**Алперс Б. В. Театральные очерки**: В 2 т. М.: Искусство, 1977. **Т. 1**. Театральные монографии. 567 с.

*Н. Тодрия.* Театральные очерки и их автор Б. В. Алперс 3 [Читать](#_TOC377638898)

Театр социальной маски 27 [Читать](#_TOC377638905)

От автора 27 [Читать](#_Toc377638906)

Театр «бури и натиска» 30 [Читать](#_Toc377638907)

Исторические видения 67 [Читать](#_Toc377638912)

Театр маски 100 [Читать](#_Toc377638916)

Дополнения 136 [Читать](#_Toc377638920)

Билль-Белоцерковский и театр 20‑х годов 163 [Читать](#_TOC377638921)

Бабанова и ее театральное время 263 [Читать](#_TOC377638933)

Годы артистических странствий Станиславского 311 [Читать](#_TOC377638945)

Комиссаржевская *(К 100‑летию со дня рождения)* 385 [Читать](#_TOC377638954)

«Сердце не камень» и поздний Островский 405 [Читать](#_TOC377638961)

Примечания 547 [Читать](#_TOC377638975)

Указатель имен 554 [Читать](#_TOC377638976)

Указатель драматических произведений 560 [Читать](#_TOC377638977)

# **{****3}** Театральные очерки и их автор Б. В. Алперс

Автор «Театральных очерков» Борис Владимирович Алперс, один из основоположников советской науки о театре, принадлежит к старшому поколению критиков, начавших свою профессиональную деятельность в годы революции и стоявших у истоков советского театрального искусства.

Вместе с советским театром он прошел почти шестидесятилетний путь его исканий как страстный и заинтересованный строитель новой театральной культуры.

В «Театральных очерках» собрано сравнительно немногое из написанного Б. В. Алперсом за долгие годы его многосторонней — критической, исследовательской и педагогической — деятельности.

В них встает жизнь нашего театра на протяжении целого века в его развитии и движении, во всем многообразии его направлений.

Мы узнаем драму позднего Островского, отвергнутого критикой, непонятого театром, и увидим его сценические триумфы в бурные советские 20‑е годы.

{4} Нам откроется, как сама история на рубеже веков приведет на театральные подмостки новых героев, героев Чехова, Станиславского и Комиссаржевской.

Мы станем свидетелями эстетических переворотов и создания новых театральных систем.

Будем присутствовать при первых шагах революционного театра и при рождении новой эстетики советского сценического искусства.

Мы побываем на репетициях и спектаклях Станиславского. Узнаем, как создает свои сценические композиции Мейерхольд. Перед нами раздвинется занавес Малого и Большого драматического, детского и колхозного театров; возникнут постановки Вахтангова и Таирова, Каверина и Дикого, Охлопкова и Товстоногова, Вилара и Барсака.

Услышим голоса актеров с их неповторимой индивидуальной интонацией, голоса Мих. Чехова, Остужева, Дм. Орлова, Хмелева, Бабановой, француженки Сейриг, англичанки Тьютин и многих других.

Мы примем участие в борьбе театральных направлений, в теоретических спорах и критических сражениях.

Перед нами пройдет духовная жизнь людей нескольких общественных поколений, откроются их нравственные и интеллектуальные искания. До нас донесется веяние многих периодов исторической жизни России…

## 1

Борис Владимирович Алперс родился 23 марта 1894 года на Оби, в маленьком поселке в несколько деревянных домов (позднее из него вырастет город Новониколаевск, теперешний Новосибирск), построенных для инженеров, которые прокладывали Великую сибирскую железную дорогу. В строительстве дороги вместе с инженером Н. Г. Гариным-Михайловским, тогда уже известным писателем, принимал участие и приехавший из Петербурга экономист Владимир Михайлович Алперс.

Среда, в которой рос Б. В. Алперс, — русская дворянская интеллигенция. Спустя десятилетия В. Э. Мейерхольд, близкий с Алперсами с 1912 года, писал, что уже тогда они «отличались своей, бросающейся в глаза демократичностью». Семья Бориса Владимировича была органической частью той высокой дворянской культуры, которую хочется назвать блоковской. Эта культура у него в крови, по наследству.

С детства он жил среди музыки. Стихия музыки оказала на него, по его собственному признанию, решающее {5} влияние в юные годы. Семья Алперсов была на редкость музыкальной. Отец в этом отношении представлял собой явление уникальное. Не взяв ни одного урока, он становится концертирующим пианистом и композитором, сочинения которого привлекли внимание Чайковского и Глазунова. Беспокойная профессия бросала В. М. Алперса в разные концы России, и всюду он возил с собой рояль. Мать Бориса Владимировича была певицей. Сестра и младший брат — пианистами, консерваторцами. В Петербурге в доме постоянно бывали музыканты. Отец был близок с Римским-Корсаковым, сестра дружила с Прокофьевым. Консерватория и опера занимали большое место в жизни Бориса Владимировича в достуденческие годы. Сам он играл на рояле и пел. Любил страстно — и этой любви остался верен всю жизнь — Чайковского и Скрябина.

Библиотека, книги рано возникают перед ним как что-то живое, как спутники, как друзья. Достоевский, ставший уже в гимназические годы вместе с Чеховым его любимым писателем. Пушкин, Тютчев, Фет, Полонский, на слова которого сочинял романсы отец. Несколько позднее в жизнь входит Александр Блок. Встречи с ним и у него на Каменноостровском и случайные в консерватории, в театре, на улице остались в памяти навсегда. С Блоком для Бориса Владимировича Алперса связано что-то главное, глубинное. Летом 1973 года он сам писал об этом в одном из своих писем: «Я чувствую его очень близким себе именно как личность. Как будто он где-то во мне сидит. Наверное, это потому, что он оказал на меня, как мне кажется, решающее влияние. И не как поэт, а в целом, в каких-то главных сторонах его миросозерцания».

Уже в юности Б. В. Алперс блестяще знал западную литературу. Диккенс и Гофман надолго стали его неизменными спутниками. Но в первую очередь французы. В студенческие годы он переводил Клоделя и Теофиля Готье. Особенно любил Стендаля, Мопассана, Золя, «Мадам Бовари» и «Даму с камелиями». Франсовские «Боги жаждут» и тогда и много позднее, по его собственным словам, потрясали. Бодлеровские и бальзаковские образы сопровождали его всю жизнь. «Что за удивительный человек и что за могучая личность! — напишет он о Бальзаке уже в 60‑е годы. — Как он меня захватывает всего без остатка».

Рядом с поэзией, с литературой уже в гимназические годы многое значила для Б. В. Алперса живопись. Русская — Федотов, Серов, Левитан. Но прежде всего — Ван Гог, до {6} конца оставшийся его любимым художником; импрессионисты — Мане, Ренуар, Сезанн. Вообще французская культура, вслед за русской, была ему особенно близка. Ее тонкое органическое ощущение сказалось во многих работах Алперса, и особенно в статье поздних лет о постановке Андре Барсаком тургеневского «Месяца в деревне» на сцене парижского театра «Ателье».

В 1912 году в жизнь Алперса входит театр, входит через Мейерхольда, вместе с Мейерхольдом. Они познакомились летом в Териоках на Финском заливе. Борис Владимирович, тогда гимназист выпускного класса, легко вступил в молодое веселое териокское товарищество актеров, музыкантов, художников, поэтов. Но ближе всех стал самому Мейерхольду, который был старше его на двадцать лет.

В 1913 году Алперса, уже студента юридического факультета, Мейерхольд приглашает к себе в Студию, находившуюся тогда на Троицкой у Марсова поля, позднее на Бородинской. Два года он был секретарем Студии, а потоми журнала «Любовь к трем апельсинам», издаваемого Мейерхольдом — Доктором Дапертутто. К этому времени относится их постоянная, чаще всего летняя переписка. Письма Мейерхольда нежные, молодые, поэтические. А письма Бориса Владимировича, более сдержанные по тону, полны заботы о своем старшем друге. С Мейерхольдом связана целая пора его жизни, сначала в Петербурге, потом, в годы гражданской войны, в Новороссийске.

Мейерхольд, как говорил сам Борис Владимирович, очень много ему дал. Блестящее знание искусства театра во всех его деталях, знание его «кухни», умение разобраться в самых сложных или запутанных режиссерских построениях — все это во многом пришло к Б. В. Алперсу от этих лет дружбы с Мейерхольдом. Отсюда и его пристрастие к яркой театральности, к пластической выразительности и мучительное неприятие бесформенности или, как он любил говорить, «неодетости» на сцене.

В Студии на репетициях, на лекциях Мейерхольда и в нескончаемых разговорах с ним перед Алперсом открывалась таинственная лаборатория Мастера, как позднее стали называть Мейерхольда. Алперс оказался одним из немногих, посвященных в тайны мейерхольдовского творчества. Он знал Мейерхольда как никто, знал его «корни», и не только театральные.

Он знал Петербург Мейерхольда. Это был и его Петербург, по улицам и набережным которого они так много вместе {7} бродили по ночам в грозные военные, а потом уже и в первые революционные годы, когда на площадях не прекращались митинги, а на Каменноостровском собирались толпы солдат и агитаторов.

Когда началась революция, Алперсу было двадцать три года. Он был сложившимся человеком. Та подлинная органическая культура, которую он нес в себе, не только не стала своего рода грузом, приковывающим его к прошлому и мешающим непосредственному восприятию новой жизни и новых людей. Напротив, эта культура в силу своей подлинности и органичности дала ему уже тогда ту свободу и раскованность, которые составляют одну из основ его миросозерцания. В трудное переломное время она открывала перед ним пути в будущее.

Б. В. Алперс хорошо знал, что в такие эпохи, когда рушатся многовековые устои, «старый мир, — как он писал в статье “Творческий путь МХАТ Второго”, — уносит в провалы истории не только отжившее, мертвое, уродливое. В своем крушении он часто увлекает за собой ценные культурные пласты, уникальные образцы благородных человеческих “пород”». Ему был понятен жертвенный пафос, звучавший в голосе его старшего современника Александра Блока. И так же, как Блок, он готов был отречься от многого ценного и дорогого и предпочесть, говоря словами Герцена, «дикую юность образованной дряхлости».

Героическое время, в которое прошла его молодость, — из тех, что ломает слабых и закаляет сильных духом. Он сам писал в начале 30‑х годов, что «наше время складывает тип художника мужественного и волевого, способного глядеть прямо в глаза жизни, соединяющего трезвый расчет со страстным порывом». От времени в соединении, разумеется, с чем-то изначально заложенным в его натуре, пришли к Алперсу максимализм и стойкость, которыми так резко отмечены и его личность, и вся его жизнь до последних дней.

Эпоха великих сдвигов определила и сквозные темы его творчества, исследовательского и критического: смена исторических пластов и мировоззрений, кризис индивидуализма как системы общественного сознания, рождение новых героев в жизни и в искусстве, возникновение новых эстетических систем под влиянием преобразующейся действительности.

Б. В. Алперс принадлежал к той части интеллигенции, в которой властно говорило чувство ответственности и долга {8} перед своим народом. В этой грандиозной битве, в этом перестраивающемся мире он не хотел и не мог быть только наблюдателем. Он стал участником, стал одним из строителей новой социалистической культуры.

## 2

Не случайно в эти революционные годы Б. В. Алперс делом своей жизни избирает театр. Конечно, в этом выборе сыграла свою роль близость с Мейерхольдом и его влияние. Но в первую очередь уже тогда определившееся понимание театра как той области искусства, где художник встречается с жизнью, со своими современниками лицом к лицу, где их взаимовлияние осуществляется в наиболее прямой, непосредственной форме. Кроме того, уже в ту пору он осознает театр как один из самых действенных путей, как он писал, «выработки нового миросозерцания»,

В начале 1921 года А. В. Луначарский вызывает Б. В. Алперса из Новороссийска, где он жил с весны 18‑го года, в Петроград для работы в ПТО и в Политпросвете. В 22‑м он назначается первым председателем реперткома и управляющим государственными театрами. В это же время он директор организованного им вместе с В. Н. Соловьевым и А. Л. Грипичем Лиговского народного театра, а когда Лиговский театр преобразуется в Театр Новой драмы, Алперс становится его художественным руководителем.

Весной 1924 года Мейерхольд приглашает его в Москву в Театр Революции. Здесь Алперс ведет литературную часть и во многом благодаря ему Театр Революции становится своего рода лабораторией новаторских опытов молодых советских драматургов.

