. Диким, А. М. Лобановым, {374} Р. Н. Симоновым, Б. Е. Захавой, И. Н. Берсеневым, Н. П. Хмелевым, М. О. Кнебель и другими, но и учениками его учеников — режиссерами Г. А. Товстоноговым, А. А. Гончаровым, А. В. Эфросом, О. Н. Ефремовым, Е. Р. Симоновым, И. П. Владимировым, Б. А. Львовым-Анохиным, Л. Е. Хейфецем и другими. Лицо советского периферийного театра формировалось под воздействием учения Станиславского о театре. В каком бы городе ни работали его последователи, как бы своеобразен ни был индивидуальный почерк каждого режиссера — будь то мастера старшего поколения — Е. Л. Брилль, В. П. Редлих, Б. Н. Норд, Г. А. Георгиевский, А. А. Добротин, П. Л. Монастырский, Т. А. Кондратов, Ю. П. Киселев, или более молодые только начинающие свой путь в режиссуре, — всех их объединяет общая вера в принципы «системы» переживания. Режиссерское наследие Станиславского жило в сценических творениях всего советского многонационального театра — в спектаклях Г. Юры и М. Крушельницкого, А. Туганова и Л. Калантара, А. Бурджаляна и М. Уйгура, Б. Даугуветиса, А. Амтмана-Бриедит и Е. Мировича, как живет оно в спектаклях В. Аджемяна и К. Ирда, Ю. Мильтиниса и В. Пансо, Г. Ванцявичуса и А. Яунашана, М. Туманишвили и Г. Лордкипанидзе, Р. Стуруа и Р. Капланяна, Г. Рустамова и Г. Хугаева, М. Мамедова и В. Купчи и других. У него учились такие крупные зарубежные режиссеры, как Я. Квапил, Ю. Остэрва, С. Высоцкая, Ф. Эрпенбек, Ж. Вилар и другие. Ныне его традиции используют прогрессивные режиссеры всего мира — В. Фельзенштейн, М. Валентин, Ж.‑Л. Барро, П. Брук, Д. Стрелер, Э. де Филиппо, Л. Страсберг, Г. Клермэн, Д. Литтвуд и другие, каждый по-своему, опыт великого русского режиссера претворяющие. Прогресс мирового театра идет по пути, открытому Станиславским.

Путь этот устремлен к поискам *синтеза правды жизни и поэзии театра*. «Искать — всегда было заслугой Художественного театра», — говорил Немирович-Данченко. Дух вечных поисков поэтической правды — этой «синей птицы» великого режиссера Станиславского — живет и будет жить вечно, пока существует прекрасное искусство театра.

1. *К. С. Станиславский*. Художественные записи. М.‑Л., «Искусство», 1939, стр. 56 – 57. [↑](#footnote-ref-2)
2. *К. С. Станиславский*. Собр. соч. в 8 томах, т. 1. М., «Искусство», 1954, стр. 129. [↑](#footnote-ref-3)
3. *К. С. Станиславский*. Собр. соч. в восьми томах, т. 1. М., «Искусство», 1954, стр. 208. [↑](#footnote-ref-4)
4. *В. И. Ленин*. Полное собрание сочинений, т. 4, стр. 186. [↑](#footnote-ref-5)
5. См. *Н. Я. Берковский*. Станиславский и эстетика театра. — «Литература и театр». М., «Искусство», 1969, стр. 185 – 193. [↑](#footnote-ref-6)
6. Цит. по кн.: *В. Волькенштейн*. Станиславский. М., «Шиповник», 1922, стр. 54. [↑](#footnote-ref-7)
7. См. об этом подробнее: *Б. Ростоцкий, Н. Чушкин*. «Царь Федор Иоаннович» на сцене МХАТ. М.‑Л., ВТО, 1940. [↑](#footnote-ref-8)
8. Интересен лишь декорационный замысел «Сада Шуйского», где Станиславский предложил художнику В. Симову поставить деревья на первом плане, вдоль рампы, так, чтобы действие, освещенной луной, виделось сквозь сетку ветвей и стволов (см. *Николай Эфрос*. Московский Художественный театр (1898 – 1923). М.‑Пг., 1924, стр. 127). [↑](#footnote-ref-9)
9. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1898). Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-10)
10. Мысль о форме эпического театра, выдвинутая Станиславским в этой постановке, впервые высказана Т. Бачелис в ее статье «Режиссер Станиславский» («Новый мир», 1963, № 1, стр. 200 – 201). [↑](#footnote-ref-11)
11. «Вестник Европы», 1868, т. VI, стр. 509 (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-12)
12. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского «Берег Яузы». Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-13)
13. Интересно, что спустя 25 лет Станиславский сознательно отстаивает тот же принцип, работая над сценарием «Царь Федор Иоаннович» для американского кинематографа. Получив рецензию на свой сценарий от критика Лютера Рида, в которой давался совет выдвинуть вперед «любовную историю», а все остальное сделать лишь ее фоном, Станиславский отвергает это предложение и пишет из Нью-Йорка родным: «Мне представился совершенно исключительный сценарий (который мы сыграем в Москве). Грандиозный, который можно было бы озаглавить “Трагедия народов”. Тут и Грозный, и Федор, и Димитрий, и русский народ, отлично охарактеризованный. Для Америки, отвечают, нам, все это может служить *фоном*. На первом же плане нужен роман двух молодых с препятствиями для их любви» (*К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 8, стр. 50, курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-14)
14. *А. К. Толстой*. Драматическая трилогия. Л., «Советский писатель», 1939, стр. 492. [↑](#footnote-ref-15)
15. Цит. выше Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». [↑](#footnote-ref-16)
16. Б. Ростоцкий и Н. Чушкин отмечают эту связь в «умении одухотворить даже буднично-прозаическую бытовую деталь, показать через нее “жизнь человеческого духа”» *(Б. Ростоцкий, Н. Чушкин*. «Царь Федор Иоаннович…», стр. 84). [↑](#footnote-ref-17)
17. *С. Васильев (С. В. Флеров)*. Театральная хроника. — «Московские ведомости», 26 октября 1898 г. [↑](#footnote-ref-18)
18. *В. И. Ленин*. Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 261. [↑](#footnote-ref-19)
19. *К. С. Станиславский*. «Чайка» в постановке МХТ. Режиссерская партитура. Л.‑М., «Искусство», 1938, стр. 227. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Вл. И. Немирович-Данченко*. Из прошлого. М., «Academia», 1936, стр. 132. [↑](#footnote-ref-21)
21. «Мое с Вами “слияние” тем особенно ценно, — писал Немирович-Данченко Станиславскому летом 1898 г., — что в Вас я вижу качества художника par exellence, которых у меня нет. Я довольно дальновидно смотрю в содержание и его значение для современного зрителя, а в форме склонен к шаблону, хотя и чутко {36} ценю оригинальность. Здесь у меня нет ни Вашей фантазии, ни Вашего мастерства» (*Вл. И. Немирович-Данченко*. Избранные письма. М., «Искусство», 1954, стр. 121). [↑](#footnote-ref-22)
22. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» (1899). Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-23)
23. Отметим, между прочим, что решение этой сцены предваряет сходную с ней сцену папского облачения кардинала Барберини в «Жизни Галилея» Б. Брехта. [↑](#footnote-ref-24)
24. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр сцены в Замоскворечье. Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-25)
25. Критика по-разному расценила эту тенденцию режиссера. Одни бранили его за «искажение» образа народа, превращенного в какое-то «отребье». Другие принимали и поддерживали такую трактовку. «Очень сильное впечатление производит… сцена в Замоскворечье… когда голодная толпа молит о хлебе, — писал один из критиков. — После жестокостей Иоанна, после споров о местничестве, после заговоров, подкупов и мелкого тщеславия сытых — вопль толпы о хлебе сильно действует на зрителя» («Русские ведомости», 2 октября 1899 г.). То же суждение отстаивал Н. Эфрос: «Это море напряженно вытянутых рук, эти волны стонов — в них есть истинно трагическое» (*-Ф.* [*Н. Е. Эфрос*]. «Смерть Иоанна Грозного». — «Новости дня», 3 октября 1899 г.). [↑](#footnote-ref-26)
26. «Публика видит, как Кикин, затравленный толпой, разрывается ею на части, в воздух летят клочья его одежды и, да простит меня бог, отдельные части его тела», — иронизировал один из рецензентов («Курьер», 1 октября 1899 г.). [↑](#footnote-ref-27)
27. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» (1899). Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-28)
28. В. А. Симов — К. С. Станиславскому. Около 29 сентября 1899 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 3141. [↑](#footnote-ref-29)
29. *-Ф- (Н. Эфрос)*. «Смерть Иоанна Грозного». — «Новости дня», 4 октября 1899 г. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Пр. Пр*. Художественный реализм. По поводу постановок Художественно-общедоступного театра. Опыт критики. М., 1899, стр. 17 (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-31)
31. *Н. Рок* [*Н. О. Рокшанин*]. Из Москвы. — «Новости и Биржевая газета», 16 (28) октября 1899 г. [↑](#footnote-ref-32)
32. См. анализ этого спектакля в связи с посещением его В. И. Лениным в кн.: *Сим. Дрейден*. В зрительном зале — Владимир Ильич. М., «Искусство», 1967, стр. 15 – 61. [↑](#footnote-ref-33)
33. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского драмы Г. Гауптмана «Геншель» (1899). Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-34)
34. *В. А. Симов*. Моя работа с режиссерами. Рукопись. Музей МХАТ. [↑](#footnote-ref-35)
35. *Вл. И. Немирович-Данченко*. Из прошлого. М., 1936, стр. 196. [↑](#footnote-ref-36)
36. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» (1899). Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-37)
37. *А. П. Чехов*. Полн. собр. соч. в 20 томах, т. 11, стр. 215, 196. [↑](#footnote-ref-38)
38. См. ст. А. Мацкина «Пять чеховских ролей» в сб. «Театральные страницы». М., «Искусство», 1969, стр. 227 – 229. [↑](#footnote-ref-39)
39. *-Ф.-* [*Н. Е. Эфрос*]. «Дядя Ваня». — «Новости дня», 31 октября 1899 г. [↑](#footnote-ref-40)
40. Из воспоминаний О. Л. Книппер-Чеховой. — В сб. «О Станиславском». М., ВТО, 1948, стр. 266. [↑](#footnote-ref-41)
41. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского драмы Г. Гауптмана «Одинокие» («Одинокие люди»), 1899 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 45. [↑](#footnote-ref-42)
42. «Литературное наследство», т. 68. Чехов. М., Изд‑во АН СССР, 1960, стр. 227 – 228. [↑](#footnote-ref-43)
43. «Ради высоты и святости тех идей, которым служит Гауптман, не играйте так дивно хорошо!» — обращался к актрисе один из критиков, разделявших взгляды автора (*Ариель*. Открытое письмо артистке Художественно-общедоступного театра М. Ф. Андреевой. — «Курьер», 13 февраля 1900 г.). [↑](#footnote-ref-44)
44. *Вл. И. Немирович-Данченко*. Из прошлого. М. «Academia», 1936, стр. 164. [↑](#footnote-ref-45)
45. «“Снегурочку” рвут на части, на нее смотрят, как на манну небесную и хлеб насущный, ею хотят жить, на нее возлагают надежды», — писал один из критиков (*Н. Рок* [*Н. О. Рокшанин*]. Из Москвы. — «Новости и Биржевая газета», 30 сентября 1900 г.). [↑](#footnote-ref-46)
46. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского весенней сказки А. Н. Островского «Снегурочка» (1900). Музей МХАТ, архив К. С., № 39. [↑](#footnote-ref-47)
47. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 213. [↑](#footnote-ref-48)
48. *-Ф.-* [*Н. Е. Эфрос*]. «Снегурочка». — «Новости дня», 27 сентября 1900 г. [↑](#footnote-ref-49)
49. *-Ф.-* [*Н. Е. Эфрос*]. «Снегурочка». — «Новости дня», 27 сентября 1900 г. [↑](#footnote-ref-50)