Драматургии Алперс отводит решающую роль в идейно-стилевой реконструкции театра. В эту пору ожесточенных боев вокруг рождающейся советской драматургии его позиция была твердой и недвусмысленной: жизнь, правда своего времени, а потом уже законы эстетики. В Театре Революции и, позднее, в Роскомдраме, работая с авторами — Ромашовым, Файко, Билль-Белоцерковским, Вишневским, Зархи и другими, он поддерживает всякую смелость в нарушении драматургических канонов во имя живой вздыбленной действительности революционной эпохи. Он помогал молодым драматургам устанавливать собственные законы, опираясь не на сложившиеся системы, а на самое жизнь.

Тот же пафос созидания нового искусства с его новым социальным и эстетическим содержанием пронизывает и {9} литературно-критическую деятельность Алперса. Она начинается в Ростове в 1919 году. Под псевдонимами Плетнев, Карцов, Бригелла и другими он печатает в «Театральном курьере» рецензии на спектакли ростовских и новороссийских театров, статью о Ростане, фельетоны о клаке и многое другое. Для журнала «Лучи солнца», издаваемого М. Шагинян он пишет большую статью «Театр и современность». Это была настоящая школа журналистики.

В 20 – 30‑е годы Алперс — постоянно действующий критик, статьи которого по драматургии, театру и по кино появляются из номера в номер в многочисленных московских газетах и журналах.

Здесь и рецензии на кинофильмы, спектакли, пьесы, портреты кинорежиссеров и театральные фельетоны, подписанные псевдонимом Джон Клюв. Здесь большие статьи, как «Новый этап в советском кино» (1928) или «Островский в постановках Мейерхольда» (1937), в которой дается исчерпывающий анализ структуры мейерхольдовского «Леса», исследуется работа, проделанная режиссером для того, чтобы изменить смысловое звучание текста Островского и социальные характеристики персонажей в нужном для себя направлении. Программные статьи, где ставятся проблемы традиции и новаторства, современного осмысления классики, актерских и режиссерских школ и многие другие острейшие вопросы театральной теории и практики. Здесь и целый ряд статей по драматургии, складывающихся в целостную теорию современной драмы, сохранившую самое живое, самое действенное значение и для наших дней.

В конце 20‑х годов выходит в свет несколько его небольших монографий, в том числе книжка о Театре Революции, а в 1931 году получившая мировую известность и давно ставшая библиографической редкостью книга о Мейерхольде «Театр социальной маски».

Критические и теоретические работы Алперса этих лет дают не только неоценимый материал для истории театра. Их сквозная тема — формирование нового искусства под влиянием нового социально-исторического опыта и общественной психологии — в соединении с его проницательностью и чувством будущего делает их удивительно современными и на сегодняшний день.

В более поздние годы Б. В. Алперс сравнительно редко выступал как критик. Но каждая его статья становилась событием в театральной жизни. Пожалуй, его рецензии этих лет скорее можно назвать историко-критическими исследованиями. {10} В них он обычно выходит далеко за пределы критического разбора одного спектакля и поднимает гораздо более широкую идейно-художественную проблематику. Пример тому статья о «Гамлете» в постановке Охлопкова. Алперс не ограничивается анализом спектакля, но устанавливает и сценическую родословную его героя, этого «доброго, милосердного Гамлета, неутомимого целителя человеческих недугов», созданного И. Охлопковым и актером Е. Самойловым. Он определяет и то место, которое занимает эта шекспировская трагедия в духовной биографии русских людей многих поколений, и показывает, как отразились в ее театральной судьбе «различные моменты в развитии общественного сознания в России».

Вообще, как правило, исторические и теоретические исследования Алперса вырастают из рецензий или небольших статей. Так, из вступительной статьи к хрестоматии по мастерству актера, вышедшей под его редакцией в 1935 году, через десять лет родится его капитальный труд «Актерское искусство в России». Рецензия 1957 года на спектакль Малого театра «Сердце не камень» перерастает в 70‑е годы в поразительное по глубине и остроте мысли исследование о драматургии Островского. Из предисловия к раннему изданию пьес Билль-Белоцерковского (1934) возникает впервые публикуемая в «Театральных очерках» работа «Билль-Белоцерковский и театр 20‑х годов» (1969), в которой захвачен огромный круг вопросов не только театроведческих и литературоведческих, но и общественных, нравственных, духовных.

Это одна из существенных особенностей Алперса как историка и теоретика. К большим обобщениям он всегда идет от частного, от конкретного. Отталкиваясь от отдельного явления театра или драматургии, он захватывает все более глубокие и широкие пласты, поднимая не только общеэстетические проблемы, но проникая и в область социальной психологии. Его труды — это внимательное исследование художественного творчества и общественной жизни, это — история театра и одновременно история общественной психологии, преломленная сквозь призму театрального искусства.

Б. В. Алперс принадлежит к числу ученых-открывателей. Он ввел в науку о театре новые идеи, новые методы исследования. Так, в «Актерском искусстве в России», книге, ставшей этапной для современного театроведения, он разработал метод изучения актерского творчества, на сегодняшний {11} день прочно вошедший в научный обиход. В те же 40‑е годы в своих статьях, публичных выступлениях и лекциях (Б. В. Алперс начинает педагогическую работу в ГИТИСе незадолго до войны и занимается ею на протяжении двадцати пяти лет) о драматургии Чехова, о новой системе театра, складывающейся в России на рубеже XIX и XX веков, он впервые разрабатывает темы, которые спустя четверть века возникнут на страницах театроведческих и литературоведческих работ разных авторов. Эти темы составят содержание таких поздних его произведений, как «Годы артистических странствий Станиславского» или «В. Ф. Комиссаржевская».

Научной работой, к которой Алперс обращается в начале 30‑х годов, он занимался до последнего дня, все расширяя круг своих исследований. В его историко-теоретических трудах встает русский театр на протяжении двух столетий — от конца XVIII века до наших дней — в его развитии, сего центральными фигурами и течениями. Яковлев, Мочалов, Щепкин, Белинский, Островский, Ермолова, Чехов, Горький, Станиславский, Комиссаржевская, Мейерхольд, Вахтангов, Мих. Чехов, Бабанова — вот далеко не полный список героев его исследовательских работ.

Б. В. Алперс, говоря блоковскими словами, умеет слышать время, слышать его «музыку». Ему доступно музыкальное звучание далеко отстоящих эпох. В своих исторических трудах он оживляет прошлое, доносит до читателя его веяние. Но еще важнее, что в прошлом он умеет различить заложенное в нем будущее. Поэтому в его трудах, посвященных началу XIX века или его концу, возникают то проблемы, которыми живет сегодняшний человек, сегодняшнее искусство.

Алперс обладает не только даром историка и теоретика, но и незаурядным литературным талантом. Многие из его работ — самостоятельные художественные произведения. Энергия мысли, непреложность логики соединяется в них с покоряющей ясностью, образностью и романтической одухотворенностью стиля. Они являются превосходными образцами редкого и своеобразного жанра художественно-критической прозы или своего рода художественного исследования.

«Театральные очерки» подготовлены к изданию самим автором. Он включил сюда свои работы разных лет, начиная с 20‑х и кончая 70‑ми годами.

На первый взгляд собранный в них материал может показаться пестрым и разнородным: маленькие рецензии соседствуют {12} с большими монографиями, статьи и заметки, посвященные самым рядовым спектаклям и пьесам, — с исследованиями о Мейерхольде или о позднем Островском. Но за этой кажущейся разнородностью открывается внутреннее единство, заставляющее воспринимать «Театральные очерки» не как сборник статей, пусть тщательным образом отобранных, а как целостную книгу со своей стройной композицией, своей динамикой. Это ощущение цельности идет от четкости общественно-эстетической программы Алперса, от его концепции театра и от того, что сам он называет личной темой художника, которая пронизывает книгу от начала до конца и объединяет весь ее разнообразный материал.

## 3

Уже говорилось, что в театральную критику и в науку о театре Б. В. Алперс приходит не как сторонний, пусть даже самый заинтересованный наблюдатель. Как критик и теоретик он вырастает из театра. Его историко-литературные труды пронизаны великолепным знанием всего многосложного театрального организма, вплоть до мельчайших технологических деталей, превосходным пониманием его производственной стороны. При этом Алперс не относится к числу критиков, которые целиком принадлежат театру, становятся как бы его частью, а, говоря его же словами, является «заложником жизни» в искусстве.

Это и определяет его общественно-эстетическую программу, последовательную и максималистскую, которую он утверждал страстно и непреклонно и в критике, и в своих исторических исследованиях, и в устных дискуссиях, и в своей педагогической деятельности.

Для этой программы характерны отсутствие какой бы то ни было всеядности — с одной стороны, и резкое неприятие всякой кастовости, сектантства, неизбежно ведущих к ограниченности художественного мышления, к потере свободы в оценке явлений, — с другой. Алперс жил и творил не связанный никакими эстетическими группировками.

Ему в высшей степени присущи широта в восприятии искусства и независимость взглядов. Никаких раз навсегда установленных репутаций, никакой «табели о рангах» для него в искусстве не существует. Преклоняться, благоговеть, творить кумиры Алперсу не свойственно. Он всегда умеет подняться над своими героями, как это и должен делать критик и исследователь.

Строгость, подчас непримиримость, точно так же как и {13} широта и независимость критических суждений, идут от того, что программа Алперса определяется не вкусовыми пристрастиями, как правило зыбкими, и даже не эстетическими критериями, а строится прежде всего на его понимании *соотношения искусства и жизни*.

Ему чрезвычайно близок тезис Александра Блока о том, что «во всяком произведении искусства (даже в маленьком стихотворении) — больше *не искусства* (курсив А. Блока. — *Н. Т.*), чем искусства». Этот тезис лежит в основе художественного миросозерцания Алперса, именно это и сделало театр главным объектом его критической и исследовательской мысли. В театре, как он утверждает, этого «не искусства» много больше, чем в литературе, живописи, музыке. В нем как нигде тонка грань, отделяющая искусство от стихии действительности, иногда «перекидывающей свои сокрушающие волны на сцену, разрушая условность ее художественных построений». Эти моменты в истории театра, когда «внимательный наблюдатель получает возможность созерцать самый процесс рождения художественного образа из неорганизованной жизненной материи», для Алперса — самые притягательные. Они исследуются им в целом ряде статей и в таких больших работах, как «“Сердце не камень” и поздний Островский» или «Билль-Белоцерковский и театр 20‑х годов».

Б. В. Алперс считает театр наименее условным из всех искусств. «Сама жизнь в ее необработанном, рудиментарном виде, — замечает он в статье о Билль-Белоцерковском, — всегда присутствует в существенных дозах в театральных представлениях, составляя их необходимую часть, их обязательный ингредиент». Наличие живых людей в зрительном зале и сами актеры, появляющиеся на подмостках в своей человеческой плоти, в своем физическом естестве, эти «заложники жизни в искусстве», как он их называет, и создают ту двойственную природу театра — «одновременно осязаемая “явь” и ускользающий “сон”», — в которой Алперс видит его магическую, неизъяснимую власть над аудиторией.

Из этого тезиса и вырастают те критерии, которыми он оценивает то или иное явление в истории театра или в бурной и пестрой театральной жизни своего времени.

Все, что несет на себе печать высокомерного отношения к реальной действительности, все, что утверждает примат искусства над жизнью, глубоко чуждо Алперсу. Он отвергает всякую попытку «заковать театр в непроницаемую броню искусства», подчинить его жестким правилам эстетики, {14} уйти в мир самоценных художественных образов, гармоничных и замкнутых. Отсюда его отрицание эстетского, стилизаторского театра, отношение к позднему русскому классицизму или Камерному театру его первого десятилетия. Алперса мало привлекает и иллюзорный мир театра с сияющими огнями и вечным праздником, театра, весело потряхивающего бубенцами гистриона, лукавого театрального проказника. Хотя он, как уже говорилось, ценит в искусстве яркую форму, изобретательность и выдумку, но только в том случае, если они освещены и одухотворены, наполнены и оправданы стремлением выразить внутренний мир человека, передать жизнь в ее непрекращающемся бурном движении. Вот как пишет Алперс о таком подлинном, высоком мастерстве, естественном и свободном, в своей книге «Актерское искусство в России»:

«Здесь все преувеличено с точки зрения обычно при-пятых ходовых понятий. Гармония внешних форм, закругленных и плавных, исчезает и уступает место резким причудливым линиям, контрастным теням, как будто спокойный равнинный ландшафт сменяется горным пейзажем с нагромождением скал, с темными провалами ущелий. Для непривычного глаза этот странный пейзаж кажется хаосом. Он поражает дикой красотой и величием. Здесь не приходится задумываться о мастерстве, с каким сделан этот пейзаж. Оно скрыто глубоко во внутренней лаборатории природы. Его не замечаешь. На первый план выходит само создание, как будто дисгармоничное, лишенное правильности форм, но скрывающее в себе новое соответствие частей, которое рождается в искусстве только единством идеи, ставшей жизненным предназначением художника».

В концепции театра, развиваемой Алперсом, сильны традиции русской театральной эстетики 30 – 40‑х годов прошлого века — традиции Гоголя, Герцена, Щепкина, Ап. Григорьева и в первую очередь Белинского. Так же как и для Белинского и его друзей, театр возникает перед Алперсом как своеобразное «окно» в жизнь. Так же как это было с ними, театр погружает его в самую гущу острейших вопросов интеллектуального и духовного бытия. Театр воспринимается Алперсом как сгусток жизни, как яркое выражение вечно меняющихся ритмов подвижной действительности.

Поэтому так внимательно, как это делали когда-то его великие предшественники, он всматривается в лица людей, сидящих в театральном зале. Поэтому тема зрителя постоянно {15} и сильно присутствует в его критических статьях и исторических исследованиях. В реакции публики, в самом составе зрительного зала отражается веяние времени: там сидят те же участники жизненной битвы, приносящие с собой свои сегодняшние мысли, настроения и требования.

Театр — «окно» в жизнь. Этот тезис определяет метод Алперса-критика. В этой области для него не существует принципа избирательного: он не делит театральные явления на достойные и недостойные критического разбора и суждения. Как и Белинского, его интересует самый театральный поток его времени. Пристально вглядываясь в жизнь современного ему театра, проницательно угадывая его главные, имеющие будущее тенденции, он с не меньшим интересом отмечает и то, что в нем преходяще, что уходит вместе с сегодняшним днем. Он тщательно разбирает такие «проходные» спектакли, как «Не сдадимся!» в Камерном или «Маньчжурия — Рига» в Новом театре, внимательно следит за судьбой районных или передвижных коллективов. Это происходит оттого, что он видит в театре вольное или невольное отражение жизни и хорошо знает, что, как утверждал когда-то Герцен, «все, занимающее известную эпоху, само собой вносится на сцену». Театр и влечет к себе Алперса тем, что открывает жизнь сегодняшнюю, «сиюминутную», что он обладает способностью «остановить мгновение», чтобы при ярком свете прожекторов могла открыться самая его суть.

Сцена для Алперса — «арена самой подлинной жизненной и душевной борьбы». За спектаклем, за пьесой он видит человека с его непрекращающимися исканиями, тревогами и надеждами, человека в его связях с другими людьми, с его неповторимым путем в судьбах мира. О персонажах спектакля он думает и пишет как о действительно существующих людях. В его книгах и статьях они как бы возвращаются обратно в жизнь, откуда были приведены на сцену актером и драматургом, и возникают перед читателем в своей неотразимой человеческой реальности.

Какие поразительные по драматизму судеб, по чистоте или темной запутанности внутреннего мира люди встают со страниц статьи Алперса о пьесе Ф. Панферова «Жизнь»! Читая статью, мы как будто видим их, слышим их голоса, дышим одним воздухом, страдаем, ищем и обретаем с ними вместе.

Разумеется, все, о чем рассказывает Алперс в этой статье, заключено в самой пьесе Панферова, но далеко не {16} все сумели увидеть таящиеся в ней богатства, как не смог этого сделать Малый театр, поставивший ее на своей сцене. Алперс как бы «открывает» эту пьесу. И это не редкий случай в его критической и исследовательской практике. Как часто хорошо известный, казалось, лежащий на поверхности материал поворачивается им с неожиданной стороны, по-новому осмысливается и, как при вспышке молнии, освещается его сущность, вырастает целостная картина, рельефная и четкая.

В статье «Билль-Белоцерковский и театр 20‑х годов», пользуясь всего лишь старой фотографией, на которой изображены участники массовой сцены «Субботник» из спектакля «Шторм» Театра имени МГСПС, Алперс воссоздает живые характеры и биографии людей, доносит до читателя самый воздух революционных лет.

В этой же статье, рассказывая о биллевских героях-спутниках, как называет их Алперс, от Братишки из «Шторма» до Никитина из пьесы «Жизнь зовет», он с удивительным пониманием проникает в сложную психологическую драму своего современника 20‑х годов, но очень далекого от него самого, человека совсем иных корней, иной культуры, личной и общественной биографии и духовного склада.

Как живой встает со страниц, написанных Алперсом, и полковник Вершинин, созданный Станиславским в чеховских «Трех сестрах», этот «русский странствующий рыцарь в парадной военной форме, с высоко поднятой седой головой, идущий по российскому бездорожью из города в город, неся с собой непоколебимую веру в прекрасное будущее человечества». Он навсегда остается в памяти людей, которым не выпало на долю величайшее счастье увидеть его на сцене, но которые все же встретились с ним благодаря Алперсу.

И в этой же своей статье «Годы артистических странствий Станиславского» он проникает в тайну сценического рождения этого полковника Вершинина, раскрывая ту высочайшую технику, которая помогла актеру сотворить его из своей человеческой природы в неразрывном слиянии с материалом чеховской пьесы.

Умение приоткрывать перед читателем заветную дверь в лабораторию художника, сделать его свидетелем глубоко скрытых процессов, идущих не только в сознании, но и в области подсознательного творчества, является отличительной чертой Б. В. Алперса как театрального писателя.

Его статья о Станиславском — одно из глубочайших в {17} литературе исследований о «системе». Алперс рассказывает о том, как возникала она из тех «душевных и физических мук, в которых рождалась творческая индивидуальность Станиславского и которые заставили его заглянуть в самые потаенные глубины актерского творчества и мужественно начать исследование своего собственного душевного мира». Он показывает, как эти муки привели в конечном счете Станиславского к лежащему в основе его «системы» учению о двух постоянных источниках актерского творчества в их неразрывной взаимосвязи: жизнь, реальная действительность и человеческая природа актера, мир его человеческих чувств и переживаний.

## 4

Тема о решающей роли человеческой личности художника, его жизненного и духовного опыта в создании произведения искусства чрезвычайно существенна для понимания программы Б. В. Алперса, его концепции художественного творчества.

К. С. Станиславский называл это «идти от себя», а «от себя» в искусстве — и не только актерском, но и в любой его области — идут только «художники жизни», как называет их Алперс. То есть люди, постоянно и остро ощущающие свою связь с жизнью, «полномочными представителями» которой, по его выражению, они в искусстве и являются.

Развивая мысль Белинского о человеческой личности художника, определяющей его значение для общества, Алперс утверждает, что подлинно познавательное, а не только эстетическое значение имеет такое творчество, в котором художник неотделим от человека, в котором он присутствует своими «собственными мыслями и чувствами, выстраданными им в непрекращающейся битве жизни», которому он отдает свой собственный жизненный и духовный опыт.

Отсюда и рождается то, что Алперс называет личной темой художника, придающей неповторимый колорит его созданиям, определяющей его художественный стиль, его индивидуальную интонацию в искусстве.

Тезис о теме художника сквозной нитью проходит через все творчество Алперса — историка и теоретика. Он развивает его в своих статьях о драматургии Кулиша («Судьба лирической драмы. “Патетическая соната” в театре») и драматургии Файко («Лирическая тема. Драматургия Файко»); раскрывает его на материале чеховских {18} пьес, показывая, какими сложными Путями личная тема драматурга вплетается в самую ткань его произведений, как она звучит в голосах тех героев, которых Алперс определяет как «повторяющуюся триаду персонажей», несущих в себе при всем их несходстве «неразложенные частицы человеческого характера и жизненных верований, идущие от самого Чехова».

В статье «Билль-Белоцерковский и театр 20‑х годов», откуда взяты цитируемые строки, тезис о личной теме художника находит свое глубокое теоретическое обоснование. Исследуя истоки художественного творчества, Алперс замечает, что масштабы художника определяются не его «способностью забывать себя, выходить за рамки своего личного опыта, но от широты этого опыта, от многообразия внутренних связей художника со своей эпохой, от его умения осваивать вне его лежащий материал действительности как факт своей личной духовной биографии».

Это — «история собственной души», по выражению Гоголя, и в то же время история своего поколения, своего века. Только такое творчество, по мысли Алперса, обогащает людей духовно, оставляет неизгладимый след в их сознании и продолжает посылать в мир, как он писал, «неугасающий свет, исходящий от человеческой личности художника через века, а иногда через тысячелетия».

Такое искусство он и называет «настоящим человеческим искусством», в котором, по его словам, «нет ни грана лигатуры — чужеродной примеси к “благородному металлу”».

Отсюда вырастает и метод изучения актерского творчества, который Б. В. Алперс разработал и ввел в современное театроведение.

В статье о В. Ф. Комиссаржевской он сам дает четкую и лапидарную формулировку этого метода: «Исследователь актерского творчества должен быть прежде всего историком общественной психологии».

Попытку построить историю актерского искусства исходя только из художественного стиля игры он считал бесплодной.

Творчество актера, как и всякого художника, может быть понято только в связи с его человеческим характером, его мировоззрением, жизненной и духовной биографией. Только тогда может открыться перед историком тайна целостной личности артиста и он сумеет уловить то веяние, которое актер носил в себе, которое было главным в нем и составляло действительное содержание его искусства.

{19} Но для этого исследователю нужно стать и историком, и социологом, и психологом, осваивающим всю широту идейной и общественной проблематики изучаемой эпохи, каким и возникает перед нами Б. В. Алперс в своих работах.

Этот метод исследования актерского искусства продиктован глубоким убеждением, что большой актер является самостоятельным творцом, несущим в себе «целый мир невоплощенных образов, ждущих своего часа, чтобы выйти перед зрителями на свет рампы». Создания таких актеров, которых Белинский и Гоголь называли «актерами-авторами», всегда современны. Даже героев Шекспира они заставляют, как писал Алперс, говорить «своим» языком, смотреть на мир «своими» глазами. В этом и видел он пронзительную силу актерских созданий.

Тезис об актере — самостоятельном художнике, приходящем в искусство со своей темой, приносящем на сцену свое мироощущение, свое собственное представление о жизни и людях, — составляет один из ведущих мотивов «Театральных очерков», таких вошедших сюда работ, как «Комиссаржевская», «Годы артистических странствий Станиславского», «Бабанова и ее театральное время», «Творческий путь МХАТ Второго» и др.

Эта идея очень важна для концепции театра, выдвигаемой Алперсом. В многосложном сценическом искусстве при всем его глубочайшем понимании роли драматурга и режиссера (для некоторых периодов в исторической жизни театра он их считает решающими) главным, как мне кажется, для него все же остается актер, через которого театр непосредственно осуществляет свою высокую общественно-нравственную миссию, актер — человек своего времени.

## 5

Позиция Б. В. Алперса как ученого и критика во многом определяется характерным для него историзмом мышления, глубиной его исторического мировоззрения.

Историзм мышления сказывается в его понимании истории как непрерывного движения, в чрезвычайно живом ощущении связи времен, в глубоком осознании нераздельности индивидуальной человеческой судьбы с судьбами мира и дела каждого человека, пусть небольшого, незаметного, с тем, что называют высшими целями человечества.

Перед Алперсом открывается целостная картина мира в неразрывности ее звеньев, в органической взаимосвязи частного и общего. Он критик-историк.

{20} Ни одно явление театральной жизни не воспринимается им изолированно, а соотносится с другими явлениями не только театральной, но и общекультурной и общественной жизни. Для него этот принцип действует и тогда, когда речь идет о проходном, или, как принято говорить, «рядовом», спектакле, театре, пьесе. Но именно потому, что это «рядовое» осознается им как часть целого, оно при всей своей незначительности помогает понять тенденцию театра своих лет — и не только театра, но и своего времени.

Как критик-историк Алперс в своих статьях намечает одновременно два плана в оценке художественного произведения: его значение для современности и его место в истории.