50. «Я понимаю, о чем плакал Горький, присутствуя на Вашей репетиции “Снегурочки”, — писала Станиславскому Е. П. Полянская. — Он плакал несомненно о том, как много дивных сил, волшебной красоты и поэзии дарованы бедному человечеству на радость жизни: бедному потому, что до сих пор оно не умеет сознать в себе этих сил, пробудить и внести их в жизнь, на радость и счастье…» (23 сентября 1900 г. Цит. по кн.: *И. Виноградская*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. I. М., ВТО, 1971, стр. 310). [↑](#footnote-ref-51)
51. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 249. [↑](#footnote-ref-52)
52. Этот вопрос подробно освещен в статье И. Базилевской-Соловьевой «“Доктор Штокман” на сцене МХТ». — «Ежегодник МХАТ за 1951 – 1952 гг.» М., 1956, стр. 363 – 370. [↑](#footnote-ref-53)
53. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского драмы Г. Ибсена «Доктор Штокман», 1900 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 9362 (1 – 5). [↑](#footnote-ref-54)
54. См. ст. Б. Алперса «Годы артистических странствий Станиславского». «Театр», 1963, № 5, стр. 112 – 113. [↑](#footnote-ref-55)
55. «Театральные новинки». — «Новое время», 28 октября 1900 г. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Я. А. Ф‑ин* [*Я. А. Фейгин*]. «Доктор Штокман» на сцене Художественно-общедоступного театра. — «Курьер», 27 октября 1900 г. [↑](#footnote-ref-57)
57. «Санкт-Петербургские ведомости», 18 апреля 1908 г. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Ив. Иванов*. «Горе героям!» (Письмо в редакцию). — «Русская мысль», декабрь 1900 г., стр. 300. [↑](#footnote-ref-59)
59. Из письма К. С. Станиславского сыну Игорю 20 июля 1913 г. Собр. соч. т. 7, стр. 578. [↑](#footnote-ref-60)
60. *А. Б.* [*А. И. Богданович*]. Критические заметки. — «Мир божий», апрель 1901 г., стр. 12. [↑](#footnote-ref-61)
61. Подробный анализ всех режиссерских партитур чеховских спектаклей МХТ читатель найдет в кн.: *М. Строева*. Чехов и Художественный театр. М., «Искусство», 1955. [↑](#footnote-ref-62)
62. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского драмы А. П. Чехова «Три сестры», (1901). Музей МХАТ, архив К. С. (2‑й акт). [↑](#footnote-ref-63)
63. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 236. [↑](#footnote-ref-64)
64. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского драмы А. П. Чехова «Три сестры» (4‑й акт). [↑](#footnote-ref-65)
65. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 250. [↑](#footnote-ref-66)
66. *H-Nou* [*А. Р. Кугель*]. Московский Художественный театр. — «Театр и искусство», 1901, № 12. [↑](#footnote-ref-67)
67. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского драмы Г. Гауптмана «Микаэль Крамер» (1901, апрель — май). Музей: МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-68)
68. Недаром Кугель сразу почувствовал эту «смену героев» в МХТ: «И почему это так всегда бывает, что Талант анормален, иррегулярен, порывист, стремителен и погрязаем в пороках? И почему в конце концов праведный Михаил Крамер так суконно серьезен, так застегнут на все пуговицы, так сутуло-деревянен?» (цит. выше статья в ж. «Театр и искусство», 1901, № 12). [↑](#footnote-ref-69)
69. «Это не драма Михаила Крамера (Станиславского), а Арнольда Крамера (Москвина)», — свидетельствует критик Я. А. Фейгин в рецензии на спектакль («Курьер», 30 октября 1901 г.). [↑](#footnote-ref-70)
70. См. ее предисловие к публикации Режиссерского экземпляра К. С. Станиславского драмы Г. Гауптмана «Микаэль Крамер» в сб.: «Театральные страницы» (готовится к печати в изд. «Искусство»). [↑](#footnote-ref-71)
71. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 221. [↑](#footnote-ref-72)
72. Критик Н. Рок (Н. О. Рокшанин) писал, что Микаэль Крамер «сосредоточивает в самом себе чуть ли не все педантически мыслящее человечество» и спектакль становится «грандиозной картиной могущественнейшей борьбы» современных нам дней, «борьбы против педантизма и условности за свободу человеческой личности…» («Новости и Биржевая газета», 3 ноября 1901 г.). [↑](#footnote-ref-73)
73. «И тем неожиданней буржуазный строй его думы, несмотря на всю идейность его стремлений, внезапно прорывался в некоторых местах» (*П. Ярцев*. Московские письма… — «Театр и искусство», 1901, № 45, стр. 814). [↑](#footnote-ref-74)
74. «Угрюмый, замкнутый в себе старик с фанатическим закалом, с аскетической складкой, с лицом, которое не знает улыбки, с тяжелыми движениями, странный, жуткий… Но у этой души была своя тайная музыка. Почти неслышная. И вдруг она зазвучала так явственно и так нежно, когда длинный черный старик с длинными руками и прямыми плечами стоял у гроба сына-самоубийцы и повторял: “Знаете, Лахман…” Сквозь тугие оболочки пробился тончайший лиризм. И весь этот Крамер — Станиславский осветился совсем иным, нежданным светом» (*Н. Эфрос*. Московский Художественный театр [1898 – 1923]. М., 1924, стр. 5. [↑](#footnote-ref-75)
75. Н. Берковский замечает в этой связи, что «история Арнольда Крамера — история художественного гения в наши дни. Жизнь лишена цельности. Либо отцовский аскетизм, скука мнимой одухотворенности, этика, из которой ушла жизненная сила, либо чувственность, представленная свинскими физиономиями из ресторана Бенш, жизненность, если угодно, но враждебная всякому этическому сознанию» (*Н. Я. Берковский*. Станиславский и эстетика театра. В сб. «Литература и театр». М., «Искусство», 1969, стр. 263). [↑](#footnote-ref-76)
76. Все эти «народные» сцены режиссер разрабатывает подробно и тщательно, прерывая ими действие гораздо чаще, чем то указано в ремарках пьесы. [↑](#footnote-ref-77)
77. «Недаром Гауптман назвал отца Крамера — Михаил, а дочь его — Михалиной, — замечает Станиславский. — Недаром мать говорит ей постоянно: ты отцовская дочь. По-моему, дочь должна копировать отца, отчасти манерами и, главное, тоном речи». [↑](#footnote-ref-78)
78. *П. Ярцев*. Московские письма. — «Театр и искусство», 1901, № 45. [↑](#footnote-ref-79)
79. *Exter* [*А. И. Введенский*]. Театральная хроника. — «Московские ведомости», 23 декабря 1901 г. [↑](#footnote-ref-80)
80. Хранится в Музее МХАТ, архив К. С., РЭ, № 50. [↑](#footnote-ref-81)
81. *-Ф.-* [*Н. Е. Эфрос*]. «В мечтах». — «Новости дня», 23 декабря 1901 г. [↑](#footnote-ref-82)
82. «Переписка А. П. Чехова с О. Л. Книппер-Чеховой», т. II. ГИХЛ, 1936, стр. 78. [↑](#footnote-ref-83)
83. Сб. «О Станиславском». М., ВТО, 1948, стр. 236. [↑](#footnote-ref-84)
84. *Вл. И. Немирович-Данченко*. Из прошлого, стр. 247. [↑](#footnote-ref-85)
85. «Ежегодник МХАТ», 1943 г., стр. 214. [↑](#footnote-ref-86)
86. *Джемс Линч* [*Л. Н. Андреев*]. «Мещане». — «Курьер», 31 марта 1902 г. [↑](#footnote-ref-87)
87. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского пьесы М. Горького «Мещане» (1902, январь — февраль). Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-88)
88. Из письма А. П. Чехова к Станиславскому. — *А. П. Чехов*. Полн. собр. соч., т. 19, стр. 225. [↑](#footnote-ref-89)
89. «М. Горький и А. П. Чехов. Переписка, статьи, высказывания». М., ГИХЛ, 1951, стр. 100. [↑](#footnote-ref-90)
90. «Мне чудится, — пишет он, — что если Перчихин будет очень подлизываться и держать себя с подобострастием, выйдет банальная роль. По-моему, он дитя природы, человек независимый и большой поэт. Он держит себя независимо, без подобострастия». [↑](#footnote-ref-91)
91. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 252. [↑](#footnote-ref-92)
92. *-Ф.-* [*Н. Е. Эфрос*]. «Мещане». — «Новости дня», 27 октября 1902 г. [↑](#footnote-ref-93)
93. Там же. [↑](#footnote-ref-94)
94. *И.* [*И. Н. Игнатов*]. «Мещане», сцены в доме Бессеменова. — «Русские ведомости», 27 октября 1902 г. [↑](#footnote-ref-95)
95. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 251. [↑](#footnote-ref-96)
96. *К. С. Станиславский*. Материалы к «Запискам режиссера» (1899 – 1902 гг.). Музей МХАТ, архив К. С., № 627. [↑](#footnote-ref-97)
97. Там же (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-98)
98. *К. С. Станиславский*. Материалы к «Запискам режиссера». [↑](#footnote-ref-99)
99. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского драмы Л. Н. Толстого «Власть тьмы» (1902). Музей МХАТ, архив К. С., № 51. [↑](#footnote-ref-100)
100. Прием «транспаранта», впервые примененный Станиславским в постановке «Польского еврея» (1896 г.), позже был интересно разработан в «Драме жизни». [↑](#footnote-ref-101)
101. Станиславский испросил на то разрешение автора, и позже Толстой стал печатать второй акт «Власти тьмы» в двух вариантах — старом и новом, предложенном ему режиссером. [↑](#footnote-ref-102)
102. *-Ф.-* [*Н. Е. Эфрос*]. «Власть тьмы». — «Новости дня», 6 ноября 1902 г. [↑](#footnote-ref-103)
103. *И.* [*И. И. Игнатов*]. «Власть тьмы». — «Русские ведомости», 7 ноября 1902 г. [↑](#footnote-ref-104)
104. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 258. [↑](#footnote-ref-105)
105. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского пьесы М. Горького «На дне», опубликованный полностью, за исключением не сохранившегося 3‑го акта, в «Ежегоднике МХАТ», т. 1, 1945, стр. 39 – 279. [↑](#footnote-ref-106)
106. Этот ярмарочный колорит не был с точностью воспроизведен в спектакле, где тема «балагана жизни» разрабатывалась в характерах главных героев пьесы. [↑](#footnote-ref-107)
107. В записной книжке Станиславского 1919 года говорится, что исполнитель роли Луки должен хорошо знать 4‑й акт, потому что «он оказал большое воздействие на обитателей ночлежки, и они все там переродились» (Музей МХАТ, архив К. С., № 833). [↑](#footnote-ref-108)
108. Письмо от 15 февраля 1903 г. Вл. И. Немирович-Данченко. Избранные письма. М., «Искусство», 1954, стр. 237. [↑](#footnote-ref-109)
109. Правда, желал он этого впоследствии, а когда читал пьесу труппе театра, то «симпатизировал Луке очень, — пожалуй, больше всех из действующих лиц» (*В. В. Лужский*. Мои встречи с А. М. Горьким. Музей МХАТ, архив В. В. Лужского). [↑](#footnote-ref-110)
110. См. письмо Вл. И. Немировича-Данченко — Станиславскому, ноябрь-декабрь 1902 г. (Избранные письма, стр. 230 – 232) и письмо Станиславского — А. П. Чехову того же времени (Собр. соч., т. 7, стр. 252). [↑](#footnote-ref-111)
111. Быть может, в этом и кроется разгадка той близости эстетики спектакля «На дне» к эстетике театра Брехта, которую мы сегодня ощущаем. Постановка «На дне» явилась в какой-то мере родоначальницей новой системы революционного театра XX века. [↑](#footnote-ref-112)
112. *-Ф.-* [*Н. Е. Эфрос*]. «Столпы общества». — «Новости дня», 27 февраля 1903 г. [↑](#footnote-ref-113)
113. Там же. [↑](#footnote-ref-114)
114. Вл. И. Немирович-Данченко предложил поставить спектакль из трех пьес Тургенева — «Нахлебник», «Где тонко, там и рвется» и «Провинциалка». Это предложение было осуществлено лишь 9 лет спустя, в 1912 г. [↑](#footnote-ref-115)
115. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского комедии И. С. Тургенева «Нахлебник» (1903). Музей МХАТ, архив К. С., Р. Э., № 34. [↑](#footnote-ref-116)
116. См. вступительную статью Б. Ростоцкого и Н. Чушкина к кн. «“Юлий Цезарь”, режиссерский план Вл. И. Немировича-Данченко». М., «Искусство», 1964, стр. 62. [↑](#footnote-ref-117)
117. Музей МХАТ, архив К. С. Частично опубликован в приложении к изданному режиссерскому плану Вл. И. Немировича-Данченко. [↑](#footnote-ref-118)
118. По этому поводу Немирович-Данченко позже писал Станиславскому: «Неужели я могу так самообольщаться, чтобы забыть, что лучшую сцену в “Цезаре” — сената — репетировали Вы, нарушая мою мизансцену, что костюмы в “Цезаре”, по крайней мере тона, подбирали Вы, что народные сцены в “Цезаре” я вел хоть и самостоятельно, но на 3/4 по *Вашей школе*…» (8 – 10 июня 1905 г. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 1614). [↑](#footnote-ref-119)
119. См. об этом вступительную статью Б. Ростоцкого и Н. Чушкина к кн. «“Юлий Цезарь”, режиссерский план Вл. И. Немировича-Данченко», стр. 66. [↑](#footnote-ref-120)
120. А. П. Чехову он признавался: «Покаюсь Вам, что я недавно только пришел в себя после моего жестокого провала в Бруте. Он меня до такой степени ошеломил и спутал, что я перестал понимать: что хорошо и что дурно на сцене» (*К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 264). [↑](#footnote-ref-121)
121. «Вы Вашей игрой, — писал Л. А. Сулержицкий, — превратили эту прекрасную, но холодную античную статую в живого человека, облекли его в плоть и кровь, согрели его страданием и заставили его сойти со своего недосягаемого каменного пьедестала в сердца людей. Вы сделали его достоянием жизни…» (до 17 ноября 1903 г. Цит. по сб. «Сулержицкий». М., «Искусство», 1970, стр. 433). [↑](#footnote-ref-122)
122. «“Юлий Цезарь”, режиссерский план Вл. И. Немировича-Данченко», стр. 152. [↑](#footnote-ref-123)
123. *К. С. Станиславский*. Материалы к «Запискам режиссера» (1899 – 1902 гг.). Музей МХАТ, архив К. С., № 627. [↑](#footnote-ref-124)
124. «Я уверен, — писал в своей рецензии на спектакль Андрей Белый, — что в настоящую минуту большинству посетителей Художественного театра Чехов ближе Шекспира» («Мир искусства», 1903, № 12. Хроника). [↑](#footnote-ref-125)
125. В. Мирович отвечала на этот вопрос отрицательно, считая, что Шекспиру «никакой утонченностью понимания, никакой бутафорией, ничем, кроме “грозной вьюги вдохновения”, служить нельзя» (там же). [↑](#footnote-ref-126)
126. «Театр и искусство», 1903, № 47, стр. 885 – 886. Характерно, что редакционное заключение решительно опровергало позицию К. Арабажина. [↑](#footnote-ref-127)
127. «Новости и Биржевая газета», 31 марта 1904 г. [↑](#footnote-ref-128)
128. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 263. [↑](#footnote-ref-129)
129. «М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания». М., ГИХЛ, 1951, стр. 150. [↑](#footnote-ref-130)
130. Письмо от 15 февраля 1903 г. опубликована в кн.: *М. Строева*. Чехов и Художественный театр, стр. 155 – 156. [↑](#footnote-ref-131)
131. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 258. [↑](#footnote-ref-132)
132. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 265 – 266. [↑](#footnote-ref-133)
133. Там же, стр. 276. [↑](#footnote-ref-134)
134. Там же, стр. 265. [↑](#footnote-ref-135)
135. Там же, стр. 275. [↑](#footnote-ref-136)
136. *Вл. И. Немирович-Данченко*. Театральное наследие, т. 2. М., «Искусство», 1954, стр. 283 (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-137)
137. Там же, стр. 288 (курсив мой. — *М. С.*). [↑](#footnote-ref-138)
138. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад». Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-139)
139. «В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы», ч. I. М., «Искусство», 1968, стр. 118. [↑](#footnote-ref-140)
140. Там же, стр. 119. [↑](#footnote-ref-141)
141. «У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица, — говорил, по свидетельству Вс. Мейерхольда, А. П. Чехов. — Что если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос “реальный”, а картина-то испорчена». — В сб. «В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы», ч. I, стр. 120. [↑](#footnote-ref-142)
142. «Мир искусства», 1902, № 4, стр. 68. [↑](#footnote-ref-143)
143. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 270. [↑](#footnote-ref-144)
144. Слова А. П. Чехова, приведенные Вс. Мейерхольдом в цит. выше книге, стр. 120. [↑](#footnote-ref-145)
145. *К. С. Станиславский*. Материалы к «Запискам режиссера» (1899 – 1902 гг.). Музей МХАТ, архив К. С., № 627. [↑](#footnote-ref-146)
146. *К. С. Станиславский*. Материалы к «Записным книжкам» (1899 – 1902 гг.). Музей МХАТ, архив К. С., № 627. [↑](#footnote-ref-147)
147. В одной из записных книжек Станиславского имеется мысль о том, что в Художественном театре надо создать специальный музей, где бы собирались и сохранялись различные антикварные и старинные вещи как документальные памятники эпохи, которые на сцене будут давать необходимые «пятна» (Музей МХАТ, архив К. С., Записная книжка 1907 – 1908 гг., № 773, стр. 43 – 44). [↑](#footnote-ref-148)
148. Мысль о том, что приход Смерти есть существо, внутренний смысл «Вишневого сада», принадлежала А. Белому и Вс. Мейерхольду. Сходную мысль высказывал тогда же и А. Р. Кугель; «*Встреча со смертью* — так рисовалась мне идея “Вишневого сада”, — писал он. (О Чехове. “Театр и искусство”, 1904, № 28, стр. 518). Другие критики, напротив, говорили о фатальности, обреченности, бессилии человека перед лицом *жизни*. Так, А. В. Луначарский утверждал, что пьесу делает до боли грустной… общая идея бессилия человека перед *жизнью*, бессмысленностью, стихийностью совершающегося процесса. Жизнь сама нами владеет, наделяя нас разными масками и ролями. Настоящая “циркуляция дела” совсем не в людских помыслах и желаниях, она вертится помимо их» («Киевские отклики», 1904, № 246; курсив мой. — *М. С.*). Как видим, мысль Луначарского была режиссеру ближе. [↑](#footnote-ref-149)
149. Из письма Вл. И. Немировичу-Данченко, 27 октября 1903 г. — «Исторический архив», 1962, № 2, стр. 19. [↑](#footnote-ref-150)
150. «Несогласия между нами начались с тех пор, как мы нарушили главное условие, — пишет Станиславский Немировичу-Данченко. — Вы имеете veto в литературной области, а я — в художественной. Оба veto перешли к Вам, и равновесие нарушено.

Между тем в своей области я самонадеян и считаю себя сильнее Вас, в литературную часть я не суюсь и не тягаюсь с Вами, а только учусь. Наш театр, потеряв прежнюю устойчивость, делается литературным. Художественная сторона в нем слабо прогрессирует, и это обстоятельство гнетет меня, лишает удовлетворения и охлаждает» (Музей МХАТ, архив К. С., вариант посланного письма). [↑](#footnote-ref-151)
151. «Исторический архив», 1962, № 2, стр. 16 – 17. [↑](#footnote-ref-152)
152. Там же, стр. 17. [↑](#footnote-ref-153)
153. Там же, стр. 19 – 20. [↑](#footnote-ref-154)
154. *Вл. И. Немирович-Данченко*. Театральное наследие, т. 2, стр. 239. [↑](#footnote-ref-155)
155. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 272. [↑](#footnote-ref-156)
156. Там же, т. 7, стр. 295. [↑](#footnote-ref-157)
157. Там же, стр. 296. [↑](#footnote-ref-158)
158. Что и было осуществлено им в конце того же 1904 года постановкой «чеховских миниатюр» — «Злоумышленника», «Хирургии» и «Унтера Пришибеева». [↑](#footnote-ref-159)
159. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 297. [↑](#footnote-ref-160)
160. Там же, стр. 298. [↑](#footnote-ref-161)
161. «На кого он [Горький] так обозлился, что написал пьесу, до такой степени озлобленную, что не может уже быть и речи об “уважай человека”? — писал Немирович-Данченко автору. —

… Если бы автор был безупречно объективен, беспристрастен, он бы иначе рисовал картину, его выводы звенели бы в пьесе помимо его воли. Но он пристрастен…

… Все это лишь материал для пьесы… Хочется, чтобы автор очистил пьесу от банальностей, которым он сам не может верить…» (Архив А. М. Горького, ИМЛИ, письмо без даты).

На это Горький отвечал Немировичу-Данченко: «Внимательно прочитав Вашу рецензию на пьесу мою, я усмотрел в Вашем отношении к вопросам, которые мною раз навсегда, неизменно для меня решены, — принципиальное разногласие. Оно неустранимо, и потому я не нахожу возможным дать пьесу театру, во главе которого стоите Вы» (цит. по кн.: *Л. Фрейдкина*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М., ВТО, 1962, стр. 196). [↑](#footnote-ref-162)
162. «В горьковскую пьесу не верю, как бы он ее ни переписывал», — сообщал Станиславский в том же письме Немировичу-Данченко *(К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 299). [↑](#footnote-ref-163)
163. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 291. [↑](#footnote-ref-164)
164. Там же, стр. 412 и 638. [↑](#footnote-ref-165)
165. Записная книга, 1908 – 1913 гг., № 545. Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-166)
166. Из письма к В. В. Котляревской, 12 июня 1904 г. — *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 291. [↑](#footnote-ref-167)
167. Из письма к Вл. И. Немировичу-Данченко, середина июня 1904 г. — Там же, стр. 299 – 300. [↑](#footnote-ref-168)
168. *А. П. Чехов*. Собр. соч., т. 19, стр. 394. [↑](#footnote-ref-169)
169. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 704. [↑](#footnote-ref-170)
170. О том, что Станиславский стремился в это время именно к развитию, а не к повторению прежних чеховских мотивов, свидетельствует его «холодное» отношение к постановке «Иванова», осуществленной Немировичем-Данченко в октябре 1904 г. [↑](#footnote-ref-171)
171. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 218 – 219. [↑](#footnote-ref-172)
172. *М. Метерлинк*. Пьесы. М., «Искусство», 1958, стр. 11. [↑](#footnote-ref-173)
173. К. Д. Бальмонт сообщал Станиславскому из Парижа: «Он [Метерлинк] считает, например, почти невозможной постановку “Слепых”» (Музей МХАТ, архив, К. С., № 4905). [↑](#footnote-ref-174)
174. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 287. [↑](#footnote-ref-175)
175. «Пока не найду тона для Метерлинка — не могу успокоиться и овладеть своими мыслями», — пишет он М. П. Лилиной (там же, стр. 304). [↑](#footnote-ref-176)
176. В архиве К. С. Музея МХАТ сохранились Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского пьес М. Метерлинка «Слепые», «Там внутри» и беглые замечания по тексту «Непрошенной» (1904). [↑](#footnote-ref-177)
177. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр «Слепых». [↑](#footnote-ref-178)
178. Письмо от 21 мая 1904 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 4905. [↑](#footnote-ref-179)
179. Совет Метерлинка, приведенный в цит. выше письме К. Бальмонта (Музей МХАТ, архив К. С., № 4905). [↑](#footnote-ref-180)
180. Надо полагать, в Режиссерском экземпляре К. С. Станиславского. [↑](#footnote-ref-181)
181. Цит. по кн.: *Л. Фрейдкина*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, стр. 201 – 202. [↑](#footnote-ref-182)
182. Режиссерская планировка К. С. Станиславского драмы М. Метерлинка «Непрошенная». Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-183)
183. Там же. [↑](#footnote-ref-184)
184. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 278. (Первоначально этот случай был зафиксирован им в Записной книге в 1907 – 1908 гг.) [↑](#footnote-ref-185)
185. «Исторический архив», 1962, № 2, стр. 23. [↑](#footnote-ref-186)
186. *С. Глаголь*. Метерлинк на сцене Художественного театра. — «Русское слово». 18 октября 1904 г. [↑](#footnote-ref-187)
187. *-Ф.-* [*Н. Е. Эфрос*]. К открытию. — «Новости дня», 2 октября 1904 г. [↑](#footnote-ref-188)
188. *К. О.* [*К. Н. Орлов*]. В Художественном театре. — «Русское слово», 3 (16) октября 1904 г. [↑](#footnote-ref-189)
189. *Ю. А.* [*Ю. Азаровский*]. Метерлинк на сцене. — «Современное искусство», 1904, № 11, стр. 277. [↑](#footnote-ref-190)
190. *Ив. Иванов*. Метерлинк и его «символизм» в Художественном театре. — «Русская правда», 13 октября 1904 г. [↑](#footnote-ref-191)
191. *М. Метерлинк*. Трагическое в повседневности. — Полн. собр. соч., т. 1. М., 1907, стр. 2. [↑](#footnote-ref-192)
192. *М. Метерлинк*. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 3. [↑](#footnote-ref-193)
193. *-Ф.-* [*Н. Е. Эфрос*]. Спектакль Метерлинка. — «Новости дня», 3 (16) октябри 1904 г. [↑](#footnote-ref-194)
194. «Новости дня», 3 (16) октября 1904 г. [↑](#footnote-ref-195)
195. *Exter (А. И. Введенский)*. Театральная хроника. — «Московские ведомости», 11 октября 1904 г. [↑](#footnote-ref-196)
196. И. Ф. Арманд — А. Е. Арманду из Москвы на Дальний Восток, октябрь 1904 г. — «Новый мир», 1970, № 6, стр. 199. [↑](#footnote-ref-197)
197. Там же. [↑](#footnote-ref-198)
198. *Ю. А.* [*Ю. Азаровский*]. Метерлинк на сцене. — «Современное искусство», 1904, № 11, стр. 289. [↑](#footnote-ref-199)
199. *Exter (А. И. Введенский)*. Цит. выше статья. [↑](#footnote-ref-200)
200. *Ю. Азаровский*. Цит. выше статья, стр. 281. [↑](#footnote-ref-201)
201. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 280. [↑](#footnote-ref-202)
202. Там же. [↑](#footnote-ref-203)
203. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 279. [↑](#footnote-ref-204)
204. Там же, стр. 278. [↑](#footnote-ref-205)
205. *М. Метерлинк*. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 9. [↑](#footnote-ref-206)
206. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 5, стр. 268. [↑](#footnote-ref-207)
207. Там же, стр. 266. [↑](#footnote-ref-208)
208. Там же. [↑](#footnote-ref-209)
209. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского драмы Г. Ибсена «Привидения» (1905, февраль — март). Музей МХАТ, архив К. С., № 36. [↑](#footnote-ref-210)
210. Курсив мой. — *М. С*. Заметим, что здесь Станиславский впервые прибегает к приему силуэтов, который будет впоследствии развивать в постановке «Драмы жизни». [↑](#footnote-ref-211)
211. Характерна ироническая реплика Станиславского в конце режиссерской партитуры по поводу эффекта «заграничного солнца» (с помощью новой заграничной аппаратуры): «Луч заграничного солнца… врывается в 3‑й ряд (зрительного зала. — *М. С*.), ослепляет Эфросов — спектакль, к счастью, остается поэтому без рецензии и по глупости публики — имеет успех». [↑](#footnote-ref-212)
212. Прием «без жестов» Станиславский будет разрабатывать позже в «Драме жизни». [↑](#footnote-ref-213)
213. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 5, стр. 272. [↑](#footnote-ref-214)
214. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 5, стр. 244. [↑](#footnote-ref-215)
215. Там же, стр. 245 – 246. [↑](#footnote-ref-216)
216. «… Одиночество Штокмана было одиночеством Станиславского. В то время он был одинок в искусстве. Он мало видел сочувствия и поддержки и много издевательств, но он не уступал и смело, как доктор Штокман, ломал старые театральные устои, боролся с театральными штампами». Из воспоминаний Л. М. Леонидова. — В сб. «О Станиславском». М., ВТО, 1948, стр. 272. [↑](#footnote-ref-217)
217. *М. Горький*. Собр. соч. в 30 томах, т. 28, стр. 292 – 293. [↑](#footnote-ref-218)
218. См. об этом в кн.: *Ю. Юзовский*. Максим Горький и его драматургия. М., 1959, стр. 370 – 373. [↑](#footnote-ref-219)
219. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского пьесы М. Горького «Дети солнца» (1905, август — сентябрь). Музей МХАТ, архив К. С., № 30. [↑](#footnote-ref-220)
220. *М. Рогачевский*. Художественный театр в эпоху первой русской революции. — В сб. «Первая русская революция и театр». М., «Искусство», 1956, стр. 120. [↑](#footnote-ref-221)
221. Из записной тетради Вл. И. Немировича-Данченко. 1905 – 1906 гг. Цит. по кн.: *Л. Фрейдкина*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М., «Искусство», 1968, стр. 216. [↑](#footnote-ref-222)
222. Спектакль был показан только 8 февраля 1907 г. [↑](#footnote-ref-223)
223. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 323. [↑](#footnote-ref-224)
224. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского пьесы К. Гамсуна «Драма жизни» (1905, июль — август). Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-225)
225. Станиславский предлагал в этой сцене попробовать эффект с прозрачным зонтиком, который «окружал бы точно сиянием» Карено или придавал бы его силуэту «призрачность». [↑](#footnote-ref-226)
226. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 279. [↑](#footnote-ref-227)
227. *К. С. Станиславский*. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., «Искусство», 1953, стр. 175. [↑](#footnote-ref-228)
228. «Литературное наследство», т. 68. Чехов. М., 1960, стр. 442. [↑](#footnote-ref-229)
229. Цит. по: «Театр и искусство», 1905, № 21, стр. 334. [↑](#footnote-ref-230)
230. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 284. [↑](#footnote-ref-231)
231. *В. Э. Мейерхольд*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. I. М., «Искусство», 1968, стр. 110. [↑](#footnote-ref-232)
232. *В. Э. Мейерхольд*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. I, стр. 112. [↑](#footnote-ref-233)
233. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 317. [↑](#footnote-ref-234)
234. Из письма К. С. Станиславского — С. А. Попову от 12 августа 1905 г. — Там же, стр. 325. [↑](#footnote-ref-235)
235. *В. Э. Мейерхольд*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. I, стр. 112. [↑](#footnote-ref-236)
236. Из воспоминаний С. А. Попова. — В сб. «О Станиславском». М., ВТО, 1948, стр. 345. [↑](#footnote-ref-237)
237. *Аврелий* [*В. Я. Брюсов*]. Искания новой сцены. — «Весы», 1906, № 1, стр. 72 – 74. [↑](#footnote-ref-238)
238. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 285 – 286. [↑](#footnote-ref-239)
239. Музей МХАТ, архив К. С., № 3636 (1). [↑](#footnote-ref-240)
240. Письмо К. С. Станиславскому от 8 – 10 июня 1905 г. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 1614. [↑](#footnote-ref-241)
241. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 1012. [↑](#footnote-ref-242)
242. *Вл. И. Немирович-Данченко*. Избранные письма. М., «Искусство», 1954, стр. 271. [↑](#footnote-ref-243)
243. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 5, стр. 385. [↑](#footnote-ref-244)
244. Там же, т. 7, стр. 414. [↑](#footnote-ref-245)
245. Музей МХАТ, архив О. Л. Книппер-Чеховой. [↑](#footnote-ref-246)
246. Фонды Гос. музея Революции СССР, № 30892/1 (фотокопия в Музее МХАТ). [↑](#footnote-ref-247)
247. Музей МХАТ, архив К. С., № 1093. [↑](#footnote-ref-248)
248. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 709. [↑](#footnote-ref-249)
249. Из письма к С. Ю. Витте, 25 апреля 1906 г. Цит. по кн.: *Л. Фрейдкина*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, стр. 219. [↑](#footnote-ref-250)
250. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 331. [↑](#footnote-ref-251)
251. Там же, стр. 336 – 337. [↑](#footnote-ref-252)
252. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 3139/1. [↑](#footnote-ref-253)
253. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 339. [↑](#footnote-ref-254)
254. 15 мая 1906 г. Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-255)
255. Собр. соч., т. 1, стр. 316. [↑](#footnote-ref-256)
256. Сб. «Писатели, артисты, режиссеры о Станиславском». М., 1963, стр. 9 – 10. [↑](#footnote-ref-257)
257. Из письма Вл. И. Немировичу-Данченко, июнь (после 10‑го) 1905 г. Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-258)
258. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 305. [↑](#footnote-ref-259)
259. Из письма К. С. Станиславского А. М. Горькому, июль 1905 г. — Собр. соч., т. 7, стр. 323. [↑](#footnote-ref-260)
260. *Вл. И. Немирович-Данченко*. Избранные письма. М., «Искусство», 1954, стр. 273. [↑](#footnote-ref-261)
261. Из письма к Станиславскому. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 1622. [↑](#footnote-ref-262)
262. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр Вл. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1905 г.), хранящийся в архиве Музея МХАТ. [↑](#footnote-ref-263)
263. *Сергей Глаголь (С. С. Голоушев)*. Художественный театр и «Горе от ума». — «Московский еженедельник», 1906, № 21, стр. 44. [↑](#footnote-ref-264)
264. *Л. Гуревич*. МХТ. «Горе от ума». — «Товарищ», 10 мая 1907 г. [↑](#footnote-ref-265)
265. *Л. Гуревич*. МХТ «Горе от ума». — «Товарищ», 10 мая 1907 г. [↑](#footnote-ref-266)
266. Там же. [↑](#footnote-ref-267)
267. *Сергей Глаголь*. Цит. выше статья, стр. 46. [↑](#footnote-ref-268)
268. *Exter* [*Ал. И. Введенский*]. «Горе от ума» на сцене Художественного театра. — «Московские ведомости», 29 сентября 1906 г. [↑](#footnote-ref-269)
269. *Юр. Беляев*. «Горе от ума» (МХТ). — «Новое время», 25 апреля 1907 г. [↑](#footnote-ref-270)
270. *А. Суворин*. Маленькие письма. — «Новое время», 29 апреля 1907 г. [↑](#footnote-ref-271)
271. «… Разве наша революция не тот же Чацкий? Отбросьте накипь социалистов, анархистов, евреев… Остановитесь только на волне, гонимой преемственно-либеральным течением русской мысли: разве она не вкатилась к нам, как Чацкий к Фамусову, “с корабля на бал”, полная надежд, веры, любви… и разве не встретила она в нас, в правящем слое, фальшивой и развращенной Софьи? Разве не поступили мы с актом 17 октября так же скверно, как Москва с Чацким? Черносотенцы, октябристы, кадеты, социалисты и над всеми ними — самодовольный лик г. Премьер-министра… Ну разве нет тут сходства со Скалозубами, Фамусовыми, Молчалиными, Репетиловыми и Загорецкими?» (*Н. Рославлев*. Мысли. — «С.‑Петербургские ведомости», 3 мая 1907 г.). [↑](#footnote-ref-272)
272. *Ф. Батюшков*. Гастроли МХТ. От быта к символу. — «Современный мир», 1907, май, стр. 61. [↑](#footnote-ref-273)