В его рецензиях и статьях 20‑х и 30‑х годов, собранных во втором томе «Театральных очерков», встает вся жизнь советского театра этих лет. На первый взгляд она может показаться беспорядочной и хаотичной. Но Алперс словно ведет за собой читателя на вышку, с которой хорошо видно, как прокладывают себе дорогу на сцену новые идеи и новые люди, как перепланируется карта театрального мира, как завершаются, исчерпав себя, целые театральные системы и продолжают свое движение другие, усложняясь, обогащаясь новыми мотивами и формами.

С ощущением мира в его движении связана удивительная проницательность критической и исследовательской мысли Алперса.

«Театр социальной маски» написан в ту пору, когда Мейерхольд, этот признанный вождь левого революционного искусства, находился на вершине своей славы, когда каждый выпущенный им спектакль становился событием, вызывая яростные споры в зрительном зале и в печати.

Б. В. Алперс поднимается над этим кипением театральных страстей и с редкой для современника трезвостью вглядывается в бурную реку мейерхольдовского творчества, единым взглядом охватывая пройденный режиссером путь. За кажущейся пестротой его исканий, за постоянной смелой художественных форм, он открывает завершенную театральную систему, созданную Мейерхольдом, центральное место в которой занимает образ-маска, застывший, лишенный внутреннего движения. Проследив путь Мейерхольда в поисках социальной маски и установив исторические, идейные и художественные корни этих поисков, Алперс приходит к выводу, что театр маски, выполнив свою историческую роль, свое предназначение, отходит в прошлое. В эпоху грандиозной {21} перестройки мира он оказывается бессильным передать движущуюся стихию современной жизни с ее «ежечасно меняющимся и трансформирующимся человеческим материалом», с ее живым биением крови. Система театра маски закончена, пишет он, «она перестала двигаться вперед, потеряла тенденцию к расширению своих границ, к эволюции своих форм».

Алперс оказался прав в своих прогнозах. Пройдет короткое время, и Мейерхольд начнет существенным образом перестраивать свою художественную систему. Место образа-маски в его сценических композициях займет развернутый образ-характер, имеющий внутреннее движение, и на подмостки его театра выйдут живые люди со своими драмами, мыслями и чувствами.

В своей работе конца 60‑х годов «Судьба театральных течений» Алперс подробно освещает этот новый принцип построения образа, характерный для Мейерхольда последних лет его режиссерской деятельности, его блистательное мастерство передавать внутренний мир действующих лиц и создавать на сцене острые психологические ситуации, пользуясь пластическими средствами «искусства представления».

Прозорливость критической мысли Алперса, его способность заглянуть в завтрашний день сказалась и в том, что он в числе очень немногих уже на рубеже 20 – 30‑х годов, в период ожесточенной борьбы различных театральных течений, сумел уловить первые признаки их начинающегося взаимопроникновения. В статье «Пятнадцать лет советского театра» он предскажет, что создание «оригинального стиля театра нового социально-художественного типа» лежит на пути органического сближения мхатовской и мейерхольдовской систем.

В «Судьбе театральных течений» Алперс всесторонне и детально рассмотрит процесс творческой диффузии этих систем, этих «главных жизнетворящих центров театральной вселенной». «Современный театр не может обойтись ни без Станиславского, ни без Мейерхольда». Творческое наследие этих двух великих режиссеров — главных «архитекторов-планировщиков» его многоветвистого здания, как он их называет, — прочно вошло в «художественную структуру театра наших дней, в его плоть и кровь и определило характерные особенности его развития, основные черты его стиля». Таков вывод, к которому приходит Алперс в результате многолетних пристальных наблюдений над развитием театральной жизни нашего века.

{22} Ощущение движения и чувство будущего очень многое определяют в позиции Алперса — историка и критика.

Отсюда идет его неприятие в искусстве всего остановившегося, застывшего. В слишком пристальном обращении художника к прошлому, в стремлении найти в нем опору, он видит угрозу ущербности. Он хорошо понимает, что власть прошедшего, «преобладание прошедшего, — как утверждал А. Блок, — хотя бы в чистейших и благородных формах», несет в себе опасность непоправимую.

Поэтому «внутренняя обращенность к прошлому», как писал Алперс, с его старыми моральными ценностями, с его культом замкнутой самоценной личности, «запоздалый конфликт с новой исторической эпохой», обозначившийся уже при первых студийных шагах МХАТ Второго, так настораживал Алперса в творческой практике и в неписаной программе этого театра.

Настоящий художник для него только тот, кто органически ощущает (может быть, и не всегда отдавая себе в этом отчет) нерасторжимость со своим временем, неизбывную и радостную и драматическую связь с ним и ответственность за него. И здесь, в этой позиции Алперса, действует нравственный завет Белинского и Блока. И для Белинского бесспорно, что у подлинного творца «корни его страдания и блаженства вросли в почву современности». Художник у Блока «мучается муками своего времени и радуется его радостями». Не случайно Алперс не раз приводит эти блоковские слова. Он резко не приемлет позицию бегства от своего времени, пугливого или высокомерного от него отречения, позицию враждебного одиночества и стороннего судьи над своими современниками.

Он справедливо видит в этом то холодно-брезгливое, то бессильно-ожесточенное, что ограничивает духовный кругозор художника и умерщвляет живую душу искусства.

Эта идея лежит в основе многих работ Алперса, и в частности его статьи 1931 года «Творческий путь МХАТ Второго», принадлежащей к лучшим созданиям русской литературы о театре. В ней он предостерегает театр от неизбежных опасностей, грозящих ому на пути трагической отъединенности от своих современников, пути, на котором иссушается самая почва, питающая его создания, и они теряют то, что, как уже говорилось, для Алперса самое драгоценное в искусстве — человечность.

Поэтому так дорог ему Михаил Чехов, в героях которого по было душевной ожесточенности, лежащей в основе {23} классических композиций МХАТ Второго 20‑х годов, и трагическое искусство которого оставалось, как пишет Алперс, «глубоко человечным до самых последних выступлений артиста на русской сцене». Михаилу Чехову были посвящены последние страницы, написанные Алперсом весной 1974 года (они вошли в публикуемую в «Театральных очерках» статью о МХАТ Втором). С какой пронзительной силой возникают здесь трагические герои актера, люди, родившиеся в «неподходящий для них час истории». У этих чеховских героев, слишком хрупких, чтобы «дышать раскаленным воздухом революционной эпохи», не было «враждебности по отношению к новому возникающему миру. Для этого они были слишком чисты сердцем… эти беззлобные жертвы истории, хорошо понимавшие свою обреченность. Погибая, они продолжали излучать в мир свет и добро».

Острое чувство современности, ощущение себя как части своего времени в высшей степени характерно для миросозерцания Б. В. Алперса.

Его статьи 20‑х годов — статьи человека 20‑х годов. В них все — язык, строй мысли — органически рождено революционной эпохой. Самый стиль их, жестковатый и строгий, их тон, суховатый и деловой, подчеркнуто неэмоциональный, — как характерен он для этих лет, которые Алперс называл в одной из своих статей «временем жертвенного самоотречения художника, страстного стремления растворить свою личность в воздухе времени, уйти от ограниченного “я” к всеобъемлющему “мы”».

Но какой в них упругий ритм, какой волевой напор, какая энергия! Как передают они дыхание этих лет!

Изучая работы Б. В. Алперса в их хронологической последовательности, можно проследить духовный путь людей поколения, к которому он принадлежал, на разных этапах исторической жизни нашей страны.

Его путь — путь участника сегодняшней жизни человечества, пусть сложной и во многом трагической, требующей напряжения всех духовных сил, деятельного вмешательства в ее движение, а не отхода в сторону, не горестного или ожесточенного отречения от ее мук, радостей или разочарований.

Он жил напряженно, как все максималисты. Жизнь была для него «вечным боем». Не случайно так часто возникает в его сознании образ Бенвенуто Челлини, художника, который в одной руке держит шпагу или кинжал, а в Другой резец.

{24} Борис Владимирович был сильным, гордым, духовно закаленным человеком.

Он жил мужественно и бескомпромиссно, делал свое дело страстно и убежденно, с сознанием того долга, который, как он утверждал, «каждый из нас несет перед другими людьми и перед всем миром».

Б. В. Алперс умер в сентябре 1974 года. Ему было 80 лет. Он не переставал писать до последней минуты. Не угасал его талант, не притуплялась мысль. Напротив, наперекор годам она становилась все более сильной, романтически воодушевленной и острой. Свидетельством тому его работы самых последних лет.

… Мы закрываем последнюю страницу «Театральных очерков». И над всем огромным, интереснейшим и разнообразным содержанием этой книги встает образ ее автора, мощный интеллект, яркая особенность сильной и страстной личности Бориса Владимировича Алперса.

*Н. Тодрия*

# **{****25}** Театральные монографии

Театр социальной маски

Билль-Белоцерковский и театр 20‑х годов

Бабанова и ее театральное время

Годы артистических странствий Станиславского

Комиссаржевская (К 100‑летию со дня рождения)

«Сердце не камень» и поздний Островский

# **{****27}** Театр социальной маски[[1]](#endnote-2)

Посвящается
Галине Георгиевне Алперс

## От автора

Тема, сформулированная в названии предлагаемого очерка, — обширна. Она связана со всей многоступенчатой системой русского театра первой половины XX века. А если обратиться к еще более далекому прошлому, то она захватывает целый ряд своеобразных художественных явлений, возникавших в разное время в истории мирового театра. В конечном счете она тесно соприкасается с той интересной и вместе с тем необычайно сложной областью, которую мы называем общественной психологией и которая подлежит изучению социологов.

В данной работе тема эта ставится в более узком аспекте и раскрывается на сравнительно ограниченном материале мейерхольдовской театральной системы. Задача очерка — наметить общие контуры проблемы социальной маски в русском театре начала нового века и систематизировать в главных линиях богатый творческий опыт в этой области, накопленный Мейерхольдом за долгие годы его новаторской деятельности и нашедший наиболее бескомпромиссное {28} воплощение в работах театра его имени в первое десятилетие его существования (1920 – 1930).

Анализу и освещению этого материала отданы два основных раздела очерка («Театр “бури и натиска”» и «Исторические видения»). Третий и последний раздел («Театр маски») посвящен общей характеристике поисков Мейерхольда социальной маски — поисков, которые начались в Студии на Поварской в Москве 1905 года, затем захватили весь его петербургский период (1906 – 1918) и завершились в самом начале 30‑х годов в театре его имени.

Говорю «завершились» потому, что в последующие семь-восемь лет режиссерской деятельности Мейерхольда (до 1939 года) проблема маски перестает его занимать с той интенсивностью, с какой она занимала его прежде. В эти годы он пользуется образом-маской как отдельной художественной фактурой, вкрапливая ее в сценическую ткань спектакля иного назначения, иного стиля. Но прием неподвижной маски в характеристике сценического образа теряет для него свою универсальность.

В таких постановках последнего периода, как «Список благодеяний», «Свадьба Кречинского» и особенно «Дама с камелиями» и чеховский «Медведь» (в спектакле «33 обморока»), Мейерхольд обращается к более сложному и динамичному построению живого образа-характера в приемах традиционно-реалистического искусства, хотя и сохраняет в то же время индивидуальное своеобразие своей пластической манеры, своего стиля.

Данная работа была опубликована отдельной книгой в 1931 году, как раз на пороге нового периода в творческой деятельности Мейерхольда, когда он существенным образом начинает перестраивать свою художественную систему. Книга заканчивается постановкой «Последнего решительного», в которой принцип образа-маски в последний раз действует у Мейерхольда в своем классическом варианте.

Книга эта появилась в самый разгар споров, кипевших вокруг Мейерхольда. Он находился тогда в зените своей почти легендарной славы. В ту пору она вошла в общий поток многообразной литературы о Мейерхольде, освещавшей его деятельность в разных ракурсах. Впоследствии этот «поток» пополнился многочисленными журнальными статьями и газетными рецензиями, выходившими до самого конца 30‑х годов, а после долгого перерыва он снова возобновляется в наши дни. За последние годы было опубликовано много цепных работ о Мейерхольде; одни из них были посвящены {29} отдельным частным проблемам его творчества, а другие имеют более широкий обобщающий характер.

Но все эти работы, как в прошлом, так и в настоящем, касались преимущественно деятельности Мейерхольда в качестве режиссера-постановщика, создателя ряда блестящих театральных постановок, ставших этапными в истории русского театра и оказавших существенное влияние на развитие театрального искусства XX века.

Между тем Мейерхольд был не только режиссером-постановщиком. Подобно своему учителю Станиславскому, он был создателем собственной театральной системы, охватывающей все стороны многосложного искусства театра. И центральное место в этой системе занимал тезис Мейерхольда об актере — носителе масок. Этот тезис он развертывает во всех своих теоретических выступлениях, начиная со статей 1906 года, кончая брошюрой «Реконструкция театра», опубликованной в 1930 году. А в творческой практике он осуществляет его с большей или меньшей последовательностью в своих основных постановках, если не считать нового, последнего этапа его деятельности, о котором я упоминал выше.

Однако именно эта сторона театральной системы Мейерхольда оказалась мало затронутой в многообразной литературе, ему посвященной. А иногда отдельные исследователи вопреки очевидности даже высказывают предположение, что у Мейерхольда вообще не было целостной теории актерского искусства.

Все это позволяет думать, что публикуемый очерк, при всех своих недостатках, и сейчас может быть полезным при распутывании одного из самых сложных «узлов» театральной культуры XX века.

*Б. А.
Декабрь 1972 года.
Москва*

## **{****30}** Театр «бури и натиска»

### Глава 1

Исключительный интерес представляет период «бури и натиска» в жизни театра революционной эпохи. Этот период начался осенью 1920 года спектаклем «Зори» в здании бывшего опереточного предприятия на Старой Триумфальной площади. Расцвет его относится к 1922 – 1924 годам. Его конец может быть помечен 1925 годом, годом постановки «Бубуса». Этот период целиком связан с Театром имени Вс. Мейерхольда.

На первых же шагах этот театр (вначале называвшийся Театр РСФСР Первый) возбудил к себе обостренное внимание. В ту пору слухи о нем докатывались до глухой провинции.

Далеко не все ходили в нетопленое и неуютное здание этого театра. Но все слышали о нем странные полуфантастические рассказы.

По ним трудно было представить, что же такое этот театр, названный именем самого беспокойного современного театрального деятеля. С недоумением произносились необычные для театра термины — биомеханика, конструктивизм, только что пущенные тогда в обиход изобретательным театром. Содержание этих терминов было неясным. Но за ними угадывалась огромная разрывная сила, нарушающая мирную жизнь окопавшегося, снобически подремывающего старого дореволюционного театра.

Трудно было добиться от очевидцев связного описания хотя бы одного виденного спектакля в театре Мейерхольда. Описания сводились к перечислению сногсшибательных трюков и отдельных деталей внешности спектакля. Оголенная кирпичная стена сцены, отсутствующий занавес, военные прожектора, незагримированные лица актеров, одноцветная прозодежда вместо театральных костюмов и странный свист перед началом действия — все это не связывалось с обычным пониманием театральной обстановки.

И совсем неожиданными были рассказы о вертящихся колесах декораций, о прыгающих столах и стульях, о настоящих автомобилях и мотоциклах, разъезжающих по зрительному залу, о митингах, идущих на сцене среди действия.

В одном спектакле на сцену выносился ночной горшок и германский император при публике отправлял естественные {31} потребности. В другом спектакле действующее лицо, спасаясь от погони, летело по воздуху через всю сцену на подвесной веревке.

Актеры в самых патетических моментах проделывали акробатические упражнения. Классические произведения приобретали на сцене этого театра совершенно необычный вид. Трагический Сухово-Кобылин превращался в автора трюковой комедии. Бытописатель Островский становился обозревателем современной жизни.

И основное, что казалось совершенно невозможным для большинства тогдашних посетителей театров: театр становился политическим агитатором. Митинговые речи, сводки с фронта, пение Интернационала, такие «нетеатральные» современные слова о меньшевиках, контрреволюции и т. д. — этот взволнованный и острый язык революции, язык ее вооруженных отрядов, вздыбленных улиц и площадей неприкрыто зазвучал с театральной сцены.

Театр — такой, каким он прочно закрепился в сознании зрителя, — был поставлен на голову в этом «сумасшедшем» доме на Старой Триумфальной. Казалось, все законы театрального искусства отступили перед задорным и смелым натиском совершенно нового искусства, рождающегося на глазах у современников революционной эпохи.

Устная молва о театре Мейерхольда как о чем-то выходящем далеко за рамки обычного подкреплялась и печатными отзывами театральной критики. Даже сейчас, проглядывая газеты и журналы 1920 – 1924 годов, трудно разобраться в многочисленных разноречивых рецензиях на спектакли мейерхольдовского театра. То негодующие, отрицающие какую-либо ценность за этим «фиглярством», «штукарством» и «издевательством» над здравым смыслом, то необычайно хвалебные, не знающие границ в своих восторгах по адресу театра — «единственно революционного театра современности», — в этих отзывах очень мало ясной и деловой критики. В них много пафоса, голословных утверждений и протестующих криков. Они насыщены страстностью и взволнованностью. Они ничего по объясняли читателю и делали еще более загадочным этот театр.

Много любопытного говорилось и о самом руководителе театра, о «неистовом» мастере Вс. Мейерхольде.

Рассказывали о бешеном темпераменте, с которым он обрушивается на старые театры, требуя их уничтожения, сложившееся представление о театральном деятеле как об анархическом представителе богемы, аполитичном и живущем {32} в мире фантазии, опрокидывалось достоверными сведениями о том, что Мейерхольд — коммунист, и таким же достоверным описанием его внешнего вида: полувоенная одежда и кобура револьвера, который будто бы сопутствовал этому режиссеру-реформатору во все моменты его производственной деятельности, начиная от репетиций и кончая диспутом, где Мейерхольд декларировал наступление «Театрального Октября».

И уже окончательно странным было юбилейное чествование Мейерхольда, описанное в газетах и журналах весной 1923 года; на этом чествовании вместо отсутствующих академических театров Мейерхольда приветствовали красноармейские части, наградившие режиссера званием почетного красноармейца.

После юбилея со страниц театральных журналов смотрело на читателя сумрачное лицо с энергически сжатыми губами, с твердым холодным взглядом — лицо боевого участника гражданской войны. Помятый френч и военная фуражка с красноармейской звездой завершали фронтовой облик театрального деятеля нового типа.

Для старых кадров театральной публики такие внешние признаки театра и его руководителя, не говоря уже о тех политических лозунгах, которые были выдвинуты провозвестником «Театрального Октября», означали полное разрушение театра как такового. Но и для новых людей революции, зачастую соединявших крайнюю политическую революционность с уважением к традиционной художественной культуре прошлого, во всем этом было много неожиданного.

Все же для большинства новой аудитории было ясно одно, что это — «свой» театр, единственный безоговорочно перешедший на сторону революции. Он отвечал эпохе не только своей недвусмысленной политической платформой, но и своей бодростью, жизнерадостностью, смелым вызовом косному, цепляющемуся за прошлое старому театру.

Взволнованный и необычный театр Мейерхольда гармонировал со всей ломающейся стремительной жизнью первых лет революции.

Вокруг театра Мейерхольда кипели ожесточенные споры. Ему посвящались многочисленные диспуты, на которых вчерашние враги театра делались его друзьями и вчерашние друзья — врагами. На этих диспутах, нередко заканчивавшихся скандалами, шел бой за новое социальное понимание театрального искусства.

{33} Атмосфера взволнованности и ожиданий, разноречивые слухи и отзывы, в изобилии плодившиеся вокруг театра, его политический и художественный максимализм, полемический задор, оригинальность его опытов делали «легендарным» этот театр, сообщали ему огромную притягательную силу для всех, кто был кровно связан с революцией, кто ждал от театра резкого поворота к новой аудитории, к новым грандиозным задачам, поставленным искусству Октябрьской революцией.

Без учета этой «легендарности», этого обаяния будущему исследователю театра революционной эпохи трудно будет понять истинное значение театра Мейерхольда, его революционную роль в переломные годы.

Театр Мейерхольда быстро стал своеобразным штабом «Театрального Октября», объединившим все наиболее прогрессивные в политическом и в художественном отношении силы современного театра. Он ускорил начинавшееся брожение в театре, способствовал расслоению театральной общественности на левое и правое крыло, обострил социальный и политический смысл существовавших театральных группировок, вызвал к борьбе новые, свежие силы.

Профессиональная театральная работа была лишь одной частью всей деятельности театра Мейерхольда. Он был своего рода театральной лабораторией революции. Здесь вырабатывалась четкая и детальная программа агитационного театра. Отсюда шли его лозунги. Здесь составлялись и опубликовывались на диспутах и в печати стратегические планы завоевания старого профтеатра. Многие наиболее острые и принципиальные проблемы революционного театра первых лет были выдвинуты мейерхольдовским штабом.

Театр Мейерхольда возглавил движение за строительство нового, революционного театра.

Именем театра Мейерхольда и его лозунгами во всех углах Советской России была поднята борьба за агитационный советский театр.

Не существенно, что она велась различными методами. О театре Мейерхольда очень многие из новых театральных деятелей знали только понаслышке. На первых порах борьба велась не за определенное выкристаллизовавшееся художественное направление, но за право говорить со сцены на языке революции, за право идти новым, необычным путем, за право разрыва с мертвящей театральной традицией. И наконец, политическое значение начатой борьбы отодвигало в то время на второй план чисто художественную программу. {34} В этой борьбе самые художественные лозунги приобретали зачастую несвойственный им политический смысл и значение.

Необычайна та тяга к театру Мейерхольда со стороны широких общественных кругов, которая определилась в первые же годы его существования, когда стала распространяться слава о его реформаторской деятельности.

Рабочие и красноармейские клубы слали своих делегатов в театр Мейерхольда для ознакомления с его работой и требовали от него инструкторов и указаний.

В глухих городах Союза на рабочих собраниях выносились резолюции об обязательном приезде революционного театра Мейерхольда. К театру Мейерхольда со всех концов страны, с клубных сцен и бесчисленных студий, тянулась передовая, ищущая новых путей в искусстве молодежь.

Театр был поднят на щит молодой советской общественностью. Его имя всегда произносилось там, где шла борьба за ростки революционного искусства.

Под знамя Мейерхольда торопились встать все более или менее передовые театральные работники, и был период, когда принадлежать к «мейерхольдовцам» значило быть вместе с революционным театром, а отмежевываться от театра Мейерхольда значило оставаться в рядах враждебного революции, маскирующегося в защитный цвет аполитичности старого театра.

Совсем не преувеличением звучали тогда для театральной молодежи слова, написанные на первой странице мейерхольдовского юбилейного сборника: «Имя Мейерхольда органически вошло в плеяду вождей Октября».

В ту пору с исключительной остротой и силой завязывался поединок между так называемыми «аками»[[2]](#endnote-3) [[3]](#footnote-2) и молодыми театрами, возглавлявшимися Мейерхольдом[[4]](#endnote-4).

Попытки создать агитационный спектакль, насыщенный злободневным политическим содержанием, делались не раз до театра Мейерхольда. Они осуществлялись отдельными объединениями в виде непостоянных спорадических театральных выступлений: «Мистерия-буфф» Маяковского, поставленная тем же Мейерхольдом в Петрограде в 1918 году, спектакли Пролеткульта с инсценировками стихов Верхарна и Уолта Уитмена, массовые действа на открытом воздухе в Ленинграде, единичные спектакли в крупных клубах.

{35} Но эти несовершенные опыты делались ощупью и разрозненно. Они имели чрезвычайно малый удельный вес в общественных кругах. С ними никто из театральных профессионалов серьезно не считался. Они шли мимо профессионального театра, располагавшего целой армией превосходных актерских сил, серией прекрасно оборудованных сцен и рев-пиво оберегавшего секреты своего мастерства от постороннего глаза.

Кустарные попытки противопоставить этому старому искусству искусство новое не могли дать существенных результатов. В лучшем случае они намечали самостоятельную линию клубного самодеятельного театра, имеющего свои специфические задачи, существующего параллельно с профессиональной сценой и влияющего на нее отраженно и с большой медленностью.

С возникновением мейерхольдовского театра обстановка резко изменилась. На следующий же день после премьеры «Зорь» карта театрального мира оказалась перепланированной в самых существенных моментах. Театр РСФСР Первый — как тогда назывался теперешний Театр имени Вс. Мейерхольда — прорвал единый фронт профессионального театра. Но мало того, фигура его руководителя — Вс. Мейерхольда — придавала специфическую остроту и особую значительность этому наступлению. В игру входила бесспорно крупная сила, имевшая все данные, чтобы организовать во всем объеме и всерьез штурм укрепленных позиций старого театра.