273. Л. А. Сулержицкий — К. С. Станиславскому, 21 октября 1900 г. Цит. по кн.: «Сулержицкий». М., «Искусство», 1970, стр. 395. [↑](#footnote-ref-274)
274. *К. С. Станиславский*. Сулер (Воспоминания о друге). — «Ежегодник МХАТ за 1944 г.», т. 1, стр. 299. [↑](#footnote-ref-275)
275. Л. А. Сулержицкий — К. С. Станиславскому, До 17 ноября 1903 г. Цит. по кн.: «Сулержицкий», стр. 433 – 434. [↑](#footnote-ref-276)
276. *К. С. Станиславский*. Сулер (Воспоминания о друге), стр. 302. [↑](#footnote-ref-277)
277. Слова Л. Толстого о Л. А. Сулержицком (см. *М. Горький*. Лев. Толстой. — Собр. соч., т. XIV, стр. 264). [↑](#footnote-ref-278)
278. Из письма Я. Квапилу, ноябрь 1906 г. — *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 353. [↑](#footnote-ref-279)
279. Из письма Вл. И. Немировичу-Данченко, 5 ноября 1906 г. — Там же, стр. 347. [↑](#footnote-ref-280)
280. Л. А. Сулержицкий — К. С. Станиславскому, до 17 ноября 1903 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 11475. [↑](#footnote-ref-281)
281. В архиве К. С. сохранились характерные в этом плане выписки из книги Л. Н. Толстого «Что такое искусство?», сделанные Сулержицким для Станиславского, и среди них такие строки: «Назначение искусства в наше время — в тон, чтобы перевести из области рассудка в область чувства истину о том, что благо людей в их единении между собой, и установить на место царствующего теперь насилия то царство божие, т. е. любви, которое представляется нам высшею целью жизни человечества…» (№ 8051/8, без даты). [↑](#footnote-ref-282)
282. *К. С: Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 309. [↑](#footnote-ref-283)
283. *Н. П. Ульянов*. Мои встречи. М., Изд. Академии художеств СССР, 1952, стр. 204 – 205. [↑](#footnote-ref-284)
284. И. Сац — Б. Пронину. Музей МХАТ. Архив Театра-студии на Поварской. [↑](#footnote-ref-285)
285. И. Сац — Б. Пронину и Вс. Мейерхольду. Там же. [↑](#footnote-ref-286)
286. *В. Высоцкий*. Художественный театр и символистическая стилизация. — «Трибуна», февраль 1907 г. [↑](#footnote-ref-287)
287. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 306 – 307. [↑](#footnote-ref-288)
288. *W*. Стилизованная драма в Художественном театре. — «Новь», 8 февраля 1907 г. [↑](#footnote-ref-289)
289. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 364. [↑](#footnote-ref-290)
290. *Л.* [*Ф. Н. Латернер*]. «Драма жизни» К. Гамсуна. — «Россия», 26 мая 1907 г. [↑](#footnote-ref-291)
291. *Л. Гуревич*. Заметки об искусстве («Драма жизни»). — «Товарищ», 27 мая 1907 г. [↑](#footnote-ref-292)
292. «Трибуна», февраль 1907 г. [↑](#footnote-ref-293)
293. *Эмбе* [*Э. М. Бескин*]. Кнут Гамсун у Станиславского. — «Новости дня», февраль 1907 г. [↑](#footnote-ref-294)
294. *Михаил* [*М. М. Тареев*]. Художественный театр и его принципы. «Драма жизни». — «Иллюстрированный еженедельник», 1907, № 18. [↑](#footnote-ref-295)
295. *Н. Эфрос*. «Драма жизни». — «Парус», февраль 1907 г. [↑](#footnote-ref-296)
296. *Старик* [*Н. Эфрос*]. «Драма жизни». — «Театр и искусство», 1907, № 19, стр. 322. [↑](#footnote-ref-297)
297. *Л. Вас‑сий* [*Л. М. Василевский*]. МХТ. «Драма жизни». — «Речь», 6 мая 1907 г. [↑](#footnote-ref-298)
298. *Л. Гуревич*. Заметки об искусстве («Драма жизни»). — «Товарищ», 27 мая 1907 г. [↑](#footnote-ref-299)
299. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 310. [↑](#footnote-ref-300)
300. Цит. по кн.: *Н. Волков*. Мейерхольд, т. 1. М.‑Л., «Academia», 1929, стр. 237. [↑](#footnote-ref-301)
301. Вскоре он напишет А. Белому: «… Я знаю, что в лирике есть опасность тления, и гоню ее. Я бью сам себя… Бичуя себя за лирические яды, которые и мне грозят разложением, я стараюсь предупреждать и других… я указываю только устремление, которое и Ты признаешь: из болота — в жизнь, из лирики — к трагедии. Иначе — ржавчина болот и лирики переест мрамор жизни и трагедии, зальет ржавой волной их огни» (*А. А. Блок*. Собр. соч., т. 8. М.‑Л., ГИХЛ, 1963, стр. 212 – 213). [↑](#footnote-ref-302)
302. *К. Чуковский*. «Драма жизни» (Беседа с К. С. Станиславским). — «Сегодня», 24 мая 1907 г. [↑](#footnote-ref-303)
303. Из письма Вл. И. Немировича-Данченко О. Л. Книппер, 9 февраля 1907 г. — Избранные письма, стр. 275. [↑](#footnote-ref-304)
304. Из письма Л. Андрееву, между 5 мая и 2 июня 1907 г. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 11303. [↑](#footnote-ref-305)
305. Из письма Вл. И. Немировичу-Данченко. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 3139. [↑](#footnote-ref-306)
306. Из письма К. С. Станиславскому. Музей МХАТ, архив К. С., № 11611. [↑](#footnote-ref-307)
307. Из цит. выше письма к Вл. И. Немировичу-Данченко. [↑](#footnote-ref-308)
308. Из цит. выше письма к Вл. И. Немировичу-Данченко. [↑](#footnote-ref-309)
309. Там же, № 3139/4. [↑](#footnote-ref-310)
310. *Эсъ Пэ*. У Леонида Андреева. (Вырезка хранится в архиве К. С.). Записная книжка № 773). [↑](#footnote-ref-311)
311. Открытый им принцип «черного бархата» режиссер предполагал вначале испробовать на неосуществленной постановке «Пелеаса и Мелисанды» М. Метерлинка. [↑](#footnote-ref-312)
312. Из письма К. С. Станиславскому [1907 г.]. Сб. «Вопросы театра». М., ВТО, 1966, стр. 281 – 282. [↑](#footnote-ref-313)
313. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 280. [↑](#footnote-ref-314)
314. *К. Смурский*. Новые формы (Беседы с К. С. Станиславским). — «Столичное утро», 6 октября 1907 г. [↑](#footnote-ref-315)
315. *В. Э. Мейерхольд*. Статьи, письма, речи, беседы, ч. I. М., «Искусство», 1968, стр. 134. [↑](#footnote-ref-316)
316. *К. С. Станиславский*. Записная книжка, 1907 – 1908 гг. Музей МХАТ, архив К. С., № 764, стр. 22. [↑](#footnote-ref-317)
317. Там же, стр. 67 об. [↑](#footnote-ref-318)
318. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 377 – 378. [↑](#footnote-ref-319)
319. См. Записную книжку, 1907 – 1908 гг. Музей МХАТ, архив К. С., № 773, стр. 77 – 78. [↑](#footnote-ref-320)
320. Запись от 7 декабря 1907 г. — Там же, стр. 82 – 83. [↑](#footnote-ref-321)
321. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 322. [↑](#footnote-ref-322)
322. *Вадим Андреев*. Детство. М., 1963, стр. 279 – 280. [↑](#footnote-ref-323)
323. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 320 – 321. [↑](#footnote-ref-324)
324. Там же, стр. 321. [↑](#footnote-ref-325)
325. *Л. Гуревич*. Две новые постановки Художественного театра. — «Слово», 30 апреля 1908 г. [↑](#footnote-ref-326)
326. *Сергей Глаголь* [*С. С. Голоушев*]. «Жизнь Человека». Художественный театр. — «Часы», 14 декабря 1907 г. [↑](#footnote-ref-327)
327. *Старый друг* [*Н. Е. Эфрос*]. «Жизнь Человека» — газ. «Театр», 1907, № 131, стр. 14. [↑](#footnote-ref-328)
328. *Н. Эфрос*. Из Москвы. — «Театр и искусство», 23 декабря 1907 г. [↑](#footnote-ref-329)
329. *Сергей Глаголь* [*С. С. Голоушев*]. Цит. выше статья. [↑](#footnote-ref-330)
330. *Сергей Глаголь* [*С. С. Голоушев*]. «Жизнь Человека» на сцене Художественного театра. — «Волга», 28 января 1908 г. [↑](#footnote-ref-331)
331. *Старый друг* [*Н. Е. Эфрос*]. Цит. выше статья в газ. «Театр», стр. 14. [↑](#footnote-ref-332)
332. *Сергей Глаголь.* [*С. С. Голоушев*]. Цит. выше статья. [↑](#footnote-ref-333)
333. *В. Буренин*. Критические очерки. Разговор. — «Новое время», 2 мая 1908 г. [↑](#footnote-ref-334)
334. *П. Боборыкин*. Беседы II. — «Слово», 19 декабря 1907 т. [↑](#footnote-ref-335)
335. *А. Басаргин. (Ал. И. Введенский)*. «Жизнь Человека» на сцене Художественного театра. — «Московские ведомости», 19 декабря 1907 г. [↑](#footnote-ref-336)
336. *Н. Эфрос*. Из Москвы. — «Театр и искусство», 22 декабря 1907 г. [↑](#footnote-ref-337)
337. Из режиссерских примечаний Вс. Э. Мейерхольда к «Жизни Человека», цит. по кн.: *Н. Волков*. Мейерхольд, т. 1. М.‑Л., «Academia», 1929, стр. 285. [↑](#footnote-ref-338)
338. Там же, стр. 286. [↑](#footnote-ref-339)
339. *Л. Гуревич*. Две новые постановки Художественного театра. — «Слово», 30 апреля 1908 г. [↑](#footnote-ref-340)
340. Из статей L («Санкт-Петербургские ведомости», 16 декабря 1907 г.) и Л. Гуревич («Слово», 30 апреля 1908 г.). [↑](#footnote-ref-341)
341. *К. Чуковский*. Петербургские тетради. — «Золотое руно», 1907, № 3, стр. 75. [↑](#footnote-ref-342)
342. *Л. Андреев*. О Московской постановке «Жизни Человека». — «Обозрение театров», 20 января 1908 г. [↑](#footnote-ref-343)
343. *К. Чуковский*. Цит. выше статья. [↑](#footnote-ref-344)
344. *Александр Блок*. О реалистах. — «Золотое руно», 1907, № 5, стр. 63. [↑](#footnote-ref-345)
345. *Л. Гуревич*. Гастроли Московского Художественного театра. — «Слово», 19 апреля 1908 г. [↑](#footnote-ref-346)
346. Здесь и далее цит. либретто К. С. Станиславского пьесы «Комета», 1908 г. Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-347)
347. *В. Брюсов*. «Земля». — Собр. соч. СПб., т. 15, изд. Сытина, 1914, стр. 54. [↑](#footnote-ref-348)
348. На эту особенность пьесы Станиславского указывает первый ее исследователь Ю. С. Калашников в книге «Эстетический идеал Станиславского» (М., «Наука», 1965, стр. 165). [↑](#footnote-ref-349)
349. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 140. [↑](#footnote-ref-350)
350. *К. С. Станиславский*. Записная книжка, 1907 – 1908 гг. Музей МХАТ, архив К. С., № 773, стр. 75. [↑](#footnote-ref-351)
351. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 5, стр. 365. [↑](#footnote-ref-352)
352. Там же, стр. 626. [↑](#footnote-ref-353)
353. Там же, стр. 369. [↑](#footnote-ref-354)
354. Речь К. С. Станиславского впервые печатается 15 июня 1907 г. в журнале «Mercure de France», после чего Н. Е. Эфрос переводит ее на русский язык и публикует в русской прессе. [↑](#footnote-ref-355)
355. См. публикацию: «Исторический архив», 1962, № 2, стр. 42. [↑](#footnote-ref-356)
356. Январь (начало) 1908 г. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 378. [↑](#footnote-ref-357)
357. 29 января 1908 г. Там же, стр. 380 (курсив мой. — *М. С.*). [↑](#footnote-ref-358)
358. *Сергей Глаголь* [*С. С. Голоушев*]. «Синяя птица» Метерлинка. — «Биржевые ведомости», 2 октября 1908 г. [↑](#footnote-ref-359)
359. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского драмы М. Метерлинка «Синяя птица», 1908 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 35. Запись сделана рукой Вл. И. Немировича-Данченко. [↑](#footnote-ref-360)
360. Прием этот, впервые примененный Мейерхольдом в постановке «Балаганчика», позже был разработан Крэгом в придворной «золотой» сцене «Гамлета». [↑](#footnote-ref-361)
361. «Синяя птица». Дневник репетиций. Музей МХАТ, РЧ, № 136, стр. 49 – 50. [↑](#footnote-ref-362)
362. См. Режиссерский экземпляр. Музей МХАТ, архив К. С., № 35. [↑](#footnote-ref-363)
363. *Э. Б.* [*Э. М. Бескин*]. «Синяя птица». — «Раннее утро», 2 октября 1908 г. [↑](#footnote-ref-364)
364. *Л. Гуревич*. «Синяя птица». — «Слово», 3 ноября 1908 г. [↑](#footnote-ref-365)
365. *К. С. Станиславский*. Отчет о десятилетней художественной деятельности МХТ. — Собр. соч., т. 5, стр. 405 – 415. В архиве К. С. хранится несколько вариантов юбилейной речи Станиславского, которую он тщательно продумывал, советуясь с Вл. И. Немировичем-Данченко. [↑](#footnote-ref-366)
366. *Менипп*. Подготовка революции. Заметки наблюдателя. — «Русская земля», 10 января 1909 г. [↑](#footnote-ref-367)
367. *Михаил Пустынин*. Быт или не быт? — «Весна», 8 октября 1908 г. [↑](#footnote-ref-368)
368. Постановка «Ревизора» (Беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко). — «Русское слово», 8 ноября 1908 г. [↑](#footnote-ref-369)
369. Там же. [↑](#footnote-ref-370)
370. *Л. Гуревич*. Возрожденный «Ревизор». — «Слово», 7 января 1909 г. [↑](#footnote-ref-371)
371. *Л. Гуревич*. Цит. выше статья. [↑](#footnote-ref-372)
372. *Н. Эфрос*. «Ревизор» в Художественном театре. — «Речь», 21 декабря 1908 г. (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-373)
373. Цит. выше статья Л. Гуревич. [↑](#footnote-ref-374)
374. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 416. [↑](#footnote-ref-375)
375. *И.* [*И. Н. Игнатов*]. «Ревизор» в Художественном театре. — «Русские ведомости», 20 декабря 1908 г. [↑](#footnote-ref-376)
376. Цит. выше статья Л. Гуревич. [↑](#footnote-ref-377)
377. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., г. 7, стр. 421. [↑](#footnote-ref-378)
378. *А. Блок*. Избр. соч. в 2‑х томах, т. 2. М., 1955, стр. 438. [↑](#footnote-ref-379)
379. *А. Блок*. Избр. соч., т. 2, стр. 439. [↑](#footnote-ref-380)
380. Там же, стр. 9. [↑](#footnote-ref-381)
381. Там же, стр. 8, 11. [↑](#footnote-ref-382)
382. *А. Блок*. О современном состоянии русского символизма (апрель 1910 г.). — Там же, стр. 147. [↑](#footnote-ref-383)
383. «Проклятье отвлеченности преследует меня в этой пьесе», — признавался Блок в пору работы над «Песнью Судьбы» (*А. Блок*. Письма к родным. — Избр. соч., т. 1, стр. 193.). [↑](#footnote-ref-384)
384. Из письма А. А. Блоку, 3 декабря 1908 г. — *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 416. [↑](#footnote-ref-385)
385. Там же, стр. 415 – 416. [↑](#footnote-ref-386)
386. Из письма К. С. Станиславскому, 9 декабря 1908 г. — *А. Блок*. Избр., соч., т. 2, стр. 616. [↑](#footnote-ref-387)
387. Запись А. Блока в дневнике 1 декабря 1912. — Там же, стр. 444 – 445. [↑](#footnote-ref-388)
388. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 414. [↑](#footnote-ref-389)
389. В комментариях к «Моей жизни в искусстве» (М., «Искусство», 1962) сказано: «Приглашение Крэга оказалось случайным эпизодом в истории МХТ» (стр. 558). [↑](#footnote-ref-390)
390. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., г. 1, стр. 326. [↑](#footnote-ref-391)
391. Там же, т. 7, стр. 414. [↑](#footnote-ref-392)
392. Здесь и далее цит. режиссерские замечания К. С. Станиславского к комедии И. С. Тургенева «Месяц в деревне» (1909 г.). Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-393)
393. Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-394)
394. *М. Добужинский*. О Художественном театре. Цит. по кн.: *И. Виноградская*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. Т. 2, стр. 186, 177. [↑](#footnote-ref-395)
395. *Сергей Яблоновский* [*С. Потресов*]. Художественный театр. «Месяц в деревне», — «Русское слово», 10 декабря 1909 г. [↑](#footnote-ref-396)
396. *Н. Эфрос*. Тургенев в Художественном театре. — «Речь», 12 декабря 1909 г. [↑](#footnote-ref-397)
397. *Дий Одинокий* [*Н. В. Туркин*]. «Месяц в деревне» на сцене Художественного театра. — «Голос Москвы», 10 декабря 1909 г. [↑](#footnote-ref-398)
398. Цит. выше статья Н. Эфроса. [↑](#footnote-ref-399)
399. *И.* [*И. Н. Игнатов*]. «Месяц в деревне». Художественный театр. — «Русские ведомости», 11 декабря 1909 г. [↑](#footnote-ref-400)
400. Цит. выше статья Н. Эфроса. [↑](#footnote-ref-401)
401. *Ю. Беляев*. Театральные заметки. — «Новое время», 24 апреля 1910 г. [↑](#footnote-ref-402)
402. Цит. выше статья И. Н. Игнатова. [↑](#footnote-ref-403)
403. «Возвращение к актеру» (Беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко). — «Обозрение театров», 25 декабря 1909 г. [↑](#footnote-ref-404)
404. *Дий Одинокий (Н. В. Туркин)*. «Анатэма» Л. Андреева на сцене Художественного театра. — «Голос Москвы», 4 октября 1909 г. [↑](#footnote-ref-405)
405. Беседы К. С. Станиславского о «Гамлете» (до крэговского проекта). Запись Л. А. Сулержицкого. Цит. по кн.: *И. Виноградская*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 2. ВТО, 1972, стр. 170. [↑](#footnote-ref-406)
406. Архив Н. Н. Чушкина. Там же, стр. 172. [↑](#footnote-ref-407)
407. Запись Л. А. Сулержицкого. Там же, стр. 170 – 171. [↑](#footnote-ref-408)
408. *К. С. Станиславский*. Замечания на репетициях спектаклей в МХТ в 1906 – 1909 гг. (записаны Л. А. Сулержицким). «Гамлет» (6 марта 1909 г.). Музей МХАТ, архив К. С., № 1392. [↑](#footnote-ref-409)
409. Цит. выше «Летопись», стр. 171. [↑](#footnote-ref-410)
410. Архив Н. Н. Чушкина. Там же, стр. 173. [↑](#footnote-ref-411)
411. Там же, стр. 172 – 173. [↑](#footnote-ref-412)
412. Там же, стр. 172. [↑](#footnote-ref-413)
413. Цит. выше замечания К. С. Станиславского, записанные Л. А. Сулержицким. Музей МХАТ, архив К. С., № 1392. [↑](#footnote-ref-414)
414. Позже, во время работы над спектаклем, к этому образу вернется Вл. И. Немирович-Данченко. [↑](#footnote-ref-415)
415. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 431. [↑](#footnote-ref-416)
416. Там же, стр. 433 (курсив мой. — *М. С.*). [↑](#footnote-ref-417)
417. *Н. Н. Чушкин*. Гамлет — Качалов. М., «Искусство», 1968, стр. 19. [↑](#footnote-ref-418)
418. Там же. [↑](#footnote-ref-419)
419. *Гордон Крэг*. К постановке «Гамлета» в Московском Художественном театре (беседа) — «Солнце России», 7 января 1912 г. [↑](#footnote-ref-420)
420. *Юр. Беляев*. «Братья Карамазовы». Вечер 2‑й. — «Новое время», 15 апреля 1911 г. [↑](#footnote-ref-421)
421. *Л. Гуревич*. Через Чехова к Достоевскому. — «Речь», 3 мая 1911 г. [↑](#footnote-ref-422)
422. *П. Яр‑въ* [*П. М. Ярцев*]. Отрывки из романа «Братья Карамазовы» на сцене Московского Художественного театра. — «Киевская мысль», 23 ноября 1910 г. [↑](#footnote-ref-423)
423. Цит. выше статья Л. Гуревич. [↑](#footnote-ref-424)
424. Цит. выше статья Л. Гуревич. [↑](#footnote-ref-425)
425. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 475. [↑](#footnote-ref-426)
426. Там же, стр. 483. [↑](#footnote-ref-427)
427. Там же, стр. 488. [↑](#footnote-ref-428)
428. Заметим, что понятие «общедоступности» в эту пору существенно меняется, обозначая уступку вкусам «московских богачей». [↑](#footnote-ref-429)
429. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 489. [↑](#footnote-ref-430)
430. Там же. [↑](#footnote-ref-431)
431. *П. Яр‑въ* [*П. М. Ярцев*]. «У жизни в лапах» Гамсуна на сцене Московского Художественного театра. — «Киевская мысль», 8 марта 1911 г. [↑](#footnote-ref-432)
432. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 482. [↑](#footnote-ref-433)
433. 9 августа 1911 г. Цит. по кн.: *Л. Фрейдкина*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, стр. 275. [↑](#footnote-ref-434)
434. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 532. [↑](#footnote-ref-435)
435. *Г. Вяткин*. Столичные письма. — «Сибирская жизнь», 2 ноября 1911 г. [↑](#footnote-ref-436)
436. *С. Волконский*. Художественные отклики, СПб., «Аполлон», 1912, стр. 64. [↑](#footnote-ref-437)
437. Цит. выше статья Г. Вяткина. [↑](#footnote-ref-438)
438. «Гамлет». Режиссерская экспозиция (1909 – 1911). Запись беседы 24 апреля 1909 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 1279 (запись Л. А. Сулержицкого). [↑](#footnote-ref-439)
439. Там же. Запись 16 апреля 1909 г. № 1278. [↑](#footnote-ref-440)
440. Там же (слова Станиславского). [↑](#footnote-ref-441)
441. Там же (слова Крэга). [↑](#footnote-ref-442)
442. Здесь и далее цит. запись беседы Крэга с исполнителями 17 марта 1910 г. Тетрадь № 3 (запись К. С. Станиславского). Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-443)
443. Здесь и далее цит. «Общие замечания Крэга. Тетрадь № 1» (запись К. А. Марджанова). Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-444)
444. Здесь и далее цит. заметки К. С. Станиславского в тетради № 1. [↑](#footnote-ref-445)
445. Так проходит мирская слава *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-446)
446. Крэг очень дорожил своим изобретением ширм, которые по его почину теперь применяются чуть ли не каждым театром мира. Характерно, что после выхода в {268} свет книги Станиславского «Моя жизнь в искусстве» Крэг настоял на изъятии из нее рассказа о ширмах, на изобретение которых он взял патент. Позже эта купюра была восстановлена (см. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 337). [↑](#footnote-ref-447)
447. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 339 – 340. [↑](#footnote-ref-448)
448. Цит. выше заметки К. С. Станиславского в тетради № 1. [↑](#footnote-ref-449)
449. Здесь и далее цит. запись К. А. Марджанова в тетради № 2. [↑](#footnote-ref-450)
450. Запись К. С. Станиславского беседы Крэга с исполнителями 17 марта 1910 г. Тетрадь № 3. [↑](#footnote-ref-451)
451. Здесь и далее — цит. выше запись К. А. Марджанова. [↑](#footnote-ref-452)
452. Беседа Станиславского с Крэгом 16 апреля 1909 г. (запись Л. А. Сулержицкого). [↑](#footnote-ref-453)
453. Там же. [↑](#footnote-ref-454)
454. *К. С. Станиславский*. Замечания по спектаклю «Гамлет», 1910 г. (Автограф). Музей МХАТ, архив К. С., № 1285. [↑](#footnote-ref-455)
455. *К. С. Станиславский*. Беседа о «Гамлете» с труппой МХТ, 23 марта 1911 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 1291. [↑](#footnote-ref-456)
456. Беседа о «Гамлете» 23 марта 1911 г. Цит. по кн.: *И. Виноградская*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. II. М., ВТО, 1972, стр. 280. [↑](#footnote-ref-457)
457. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 346. [↑](#footnote-ref-458)
458. Музей МХАТ, архив К. С., № 2116 (перевод с английского). [↑](#footnote-ref-459)
459. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 346. [↑](#footnote-ref-460)
460. Там же, стр. 345. [↑](#footnote-ref-461)
461. *Эдвард Гордон Крэг*. Актер и сверхмарионетка. — «Театр и искусство», 8 января 1912 г. [↑](#footnote-ref-462)
462. Беседа К. С. Станиславского с Гордоном Крэгом 20 апреля 1909 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 1279. [↑](#footnote-ref-463)
463. Там же, 16 апреля 1909 г. [↑](#footnote-ref-464)
464. Беседа К. С. Станиславского с Гордоном Крэгом 20 апреля 1909 г. [↑](#footnote-ref-465)
465. Там же, 16 апреля 1909 г. [↑](#footnote-ref-466)
466. Там же. [↑](#footnote-ref-467)
467. Там же. [↑](#footnote-ref-468)