Уже задолго до революции за Мейерхольдом установилась слава последовательного и ярого ниспровергателя художественных традиций в театре.

В революцию Мейерхольд пришел уже крупным мастером, имеющим европейское имя и сложную художественную биографию. За ним стояло больше двадцати лет профессиональной работы на сцене в самый критический период в истории русского театра за последнее столетие. Около полутора десятков лет он был бессменным новатором, не останавливающимся на своих достижениях, продолжавшим с удивительным упорством двигаться по какому-то особому, казалось, не осознанному им самим пути[[5]](#endnote-5).

В лице Мейерхольда старый профессиональный театр в годы революции встретил опасного противника. Ему еще до революции был знаком новаторский натиск этого неустоявшегося режиссера. Больше чем кто-либо, Мейерхольд был подготовлен к борьбе.

{36} В силу особенностей развития театрального искусства за последние двадцать лет на творческом пути Мейерхольда скрестились линии разнообразных театральных культур. Он застал театр XIX века, хотя и с шатающейся уже системой, но еще в полном обладании своими силами. Образцовые театры того времени — московский Малый и Александринский в Петербурге — располагали первоклассными актерами, создавшими целые школы актерского искусства. Еще волновал зрителя талант Ермоловой — последней актрисы русского театра XIX века, осуществлявшей в своем творчестве крупную трагическую тему[[6]](#endnote-6). Романтический пафос Южина еще звучал полным голосом со сцены[[7]](#endnote-7). Федотова, Лешковская, Садовская, Ленский — целая плеяда блестящих талантов хранила еще в нетронутом виде живые традиции актерского мастерства XIX века. В расцвете находились такие крупные актеры уходящей эпохи, как Варламов, Давыдов, Савина, Далматов[[8]](#endnote-8).

Зачастую на сцене лучших театров можно было видеть спектакли, образцовые по ансамблю, исполнению и по индивидуальному мастерству участников.

У этих актеров, у этих театров учился Мейерхольд еще юношей, делая первые шаги в профессиональной учебе актерскому искусству. В более поздние годы с частью этих актеров Мейерхольд встретился и совсем близко на сцене Александринского театра, где он появился уже в качестве модного режиссера-«декадента». В совместной работе с ними — работе, зачастую принимавшей характер ожесточенной борьбы, — ему открылись многие секреты угасающего актерского искусства прошлого века[[9]](#endnote-9).

В провинциальном театре еще в зените славы были последние звезды романтического жанра, актеры «нутра», растрачивавшие свой темперамент в эффектных раздирающих мелодрамах[[10]](#endnote-10).

Крупнейшее реформационное движение в театре, которое на пороге XX столетия определилось с возникновением Московского Художественного театра, в своих истоках было хорошо знакомо Мейерхольду.

Один из первых и лучших актеров этого театра, создавший в ролях чеховского репертуара амплуа «неврастеника», впоследствии широко использованное актерами нашего века[[11]](#endnote-11), — он был посвящен в производственные детали нового театра. Ему была близко известна и его философия и вся его — тогда еще складывавшаяся и свежая — художественная система. Он был одним из немногих актеров, которые в {37} своем индивидуальном творчестве наиболее верно и точно отражали основные устремления этого театра[[12]](#endnote-12).

И уже позднее, на глазах Мейерхольда и под его влиянием, сложилась и выросла целая группа театральных новаторов — от Евреинова[[13]](#endnote-13) и Ф. Комиссаржевского[[14]](#endnote-14) до Таирова[[15]](#endnote-15). Он был свидетелем, а во многих случаях и близким участником, вдохновителем бесчисленных театральных начинаний, разнообразных по своим художественным программам.

И всюду, во всех этих группировках и течениях современного ему театра, Мейерхольд оставался самим собой, был временным гостем, чужаком, быстро разрывавшим с ними связь и из вчерашнего соратника превращавшимся в последовательного и жестокого врага. Он был профессиональным «изменником», знавшим секреты своих вчерашних друзей и умевшим разоблачать их на «сегодняшнем» этапе своего извилистого пути[[16]](#endnote-16).

Современный театр во всех его разнородных течениях, падающих и восходящих, во всех его производственных деталях и разновидностях был великолепно известен Мейерхольду.

Но мало того. Та ревизия театральных стилей прошлых эпох, которая была так характерна для последнего десятилетия перед революцией, для десятилетия «кризиса театра», — эта ревизия была проведена при самом близком, непосредственном участии Мейерхольда.

В его постановках возникали на сцене давно забытые театральные приемы всех времен и народов. Итальянская комедия дель арте[[17]](#endnote-17), театр Мольера[[18]](#endnote-18), шекспировский театр, театр средневековья, испанский, японский театр — эти законченные театральные стили служили материалом для многообразных режиссерских опытов Мейерхольда[[19]](#endnote-19). *Многовековая история театра была перелистована им и изучена в ее практическом применении на современной сцене*.

Не было репертуарного жанра, который бы не использовал Мейерхольд в своей дореволюционной деятельности: от элементарной пантомимы до сложных мистериальных композиций. Его репертуар был необычайно широк. Реалист Островский стоял рядом с символикой лирических драм Блока и Сологуба. Тяжеловесного, философствующего Ибсена[[20]](#endnote-20) сменяли бездумные и жизнерадостные буффонады старинного итальянского театра. Торжественный католик Кальдерон[[21]](#endnote-21) умещался с циническим сатириком Сухово-Кобылиным[[22]](#endnote-22). Драмы Метерлинка[[23]](#endnote-23), сотканные из полунамеков и {38} полувздохов, уступали место эффектным, но грубоватым драмам Лермонтова[[24]](#endnote-24). Наивная буколическая опера Глюка[[25]](#endnote-25) сменяла утонченный психологизм стриндберговской драмы[[26]](#endnote-26). «Тристан и Изольда» Рихарда Вагнера стояла рядом с комедией Мольера.

Этот универсализм Мейерхольда, его насыщенность многоцветной театральной культурой прошлого и настоящего сочетались с многосторонностью его сценического дарования.

Ремесло театра во всех его разновидностях было хорошо знакомо Мейерхольду. К режиссерству Мейерхольд пришел через длительный путь профессиональной актерской работы. Он был и театральным художником-конструктором, зачастую почти самостоятельно задумывавшим сложные станковые композиции.

Еще в дореволюционное время Мейерхольд, оставляя почти неограниченную свободу художнику в области декоративной живописи, в то же время давал ему жесткие и отчетливые задания в планировке сцены и в ее конструктивном оформлении (по теперешней терминологии). Особенно интересны в этом отношении постановка «Электры» в бывшем Мариинском театре, где Мейерхольдом был дан детальный план конструкции сценического пола, и Блоковский спектакль в Тенишевском зале в 1914 году, с своеобразным режиссерским использованием особенностей конструкции зала и с введением в спектакль театральной конструкции в современном значении этого термина (раздвижной горбатый мост в «Незнакомке»). В этих работах Мейерхольд был художником-конструктором, работавшим вместе с художником-живописцем (Ю. Бонди).

Его близость к поэтам, художникам и музыкантам того времени открыла перед ним утонченное, изысканное искусство эпохи символизма. Во многом он был и своеобразным драматургом, создавшим уже в годы революции предпосылки для построения новой драматургической системы.

Русский театр давно не знал такой универсальной и всеобъемлющей индивидуальности, как этот мастер, сложившийся в переломные годы декаданса, символических сумерек, театрального распада и неожиданно поднявший знамя «Театрального Октября» в годы социальной революции.

Беспокойный новатор, не завершивший своих исканий и экспериментов, не закрепившийся ни в одном из существовавших театров, не имевший законченной художественной {39} программы[[27]](#endnote-27), настроенный анархически и бунтарски и в то же время прекрасно вооруженный профессиональным опытом и теми знаниями, которые ему дало пристальное изучение исторического прошлого театрального искусства, соединявший талант организатора с темпераментом профессионального бойца, — таким застала Мейерхольда революция. Она поставила его бунтарство себе на службу, ввела его взволнованное творчество в организующее русло.

Блестящий феномен, не успевший акклиматизироваться в условиях буржуазного общества, непризнанный публикой, затравленный критикой, имевший громкую, но сомнительную репутацию театрального «скандалиста», Мейерхольд только в революции нащупал под собой твердую почву, нашел конечную цель своего пути.

Эстетический пафос его бунтарства, его новаторского темперамента революция переключила на пафос социальный. Она сообщила его беспризорному творчеству целевую направленность и превосходно использовала его в своей начальной борьбе за овладение и перестройку оставшейся от прошлого театральной системы.

История не могла подготовить более подходящего, более совершенного оружия для этой борьбы на ее первых этапах.

И не случайно вечно странствовавший по чужим сценам, задерживавшийся на них лишь на время Мейерхольд только после революции создает «свой» театр, противопоставивший себя всем существующим театрам и в продолжение первых пяти лет не устававший с каким-то жестоким пафосом не только утверждать на сцене новое агитационное содержание, но и разоблачать перед новой аудиторией профессиональные художественные секреты традиционного театрального искусства. Эти секреты были слишком хорошо знакомы руководителю театра.

Недаром каждый новый шаг этого театра в ту пору вызывал такой резкий отпор со стороны всех «серьезных» театров.

Тот снисходительный скептицизм, с которым профессионалы следили за кустарными попытками отдельных полулюбительских организаций утвердить на сцене советский агитационный репертуар, сменялся гневом и возмущением на премьерах мейерхольдовского театра даже в тех случаях, когда спектакль по своему содержанию был далек от целей непосредственной политической агитации, как это было с «Великодушным рогоносцем» или со «Смертью Тарелкина».

{40} Мейерхольд наносил удары всей системе современного театра в целом, вкладывая в это дело обаяние своего таланта, пафос непризнанного театрального бунтовщика и все свое исключительное знание и понимание искусства театра.

Только впоследствии выяснилось, что за этими ударами скрывалась постройка своей собственной системы, которую в спешном порядке Мейерхольд завершал в революционные годы.

Но это выяснилось тогда, когда легендарность театра Мейерхольда стала исторической, когда период «бури и натиска» завершился более сложным и многообразным процессом планомерной реконструкции советского театра.

### Глава 2

В момент выхода Театра РСФСР Первый вместе со своим руководителем Мейерхольдом на борьбу за революционное искусство театральная профессиональная жизнь была почти такой же, как и в последний год до революции.

Новый зритель — рабочий и красноармеец — правда, сидел иногда в бархатных креслах Большого театра или в Художественном с его затянутыми серым сукном полами. Но по ту сторону рампы декорации стояли так же, как и десять лет назад, если не больше, и загримированные актеры произносили древние, источенные временем слова. Великие классики всех времен и народов безраздельно царили на сценах старых театров.

Исторические театры оберегали свои ценности от ветров революции. Замкнутые, враждебно настороженные, они пережидали первые бури, уверенные в магической силе своего искусства заклинать человеческие страсти.

Театры игнорировали в своем творчестве революционную действительность.

В том же 1920 году, когда театр на Старой Триумфальной вышел с лозунгами «Театрального Октября», на сцене Московского Художественного театра шла трагедия Байрона «Каин», трактованная как религиозная мистерия. Под звуки органа, под церковное пение, в покаянных тонах шел этот спектакль, в котором театр совсем не случайно ставил и решал проблему братоубийства.

И в том же 1920 году, но несколько позже, в Камерном театре показывалась религиозная мистерия Поля Клоделя {41} «Благовещение», воспроизводившая евангельский миф о непорочном зачатии.

Но вопрос не решался только нежеланием театров быть «созвучными революции», как писалось тогда в печати и говорилось на диспутах. Основное заключалось во всей системе тогдашнего театра, окончательно сложившейся незадолго до революции и устанавливавшей своеобразное соотношение между зрительным залом и сценой.

По этой системе театр был своего рода гипнотизером, до конца подчинявшим себе зрителя, уничтожавшим его волю.

На первых же диспутах «Понедельников “Зорь”»[[28]](#endnote-28) в нетопленном зале Театра РСФСР Первый для этой системы была найдена одним из ее тогдашних сторонников формула, исчерпывающая смысл системы.

«Эта способность взять все человеческие искусства и пустить в ход, *чтобы погрузить человека в небытие*, в сон, который интересен только тогда, когда человек выходит оттуда богаче, сильнее, чем вошел туда, — *вот задача театра*».

Не нужно понимать это положение А. В. Луначарского как форму мистериального театра. «Сновидение» и «небытие» здесь отражают не «потусторонность» и не «фантастичность» зрелища, развертывающегося перед зрителем, но его способность до конца завладевать вниманием зрителя, подчинять без остатка его волю, на какой-то момент становиться для него *второй жизнью*.

Эта форма не была только теорией, но опиралась на богатую практику дореволюционного театра, и прежде всего на практику театра психологического реализма.

Искусство погружать человека в «сон», в «небытие» достигло совершенства в работах Московского Художественного театра, с превосходным мастерством умевшего прятать швы театрального представления, его идейную тенденцию под такими жизненными, убедительными образами.

Спектакль как сновидение, как вторая жизнь, возникающая непонятным образом за медленно раздвигающимся занавесом, под светом искусственных солнц, спектакль как органически целостное действо, рождение которого остается загадкой для зрителя, — таким было изысканное искусство этого театра. Оно обладало утонченными выразительными средствами и огромной силой заражения аудитории. Внутренняя его сложность сочеталась с простотой и доступностью его языка.

{42} Этот сновидческий театр располагал целым арсеналом средств и приемов для подчинения себе зрителя. Реализм его сценических композиций достигал последних пределов. На сцене перед аудиторией проплывали куски подлинной жизни, закатные вечера в помещичьих усадьбах, уютные интерьеры городских квартир, нищета ночлежных домов — и вся та бытовая обрядность жизни в мельчайших деталях, которую так умел воспроизводить на своей сцене Художественный театр.

И, наконец, главное — перед аудиторией открывалась внутренняя жизнь человека, полная неизъяснимой прелести и жизненной правдивости.

Воспроизводя с большой точностью и мастерством жизнь в ее внешних деталях, театр придавал большую убедительность своим идейным концепциям. Они поражали зрителя и подчиняли его себе прежде всего своей кажущейся объективностью, предельным приближением к жизненной правде. Наряду с этим сновидческий театр применял ряд других второстепенных средств для обработки аудитории. Одним из таких средств была обрядность, ритуал спектакля, благодаря которому театр овладевал зрителем сразу же, как только тот переступал порог входной двери. Классическое выражение эта обрядность получила в практике того же Художественного театра. Внешняя отделка его зала, коридоров и фойе, мягкие ковры, матовый рассеянный свет, отмена аплодисментов, требование тишины и т. д. — все эти условия настраивали аудиторию в нужном для театра направлении.

Новый зритель, приходивший в театр с фабрик и заводов, со взбудораженных московских улиц, попадал в иной, замкнутый мир, живущий по своим особым законам и требовавший подчинения этим законам.

В годы революции это подчинение не всегда проходило без борьбы. Ритмы и темпы революции вступали иногда в конфликт даже с самой обрядностью сновидческого театра. Но долгое время театр выходил победителем из борьбы. Чрезвычайно интересны в этом отношении воспоминания К. С. Станиславского о том, как ему лично приходилось обучать шумного «невоспитанного» зрителя первых лет революции «хорошим манерам» и установленной обрядности Художественного театра[[29]](#footnote-3).

{43} Простыми средствами сновидческий театр усыплял активность зрителя, подчинял себе его волю, делал его чрезвычайно послушным и восприимчивым.

Такое виртуозное умение подчинять себе аудиторию находилось в руках театра, сложившегося задолго до революции и созданного, как казалось тогда многим, чуждой и враждебной пролетариату классовой средой. Перед сновидческим театром новый зритель долгое время оставался бессильным, неспособным сколько-нибудь серьезно повлиять на его социально-художественное лицо. Скорее, обратно, он попадал в плен к нему, в плен его проповеди духовной резиньяции (смирения), ослабленной воли и лирического восприятия жизни.

И во внутрипроизводственной практике театра мхатовская система была признана повсеместно еще до революции.

Искусство театра — и прежде всего искусство актера — к тому времени достигло большой сложности и было окружено {44} ореолом магизма и загадочности. Теория психологического реализма в области игры актера прочно вошла в обиход профессионального театра. Правда, зачастую она применялась вульгарно, и тем не менее оказывала решающее влияние на творчество актера.

Это было сложное, утонченное искусство. Оно требовало от актера духовного подвижничества, углубления в тончайшие движения своей психики. Здесь творчество актера граничило с мистическими постижениями йогов (йогический период в опытах Станиславского над рождением образа) и с видениями антропософов (система М. Чехова). В отдельных случаях это искусство создавало на театральной сцене глубокие, потрясающие по силе образы. Но в то же время оно чрезвычайно усложняло, *аристократизировало* ремесло актера, индивидуализировало его технику, ограничивало доступ к нему со стороны.

Мастерство актера все больше становилось личным делом каждого отдельного актера, настолько индивидуализировались законы технической обработки зыбкого, ускользающего материала психической жизни актера.

Знание самого ремесла становилось уделом немногих посвященных, прошедших в творческой жизни тяжелый путь самоанализа и хранивших в своих руках добытые секреты этого тонкого, почти неуловимого мастерства. В студиях и палестрах (школах), похожих на подвижнические секты, отдельные мастера передавали свои секреты новым кадрам. Именно таким путем создавались многочисленные студии Московского Художественного театра. Замкнутым, далеким от жизни было воспитание актера в этих студиях; оно превращало его в своего рода служителя культа, жреца, совершителя таинств.

Такой сложной, органически цельной была система сновидческого театра.

Ее конечным и наиболее совершенным выражением был принцип студийности, интимной камерности театрального представления. Этот принцип окончательно побеждает в театре незадолго до революции. Студийный театр становится театром эпохи. В нем до предела доведены отличительные свойства сновидческого театра.

В студии спектакль не создается усилиями и мастерством профессионалов, но вынашивается и рождается в неопределенно длительном и подчас болезненном процессе сложных психологических исканий и взаимных вслушиваний.

{45} В студии, среди полудомашней камерной обстановки, необычайно повышается власть театра над зрителем.

В маленьком зале, часто даже не разделенном возвышенной сценой или эстрадой, среди зрителей возникает действо, больше похожее на подлинную жизнь, чем на театральное представление. Эта жизнь возникает из темноты, вызванная словами чтеца, как это было в «Сверчке на печи» Первой студии Московского Художественного театра. Она потрясает зрителя чудесностью своего возникновения, подлинностью теплых человеческих чувств, которые потоком идут от странных исполнителей этих как будто совсем не театральных спектаклей.

Необычайно показательным для искусства предреволюционной эпохи был огромный успех «Сверчка на печи» среди мелкобуржуазного зрителя, который был выбит из привычного уклада своей устроенной жизни грандиозными событиями мировой войны и революции. Здесь утверждало себя искусство интимных человеческих переживаний, гипнотизирующих зрителя и погружающих его в атмосферу своеобразного сна.

Это необычное искусство поднялось на высокую ступень в творчестве Михаила Чехова.

Болезненное и страстное, полное трагических предчувствий искусство М. Чехова отличалось тонким проникновением во внутренний мир больных, «падающих» и гибнущих героев.

Весной 1921 года, то есть через несколько месяцев после премьеры мейерхольдовских «Зорь», в Первой студии состоялась постановка «Эрика XIV» с Чеховым в заглавной роли.

В этом спектакле на подмостках Студии, ничем не отделенных от зала, метался и кричал не актер, не лицедей, надевший на себя театральный костюм. Игра Чехова уже не была искусством в обычном смысле слова. Трепещущее человеческое тело с обнаженными мышцами и нервами, с открытым пульсирующим сердцем, с мыслями, пробегающими в извилинах мозга, билось в конвульсиях перед потрясенной аудиторией.

Это мастерство достигалось огромным нервным напряжением, чудовищной растратой психических сил. Следующим шагом должно было быть уничтожение искусства, снятие со сцены актера как сознательного творца и мастера и превращение его в менаду с разорванным сознанием, увлекающую толпу зрителей в экстатический круг.

{46} Не случайно через некоторое время Первая студия перестала быть студией, превратилась в профессиональный театр, ушла из камерного зала, отгородилась от интимной аудитории рампой и порталом традиционной сцены.

Недаром и искусство Чехова после «Эрика» все больше одевается в театральный костюм, становится более мужественным и преодолевает свою дионисийскую разорванность.

Но здесь мы подходим к новой самостоятельной теме, характерной к тому же для более позднего периода в жизни советского театра.

В первые же годы революции сновидческий театр выступал еще во всей силе своей философии и искусства.

В его системе, в отдельных ее частях было много ценного, что, казалось, могло быть использовано и в новых условиях. Но это ценное в то время было крепко сцементировано со всеми остальными частями системы и было очень далеко от тех идей, за которые боролась революция. Уверенный в силе и в обаянии своего великолепного мастерства, этот театр смотрел на окружающую его действительность загадочным взглядом мага и заклинателя.

Рядом с этой театральной системой, к годам революции достигшей своего расцвета, доживал свой век так называемый реалистический театр XIX столетия, потерявший давно черты цельного стиля. Его художественное лицо стерлось, и он жил охраной призрачных традиций, на самом деле давно угасших в его творчестве. Это был театр, возглавлявшийся московским Малым театром. От него оставались к тому времени только громкая слава в прошлом, имя Щепкина, неоправданное высокомерие и традиции актерского жречества.

Его реальная сила и влияние на лицо современного театра были невелики. Но в годы революции театр этого типа составил единый фронт с театром сновидческим. На некоторый период он принял от него всю его «философию», удобную для позиции аполитичности или вооруженного нейтралитета.

К этому же фронту примкнул и эстетский театр типа московского Камерного. Во многих своих особенностях он сильно отличался от типового сновидческого театра, но в своих отношениях к зрительному залу, в идеалистическом понимании задач искусства, в аполитичности — он стоял на тех же позициях.

{47} Против этого единого фронта и открыл борьбу Мейерхольд осенью 1920 года спектаклем Театра РСФСР Первый — впоследствии Театр имени Вс. Мейерхольда[[30]](#footnote-4). Началась новая полоса в истории современного театра, отмеченная лозунгами «Театрального Октября».

В этом начавшемся периоде особое место заняли «Зори» и «Мистерия-буфф» — программные и декларативные спектакли, но, как увидим ниже, во многом отличающиеся от других постановок Мейерхольда периода «бури и натиска». В них было больше полемического задора и меньше подлинного сценического мастерства. В них была дана масштабная схема еще не родившегося, только спроектированного нового театра. Эта схема временами напоминала анатомический скелет сухостью и обнаженностью своих линий, как это особенно чувствовалось в «Зорях». Но этот обнаженный рационализм спектакля имел свое программное значение. В подчеркнуто парадоксальной форме он устанавливал совершенно иное соотношение между сценой и зрительным залом, чем то, которое существовало в сновидческом театре.

На первом же спектакле «Зорь»[[31]](#endnote-29) в театр ворвалась улица. Театр не захотел создать ритуала своих спектаклей. Его чересчур ободранное, походившее тогда на цирк и чересчур холодное помещение не находилось ни в каком контрасте с суровой и скупой на краски обстановкой первых лет революции.

{48} Это было привычное помещение для митингов, со стенами, покрытыми пятнами сырости, с сырым синеватым воздухом. Двери этого театра не знали билетеров. Они были открыты настежь, и зимняя вьюга иногда забиралась в фойе и в коридоры театра, заставляя посетителей поднимать воротники своих пальто.

С лож были содраны перила. Стулья и скамейки для зрителя были плохо сбиты и нарушали правильность рядов. В кулуарах можно было грызть орехи и курить махорку.

Отряды Красной Армии и группы рабочей молодежи — этот новый театральный зритель, получивший билеты по разверстке, наполнял театр шумной и требовательной толпой. Немногие из них снимали шапки и фуражки в этом театре. Во-первых, здесь было слишком морозно, а во-вторых, в этом театре каждый чувствовал себя *хозяином*.

В театр ворвалась революционная улица. Он добровольно сдал ей свою власть. Мало того, он обращался к зрителю за помощью, пытаясь перенести действие спектакля со сцены в зрительный зал. Зритель приглашался определять своим поведением содержание и характер спектакля.