468. Там же. [↑](#footnote-ref-469)
469. Запись беседы Крэга с исполнителями 16 апреля 1909 г. [↑](#footnote-ref-470)
470. Запись беседы Крэга с исполнителями 24 апреля 1909 г. (опубликовано в «Ежегоднике МХАТ», 1944, стр. 673 – 684). [↑](#footnote-ref-471)
471. Там же, 16 апреля 1909 г. [↑](#footnote-ref-472)
472. Там же, 24 апреля 1909 г. [↑](#footnote-ref-473)
473. Там же. [↑](#footnote-ref-474)
474. Там же. [↑](#footnote-ref-475)
475. Там же. [↑](#footnote-ref-476)
476. Там же. [↑](#footnote-ref-477)
477. Запись беседы 20 апреля 1909 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 1279. [↑](#footnote-ref-478)
478. См. записи бесед Н. Н. Чушкина с участниками репетиций «Гамлета» в кн.: *И. Виноградская*. «Жизнь и творчество К. С. Станиславского». Летопись. Т. 2. стр. 309 – 310. [↑](#footnote-ref-479)
479. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 346. [↑](#footnote-ref-480)
480. Там же, стр. 343. [↑](#footnote-ref-481)
481. Там же. [↑](#footnote-ref-482)
482. Там же, стр. 347. [↑](#footnote-ref-483)
483. *Н. Эфрос*. «Гамлет» в Художественном театре. — «Речь», 24 декабря 1911 г. [↑](#footnote-ref-484)
484. Там же. [↑](#footnote-ref-485)
485. *Сильвио*. «Гамлет» в Художественном театре. (Письмо из Москвы). Вырезка хранится в Музее МХАТ. [↑](#footnote-ref-486)
486. *К. Арабажин*. К постановке «Гамлета». — «Биржевые ведомости», о апреля 1912 г. (веч. вып.). [↑](#footnote-ref-487)
487. Качаловский образ Гамлета с предельно возможной полнотой освещен и изучен в монографии Н. Н. Чушкина «Гамлет — Качалов» (М., «Искусство», 1968). [↑](#footnote-ref-488)
488. *М. Шагинян*. Обновленный Гамлет. — «Приазовский край», 15 января 1912 г. [↑](#footnote-ref-489)
489. *Сильвио*. Цит. выше статья. [↑](#footnote-ref-490)
490. *П. А. Марков*. Театральные портреты. М.‑Л., «Искусство», 1939, стр. 114. [↑](#footnote-ref-491)
491. *Ш. Шагинян*. Цит. выше статья. [↑](#footnote-ref-492)
492. *Н. Н. Чушкин*. Гамлет — Качалов, стр. 165. [↑](#footnote-ref-493)
493. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 346. [↑](#footnote-ref-494)
494. *Александр Бенуа*. Новые постановки Художественного театра. — «Речь», 6 апреля 1912 г. [↑](#footnote-ref-495)
495. *В. Брюсов*. «Гамлет» в Художественном театре. — «Театр и искусство», 29 апреля 1912 г. [↑](#footnote-ref-496)
496. *Л. А. Сулержицкий*. Крэг в Художественном театре. — В сб. «Сулержицкий». М., «Искусство», 1970, стр. 340. [↑](#footnote-ref-497)
497. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 348. [↑](#footnote-ref-498)
498. *В. И. Ленин*. Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 340. [↑](#footnote-ref-499)
499. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 355. [↑](#footnote-ref-500)
500. *П. Яр‑въ* [*П. М. Ярцев*]. О Московском Художественном театре. — «Киевская мысль», 16 мая 1912 г. [↑](#footnote-ref-501)
501. См. об этом: *Н. Н. Чушкин*. Гамлет — Качалов, стр. 102 – 103. [↑](#footnote-ref-502)
502. *К. С. Станиславский*. Записная книжка № 927. Цит. по кн.: И. Виноградская. «Жизнь и творчество К. С. Станиславского». Летопись. Т. 2, М., ВТО, 1972. стр. 329. [↑](#footnote-ref-503)
503. *Всеволод Чаговец*. Спектакли Художественного театра. «Киевская мысль», 19 мая 1914 г. [↑](#footnote-ref-504)
504. *М. Добужинский*. О Художественном театре. Цит. выше, «Летопись», стр. 351. [↑](#footnote-ref-505)
505. *Александр Бенуа*. Мистерия в русском театре. — «Речь», 27 апреля 1912 г. [↑](#footnote-ref-506)
506. Из воспоминаний И. Я. Гремиславского. «*Иван Яковлевич Гремиславский*». Сб. статей и материалов. «Искусство», М., 1967, стр. 132. [↑](#footnote-ref-507)
507. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 559. [↑](#footnote-ref-508)
508. *В. Э. Мейерхольд*. Статьи, письма, речи, беседы. М., ч. I. «Искусство», 1968, стр. 99. [↑](#footnote-ref-509)
509. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 539. [↑](#footnote-ref-510)
510. «Село Степанчиково». Мысли и замечания К. С. Станиславского, 1916 г. Записаны В. М. Бебутовым. Музей МХАТ, архив К. С., № 1396, стр. 22. [↑](#footnote-ref-511)
511. *М. Юрьев*. Мольеровский спектакль. — «Рампа и жизнь», 2 апреля 1913 г. [↑](#footnote-ref-512)
512. *Эм. Бескин*. Московские письма. — «Театр и искусство», 29 марта 1913 г. [↑](#footnote-ref-513)
513. *Н. Эфрос*. Мольер в Художественном театре. — «Речь», 29 марта 1913 г. [↑](#footnote-ref-514)
514. *П. Ярцев*. Спектакли Московского Художественного театра «Брак поневоле» и «Мнимый больной». — «Речь», 18 апреля 1913 г. [↑](#footnote-ref-515)
515. Цит. выше статья Н. Эфроса. [↑](#footnote-ref-516)
516. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 559. [↑](#footnote-ref-517)
517. Из письма А. Н. Бенуа — К. С. Станиславскому, 15 февраля 1913 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 11397. [↑](#footnote-ref-518)
518. *Як. Львов*. Два Мольера. «Обозрение театров», 2 апреля 1913 г. [↑](#footnote-ref-519)
519. *М. Горький*. О «карамазовщине» (письмо в редакцию). — «Русское слово», 22 сентября 1913 г. [↑](#footnote-ref-520)
520. «Открытое письмо М. Горькому (Московский Художественный театр, 24 сентября 1913 г.)». — «Русское слово», 26 сентября 1913 г. [↑](#footnote-ref-521)
521. «Протест Горького. В. Немирович-Данченко о протесте». — «Театральная газета», 6 октября 1913 г. [↑](#footnote-ref-522)
522. *Нир*. К. С. Станиславский о Художественном театре (наша беседа). — «Театр», 13 октября 1913 г. [↑](#footnote-ref-523)
523. «15 лет Художественного театра. Беседа с К. С. Станиславским». — «Столичная молва», 15 октября 1913 г. [↑](#footnote-ref-524)
524. Юбилей Художественного театра. (Беседа с К. С. Станиславским). — «Руль», 14 октября 1913 г. [↑](#footnote-ref-525)
525. «Актеры и Достоевский». (Беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко). — «Рампа и жизнь», 6 октября 1913 г. [↑](#footnote-ref-526)
526. *Эм. Бескин*. Душевный натурализм. — «Театральная газета», 20 октября 1913 г. [↑](#footnote-ref-527)
527. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 589. [↑](#footnote-ref-528)
528. «Горький и Художественный театр». — «Голос Москвы», 25 сентября 1913 г. [↑](#footnote-ref-529)
529. *Н. Эфрос*. «Николай Ставрогин». — «Рампа и жизнь», 27 октября 1913 г. [↑](#footnote-ref-530)
530. *Игорь Грабарь*. Декоративная сторона постановки «Бесов». — «Русские ведомости», 24 октября 1913 г. [↑](#footnote-ref-531)
531. В создании «Николая Ставрогина» он почти не участвовал, хотя и предложил свое декорационное решение, более условное, нежели оформление Добужинского: «Спускать на серый холст — ниточки и линеечки — графические декорации с 1 – 2 типичным окном и занавес (как в “Жизни Человека” комната). Для мебели — 2 перекатывающиеся платформы». Записная книжка, 1913 г., IX. Музей. МХАТ, архив К. С., № 784. [↑](#footnote-ref-532)
532. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 585. [↑](#footnote-ref-533)
533. Там же. [↑](#footnote-ref-534)
534. А. Н. Бенуа — К. С. Станиславскому. 1 апреля 1913 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 11675/1. [↑](#footnote-ref-535)
535. Там же. [↑](#footnote-ref-536)
536. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 576. [↑](#footnote-ref-537)
537. Записная книжка, 1913 г., VIII. Музей МХАТ, архив К. С., № 783, л. 9. [↑](#footnote-ref-538)
538. Записная книжка, 1913 г., IX. Музей МХАТ, архив К. С., № 784, л. 34. [↑](#footnote-ref-539)
539. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 5, стр. 489. Позже, в «Работе актера над собой», он сам пришел к мысли о закономерности подобного раздвоения актера в момент творчества (см. там же, т. 3, стр. 131, 133). [↑](#footnote-ref-540)
540. Записная книжка, 1913 г., VIII, № 738, л. 18. [↑](#footnote-ref-541)
541. Записная книжка, 1913 г., V. Музей МХАТ, архив К. С., № 780, л. 13. [↑](#footnote-ref-542)
542. См. *Мих. Чехов*. Путь актера. Л., 1928, стр. 91. [↑](#footnote-ref-543)
543. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 5, стр. 521 – 522. [↑](#footnote-ref-544)
544. См. там же. [↑](#footnote-ref-545)
545. Там же, стр. 525. [↑](#footnote-ref-546)
546. А. Н. Бенуа — К. С. Станиславскому, 14/27 июня 1913 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 11476. [↑](#footnote-ref-547)
547. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 5, стр. 527. [↑](#footnote-ref-548)
548. *Эм. Бескин*. Лорнет Бенуа. — «Театральная газета», 9 февраля 1914 г. [↑](#footnote-ref-549)
549. *Як. Львов*. «Хозяйка гостиницы». — «Обозрение театров», 6 февраля 1914 г. [↑](#footnote-ref-550)
550. *П. Ярцев*. Русское представление итальянской комедии. — «Речь», 23 февраля 1914 г. [↑](#footnote-ref-551)
551. Там же. [↑](#footnote-ref-552)
552. *М. Нир*. Беседа с М. Горьким. — «Театр», 15 февраля 1914 г. [↑](#footnote-ref-553)
553. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 5, стр. 499. [↑](#footnote-ref-554)
554. Там же, стр. 509. [↑](#footnote-ref-555)
555. Записная книжка, 1914 г., XIV. Музей МХАТ, архив К. С., № 788, л. 92. [↑](#footnote-ref-556)
556. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 602 – 603. [↑](#footnote-ref-557)
557. *Юрий Соболев*. «Горе от ума». — «Театр», 29 октября 1914 г. [↑](#footnote-ref-558)
558. *Толин*. Война и искусство. — «Голос Руси», 22 ноября 1914 г. [↑](#footnote-ref-559)
559. *Юрий Соболев*. «Смерть Пазухина». — «Театр», 5 декабря 1914 г. [↑](#footnote-ref-560)
560. *Як. Львов*. «Смерть Пазухина» в Художественном театре. — «Новости сезона», 6 декабря 1914 г. [↑](#footnote-ref-561)
561. Там же. [↑](#footnote-ref-562)
562. *Александр Бенуа*. Пушкинский спектакль. — «Речь», 31 марта 1915 г. [↑](#footnote-ref-563)
563. Там же, 7 апреля 1915 г. [↑](#footnote-ref-564)
564. *Н. Эф*[*рос*]. Спектакль пушкинских драм. — «Русские ведомости», 27 марта 1915 г. [↑](#footnote-ref-565)
565. Беседа А. Н. Бенуа. Записная книжка К. С. Станиславского, 1914 г., XIV. Музей МХАТ, архив К. С., № 788, л. 70. [↑](#footnote-ref-566)
566. Там же, л. 64‑а (вкл. л.), 65 – 67. [↑](#footnote-ref-567)
567. Стенограмма первой беседы о «Пире во время чумы». Цит. по кн.: *И. Виноградская*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 2. М., ВТО, 1972, стр. 455. [↑](#footnote-ref-568)
568. Дневник репетиций «Пира во время чумы». Музей МХАТ, архив Р. Ч., № 102. Запись 28 февраля 1915 г. [↑](#footnote-ref-569)
569. Здесь и выше цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского трагедии «Пир во время чумы» А. С. Пушкина (1915). Музей МХАТ, архив К. С., № 8840. [↑](#footnote-ref-570)
570. *Александр Бенуа*. Пушкинский спектакль. — «Речь», 7 апреля 1915 г. [↑](#footnote-ref-571)
571. Записная книжка, 1914 г., XIV, № 788, л. 70. [↑](#footnote-ref-572)
572. Там же, л. 75. [↑](#footnote-ref-573)
573. *К. С. Станиславский*. Роль Сальери. Музей МХАТ, архив К. С., № 1563. [↑](#footnote-ref-574)
574. Заметим, что позже у Станиславского случались спектакли и удачные. См. материалы, помещенные И. Виноградской во втором томе «Летописи» (стр. 473 – 483). [↑](#footnote-ref-575)
575. *Н. Эфрос*. «Пушкинский спектакль» в Художественном театре. — «Речь», 26 марта 1915 г. [↑](#footnote-ref-576)
576. *Любовь Гуревич*. «Пушкинский спектакль» в Художественном театре. — «Речь». 2 мая 1915 г. [↑](#footnote-ref-577)
577. Из воспоминаний Л. М. Леонидова. Цит. по кн.: *И. Виноградская*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 2, стр. 470. [↑](#footnote-ref-578)
578. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 366. [↑](#footnote-ref-579)
579. Записная книжка, 1915 – 1916 гг., XVI. Музей МХАТ, архив К. С., № 673, л. 39. [↑](#footnote-ref-580)
580. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 608. [↑](#footnote-ref-581)
581. *Александр Бенуа*. Пушкинский спектакль. — «Речь», 7 апреля 1915 г. [↑](#footnote-ref-582)
582. *Як. Львов*. «Без неги творческой мечты». — «Новости сезона», 28 марта 1915 г. [↑](#footnote-ref-583)
583. «Это не пир во время чумы, а чума во время пира», — говорил Немирович-Данченко, критикуя декорации Бенуа (цит. по кн.: *Л. М. Фрейдкина*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, стр. 312). [↑](#footnote-ref-584)
584. См. цит. выше статью Л. Гуревич. [↑](#footnote-ref-585)
585. См. цит. выше статью Н. Эфроса в «Русских ведомостях» от 27 марта 1915 г. [↑](#footnote-ref-586)
586. Там же. [↑](#footnote-ref-587)
587. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 5, стр. 531 (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-588)
588. Записная книжка, 1915 – 1916 гг., XVI, № 673, л. 43. [↑](#footnote-ref-589)
589. Там же. [↑](#footnote-ref-590)
590. Записная книжка, 1916 г., XVIII. Музей МХАТ, архив К. С., № 790, л. 17. [↑](#footnote-ref-591)
591. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 369, 371. [↑](#footnote-ref-592)
592. Там же, т. 7, стр. 610. [↑](#footnote-ref-593)
593. *Федор Сологуб*. Забытое искусство. — «Биржевые ведомости», 3 мая 1915 г. [↑](#footnote-ref-594)
594. *С. Я*. Художественный театр. «Месяц в деревне». — «Русское слово», 17 сентября 1915 г. [↑](#footnote-ref-595)
595. *А. К*. «Месяц в деревне» (Открытие Художественного театра). — «Утро России», 17 сентября 1915 г. [↑](#footnote-ref-596)
596. *Вл. И. Немирович-Данченко*. Избранные письма. М., «Искусство», 1954, стр. 327. [↑](#footnote-ref-597)
597. Там же, стр. 328. [↑](#footnote-ref-598)
598. «Театр и война (Речь Вл. И. Немировича-Данченко)». — «Русское слово», 21 августа 1915 г. [↑](#footnote-ref-599)
599. «Театр и война (Речь Вл. И. Немировича-Данченко)». — «Петроградский курьер», 23 августа 1915 г. [↑](#footnote-ref-600)
600. См. «Еще раз о малодушии». — «Московские ведомости», 23 августа 1915 г. [↑](#footnote-ref-601)
601. *А. Блок*. Открытое письмо Д. Мережковскому. — Собр. соч., т. 10. Л., «Советский писатель», 1936, стр. 91. [↑](#footnote-ref-602)
602. См. *В. И. Беззубов*. Леонид Андреев и Московский Художественный театр. — «Ученые записки Тартуского гос. ун‑та», 1968, т. XI, вып. 209. [↑](#footnote-ref-603)
603. Л. Н. Андреев — К. С. Станиславскому, 21 ноября 1916 г. «Труды по русской и славянской филологии», XVIII. Тарту, 1971, стр. 288. [↑](#footnote-ref-604)
604. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 624. [↑](#footnote-ref-605)
605. Там же, стр. 630. [↑](#footnote-ref-606)
606. Там же. [↑](#footnote-ref-607)
607. «Утро России», 3 апреля 1916 г. [↑](#footnote-ref-608)
608. *А. Блок*. Собр. соч., т. 8, 1936, стр. 44. [↑](#footnote-ref-609)
609. *А. Блок*. Собр. соч., т. 8, стр. 21. [↑](#footnote-ref-610)
610. Там же, т. 12, 1936, стр. 74. [↑](#footnote-ref-611)
611. Там же, т. 6, 1936, стр. 358. [↑](#footnote-ref-612)
612. Там же, т. 12, 1936, стр. 82. [↑](#footnote-ref-613)
613. Там же, стр. 80. [↑](#footnote-ref-614)
614. «Желаю Вам найти счастия в страданиях искусства», — писал он О. В. Гзовской в; пору работы над драмой Блока (*К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 642). [↑](#footnote-ref-615)
615. Из письма К. С. Станиславского — В. В. Котляревский 23 мая 1917 г. — *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 642. [↑](#footnote-ref-616)
616. *А. Блок*. Собр. соч., т. 6, стр. 275 – 276. [↑](#footnote-ref-617)
617. Там же, стр. 276. [↑](#footnote-ref-618)
618. Там же, т. 9, стр. 81. [↑](#footnote-ref-619)
619. Там же, стр. 83. [↑](#footnote-ref-620)
620. Там же, стр. 86. [↑](#footnote-ref-621)
621. Из письма К. С. Станиславского — А. Н. Бенуа, 5 января 1916 г. — *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 619. [↑](#footnote-ref-622)
622. Там же, стр. 627. [↑](#footnote-ref-623)
623. Там же, стр. 607. [↑](#footnote-ref-624)
624. Там же, стр. 629. [↑](#footnote-ref-625)
625. Там же, стр. 627. [↑](#footnote-ref-626)
626. Из письма А. Н. Бенуа — К. С. Станиславскому 26 декабря 1916 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 2522. [↑](#footnote-ref-627)
627. Там же. [↑](#footnote-ref-628)
628. Из цит. выше письма А. Н. Бенуа. [↑](#footnote-ref-629)
629. *К. С. Станиславский*. Сулер (Воспоминания о друге). — Собр. соч., т. 5, стр. 537. Станиславский имеет здесь в виду последнее письмо к нему Сулержицкого, которое стало его духовным завещанием. В нем были высказаны мысли о труде на земле как высшем назначении человека, о войне как «ежедневном преступлении», о необходимости «искупить эту войну», «чистить, возвышать человека». «Мир погибает, задыхается в собственном смраде, — писал он. — … Надо в искусстве — рыцарей, нужен романтизм, возвышенность и смирение» (25 апреля 1916 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 11371). [↑](#footnote-ref-630)
630. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 666. [↑](#footnote-ref-631)
631. Здесь и далее цит.: «Описание процесса работы над пьесой на материале инсценировки “Села Степанчикова” в МХТ» (Автограф К. С. Станиславского). Музей МХАТ, архив К. С., 16 января 1916 г., № 1353. [↑](#footnote-ref-632)
632. См. об этом: *Н. Берковский*. Станиславский и эстетика театра. — В сб. «Литература и театр». М., «Искусство», 1969, стр. 269 – 272. [↑](#footnote-ref-633)
633. Записная книжка, 1916 г., № 791, л. 15. [↑](#footnote-ref-634)
634. Заметим, что теперь все чаще Станиславский называет драматурга *поэтом*. [↑](#footnote-ref-635)
635. Здесь и далее цит.: *К. С. Станиславский* и *В. М. Волькенштейн*. Беседа к постановке спектакля «Село Степанчиково». Январь, 1916 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 1389. [↑](#footnote-ref-636)
636. Здесь и далее цит. «“Село Степанчиково”. Мысли и замечания К. С. Станиславского. Наблюдения и заметки на репетициях. 1916 г. Записаны В. М. Бебутовым». Музей МХАТ, архив К. С., № 1389. [↑](#footnote-ref-637)
637. До начала репетиций предполагалось, что роль Фомы будет поручена актеру Первой студии Михаилу Чехову, которого Станиславский очень любил. Потом остановились на Москвине, очевидно, потому, что роль требовала сатирической силы такого масштаба, каким, казалось, не обладал добрый, человечный талант молодого актера. [↑](#footnote-ref-638)
638. И. М. Москвин ожидал в это время призыва на фронт. [↑](#footnote-ref-639)
639. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского инсценировки повести «Село Степанчиково» Ф. М. Достоевского (1916 г.) Музей МХАТ, архив К. С., № 9442. [↑](#footnote-ref-640)
640. Здесь и далее цит. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского «Село Степанчиково» (1916 г.). [↑](#footnote-ref-641)
641. Записная книжка, 1916 г., XVIII. Музей МХАТ, архив К. С., № 790, л. 73. [↑](#footnote-ref-642)
642. 8 марта 1916 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 4765 (фотокопия подлинника, хранящегося в Т. О. Лит. ССР). [↑](#footnote-ref-643)
643. Здесь и далее цит. *К. С. Станиславский*. Роль Егора Ильича Ростанева из инсценировки повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» (1916 – 1917 гг.) Музей МХАТ, архив К. С., № 1562. [↑](#footnote-ref-644)
644. См. об этом в кн.: *С. Бирман*. «Судьбой дарованные встречи», М., «Искусство», 1972 г. [↑](#footnote-ref-645)
645. Сентябрь 1917 г. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 1724. [↑](#footnote-ref-646)
646. Отелло — свободен!.. (англ.). — *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 643. [↑](#footnote-ref-647)
647. Цит. выше письмо, № 1724. [↑](#footnote-ref-648)
648. Там же. [↑](#footnote-ref-649)
649. 23 сентября 1917 г. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 1722. [↑](#footnote-ref-650)
650. Там же. [↑](#footnote-ref-651)
651. Из письма Вл. И. Немировича-Данченко — К. С. Станиславскому, 25 сентября 1917 г. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 1723. [↑](#footnote-ref-652)
652. Цит. выше письмо, № 1723. [↑](#footnote-ref-653)
653. *И. Жилкин*. «Фома Опискин». — «Русское слово», 26 сентября 1917 г. [↑](#footnote-ref-654)
654. *Дон-Аминадо*. МХТ. «Село Степанчиково». — «Раннее утро», 27 сентября 1917 г. [↑](#footnote-ref-655)
655. *И. Игнатов*. Хамство («Село Степанчиково» в Художественном театре). — «Русские ведомости», 27 сентября 1917 г. [↑](#footnote-ref-656)
656. Там же. [↑](#footnote-ref-657)
657. *Сергей Глаголь (С. С. Голоушев)*. «Село Степанчиково» (на сцене Художественного театра). — «Русская воля», 29 сентября 1917 г. [↑](#footnote-ref-658)
658. *Н. Эфрос*. «Село Степанчиково» в Художественном театре. «Речь», Пг., 1 октября 1917 г. [↑](#footnote-ref-659)
659. Цит. выше статья Сергея Глаголя. [↑](#footnote-ref-660)
660. Цит. выше статья Н. Эфроса. [↑](#footnote-ref-661)
661. «Русские ведомости», 10 марта 1917 г. [↑](#footnote-ref-662)
662. Вл. И. Немирович-Данченко — К. С. Станиславскому, 23 апреля 1917 г. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 1720. [↑](#footnote-ref-663)
663. «Театр мужественной простоты». — «Известия», 26 октября 1938 г. [↑](#footnote-ref-664)
664. Из письма В. В. Лужскому (1917 – 1918 гг.). Музей МХАТ, архив К. С., № 5031. [↑](#footnote-ref-665)
665. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 637. [↑](#footnote-ref-666)
666. Из письма В. В. Котляревской, 19 августа 1917 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 4916. [↑](#footnote-ref-667)
667. Где спектакли возобновились 23 ноября 1917 г. [↑](#footnote-ref-668)
668. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 375. [↑](#footnote-ref-669)
669. Там же, стр. 374. [↑](#footnote-ref-670)
670. *К. С. Станиславский*. Доклад на общем собрании Товарищества МХТ, 31 декабря 1917 г. Музей МХАТ, архив К. С., № 1116/2. [↑](#footnote-ref-671)
671. Там же. [↑](#footnote-ref-672)
672. *Н. Берковский*. Станиславский и эстетика театра. — В сб. «Литература и театр». М., «Искусство», 1969, стр. 185. [↑](#footnote-ref-673)
673. *В. И. Ленин*. Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 206. [↑](#footnote-ref-674)