Театр не пытался пленять его зрелищной пышностью и иллюзорностью представления. Сцена была отдана в полную власть аудитории, как и все остальное помещение театра. Высокая, пустынная и холодная, она обнажала перед зрителем костяк декораций: неуютные громоздкие кубы, обтянутые холстом и выкрашенные в серебристо-серую краску, несколько веревок, протянутых лучеобразно от пола до колосников, висящий кусок блестящей жести и красный и золотой фанерные круги — в этом было все убранство сцены, откровенно показывавшее на сильном, прямом и одноцветном освещении свою декоративную сделанность, свою убогую бутафоричность.

Актеры в холщовых костюмах, крашенных в серебристо-серую краску, хриплыми, простуженными голосами, на искусственном пафосе декламировали в зрительный зал агитационные монологи трагедии и жестикулировали в приемах митинговых ораторов, стоя на линии рампы или на высоких кубах.

Внизу, в оркестре, стоял хор трагедии — несколько молодых людей и девушек, одетых в зимние пальто. Этот «хор» должен был связывать действие трагедии на сцене с предполагаемым действием в зрительном зале.

{49} А со сцены неслись митинговые агитационные призывы, слышались такие знакомые в революционной жизни слова о предателях, о вооружающейся революции, о ее вождях и боевых отрядах. И, наконец, сюда же, в ход действия драмы, вклинивались сообщения с фронта — с реального Крымского фронта. На одном из спектаклей «Зорь» в действие было введено чтение телеграммы о взятии Перекопа. И с верхней галереи сбрасывались вниз, в публику, листовки агитационного содержания.

Эта «обрядность» спектакля была целиком взята из повседневной жизни революции. В помещении Театра РСФСР Первый «законы» искусства молчали. Здесь действовали законы той же жизни, которая шла и за стенами театра.

И меньше всего на сновидения были похожи его спектакли, рационалистически обнаженные, холодные и в то же время полные агитационных призывов, щетинившиеся красноармейскими буденовками в зрительном зале и громыхающие песнями молодежи.

Не нужно преувеличивать художественного значения этих спектаклей. И «Зори» и продолжавшая ту же линию «Мистерия-буфф» были спектаклями чрезмерно схематичными. Самый агитационный пафос их звучал натянуто и неестественно. Они являлись своего рода рецептом агитационного спектакля, показательной схемой, нуждающейся еще в заполнении полноценным содержанием. Холодный рационализм театра во многом отпугивал от него массового зрителя.

Но при всех этих недостатках, первые выступления Театра РСФСР Первый сохраняли огромное революционное значение, и не только как полемический выпад против аполитичного сновидческого театра. Ближайшее будущее обнаружило подлинный масштаб этих первых опытов революционного театра.

Именно здесь была начата стремительная и окончательная ликвидация старых взаимоотношений сцены с аудиторией. Здесь началась и та демократизация театрального искусства, то его рационалистическое упрощение, результаты которых чрезвычайно быстро сказались на всем современном театре в целом и уже через несколько лет испугали самого Мейерхольда и его театр.

Театр переставал быть «храмом» или местом для сновидений. Он становился аудиторией для общественных собраний.

{50} А спустя год он превратился в своего рода площадку для общественных игр. В театре на Садовой-Триумфальной театральная Бастилия была срыта. На ее место можно было водрузить простую лаконическую надпись: «Здесь танцуют»[[32]](#footnote-5).

### Глава 3

Вместе с «Великодушным рогоносцем» в повседневную жизнь революции вошел необычно веселый театр, сатирически настроенный, задорно потряхивавший своими бубенцами гистриона[[33]](#endnote-30).

Может быть, впервые на русской сцене в блестящих импровизациях этого театра развернулось такое легкое и радостное искусство; в нем была какая-то особая полнота ощущения жизни; в нем звучал свободный, побеждающий смех и все было охвачено непрестанным, стремительным движением.

Казалось, будто постоянное солнце преображало скудную и пустынную сцену этого счастливого театра, с неисчерпаемой фантазией разыгрывавшего в продолжение нескольких лет перед ошеломленной аудиторией свои веселые игры и не перестававшего смеяться заразительным смехом над комичными персонажами своих импровизаций.

Таким взрывом веселья этот молодой, только что родившийся театр встречал окончательную победу революции на военных фронтах и ее первые мирные строительные дни.

Театр смеялся над императорами, сброшенными со своих тронов, над кичливыми генералами, разбитыми в гражданских войнах. Он вытаскивал их из-за кулис на сцену в щегольских военных мундирах и ставил в комические, почти непристойные положения, вытряхивая из них все их искусственное величие, спесь и высокомерие.

Нельзя было проще и беспощаднее развенчать в глазах зрителя императорский сан, чем это сделал театр Мейерхольда в «Земле дыбом», с мольеровской фарсовой смелостью раздевший своего императора до рубашки и посадивший его на ночное судно.

{51} Театр смеялся над парламентскими болтунами, над социал-предателями с красной розеткой в петличке элегантных визиток. Он заставлял их произносить сладкие речи, проделывая в то же время смешные танцевальные пируэты и антраша, так похожие на их еще недавнее и неудачное скольжение по паркету политической жизни.

Театр потешался над самодовольными собственниками-самцами, заставляя их нелепым образом одурачивать самих себя в фантастических извращениях своей ревности.

В великолепных по выразительности, жестоких эпизодах «Д. Е.» театр осмеял мир недавних неудачливых интервентов — людей во фраках и цилиндрах.

Но ничто не сравнится с тем безудержным весельем и смехом, которым разразился театр в своих — ставших классическими — вариациях на тему комедии Островского.

Неистощимый фейерверк сатирических характеристик, метких эпиграмм, комических положений и увлекательных, забавных трюков развернулся в этом жизнерадостнейшем спектакле революции, с легкой, шутливой, но беспощадной иронией высмеявшем различных персонажей недавнего дореволюционного времени.

Был и такой спектакль у этого театра, в котором актеры просто смеялись, без всяких видимых причин, компонуя иногда из одного смеха целые игровые эпизоды, разыгрывая вне логического оправдания полуцирковые фарсы и клоунады. Именно так была поставлена «Смерть Тарелкина» — одно из самых мрачных и зловещих произведений русской литературы, с какой-то страстной жестокостью обнажавшее черный лик царской бюрократической России. Превращая это произведение в безоблачную трюковую комедию, театр словно отказывался от кошмарных видений прошлого. Ничто не должно было мешать сегодняшнему смеху, ничто не должно было омрачать первые дни счастливой эпохи. Поэтому Тарелкин театра — беспечный проказник — каждый раз торжествовал над своими преследователями: пил воду во время пытки жаждой и под конец спектакля улетал на веревке за кулисы, весело смеясь над одураченным Варравиным.

В «Смерти Тарелкина» сам Мейерхольд попытался таким же образом рассчитаться со своим собственным художественным прошлым, осмеяв его и расстреляв на глазах Новой аудитории из расплюевских револьверов.

Этот спектакль имел прямой смысл такого аутодафе. Трагический фарс Сухово-Кобылина ставился Мейерхольдом в петербургском Александринском театре в 1917 году. {52} Тогда постановка была выдержана в тонах мрачной гоголевско-гофмановской фантастики, характерной для работ Мейерхольда того периода.

В теперешней новой редакции этой пьесы Мейерхольд публично издевался над этим своим прошлым, пытаясь освободиться от него до конца. В этом отношении «Смерть Тарелкина» — во многом спектакль лирический, своего рода автобиографическая запись. Осмеянное и расстрелянное художественное прошлое Мейерхольда действительно на какой-то период замолкает в творчестве театра его имени.

С таким же темпераментом театр Мейерхольда обрушился на старый традиционный театр.

Акробатическим кульбитом и сальто театр Мейерхольда осмеял склонность сновидческого театра к торжественным позам. Агитационным лозунгом, напечатанным на белой бумаге или на холсте, он сделал комичными его претензии на наджизненность и аполитичность. Фарсовой шуткой он высмеял его любовь к прорицаниям, к мистическому кликушеству.

Как будто шутя он выбросил на улицу из темных люков и с заставленной сцены целые склады пыльных холщовых декораций и картонной бутафории, сломал кулисы, оборвал софиты и рамповое освещение, снял портальные сукна, навсегда уничтожил занавес, превратил сцену в пустыню и вывел на нее смеющегося человека без грима и без театрального красочного костюма — полугимнаста, полумима новейшей формации.

Сравнительно скоро к этому миму снова вернулись и грим и театральный костюм, но в ином значении, чем это было раньше.

Сильный, ловкий, физически крепкий мим-актер и заполнил эту опустошенную сцену уверенными стремительными движениями. Он как будто олицетворял собой нового человека, освободившегося от власти вещей, от власти косной неподвижной среды, стоящего в высоком просторном мире и полного той жизненной энергии, которая позволяет с предельной точностью рассчитывать каждый свой жест или движение, заново перестраивая дом мира.

Актер театра Мейерхольда заново строил свой дом, заново создавал свое искусство из простых целесообразных и веселых движений человеческого тела. Это его искусство было динамическим, как и вся стремительная питать революции. Актер оглядывался вокруг себя.

Жизнерадостный и подвижный, он взбегал по крутым {53} лесенкам конструкции «Великодушного рогоносца», скатывался вниз по ее скользким доскам, испытывая прочность ее ферм и площадок. Он измерял сцену широкими прыжками, потрясая в воздухе торжествующими сильными руками строителя. Он беспрестанно играл вертящейся дверью, крутящимися колесами и другими несложными деталями станка, играл клеенчатым плащом и цветком в руках Стеллы.

В этом было все «хозяйство» этого актера: несколько деревянных жердей и досок, несколько синих тряпок, кусок клеенки и бумажный цветок — среди пустынной оголенной сцены.

В «Смерти Тарелкина» он продолжал эту игру с еще большим темпераментом и виртуозностью. Под его руками задвигались по сцене столы и стулья. От его прикосновений, точных и легких, как у жонглера, они взлетали над полом сцены, и сам актер одним гигантским прыжком впервые измерил высоту сцены, пролетев на веревке с одного ее конца на другой. Вещи и предметы, которыми распоряжался актер в этом спектакле, пока были еще странными, мало пригодными для прочного «хозяйства» нового человека на сцене. Его мебель состояла из неудобных деревянных «дачных» стульев и столов, на которых и за которыми нельзя было сидеть, так как они либо подпрыгивали на пружинах, либо складывались в плоскую доску, либо оглушительно стреляли под сидящим актером. Его бутылки были деревянными, глухо закрытыми, похожими на детские кегли. И станок «мясорубка» был окончательно ни к чему не нужен. Но на этих капризных неудобных предметах актер учился подчинять себе мир вещей, включать его в нужный темп и ритм движений.

В «Земле дыбом» эти странные предметы уже оказались замененными реальными сооружениями индустриального типа; автомобили и мотоциклы задвигались по просторной сцене и по зрительному залу. Походные телефоны, штабные столы, настоящие пулеметы и винтовки утверждали победу актера над подлинными вещами своей эпохи.

Наконец, в «Лесе» актер театра Мейерхольда завершил постройку нового динамического спектакля.

Сцена превратилась в движущуюся систему вещей и предметов, центром которой был сам актер. Он бегал по сцене, разыгрывая короткие пантомимические сцены, подвижные фарсы и скетчи, и вещи непрерывным потоком двигались за ним, перемещались по сцене, без конца сменяя друг друга в своеобразной конвейерной системе.

{54} На этот раз хозяйство актера было многообразным. Живые голуби летали по сцене. Из‑за сцены на глазах у зрителя появлялись и снова уносились фрукты, тыквы, банки, тазы, кувшины, столы, садовые скамейки, рояли, зеркала, трельяжные беседки, гигантские шаги, качели. И все это двигалось, проходило через руки актера, становилось легким, превращалось в своеобразные предметы жонглера. Не только крупные предметы играли такую роль. Мелкие вещи, вроде удочки, чайника, носового платка, пистолета, включались тоже в эту систему вещей, движущуюся вокруг актера. Она развертывалась вокруг него от начала до конца спектакля, как волшебная лента в руках китайского фокусника.

Это было веселое динамическое искусство «бури и натиска», никогда не превзойденное театром, потому что в последнем спектакле этого периода — «Д. Е.» — мы находим уже признаки иных складывающихся соотношений между актером и сценической вещью.

Правда, динамический стиль спектакля как будто достигал своего предела в «Д. Е.». Подвижные щиты, с шумом передвигавшиеся по сцене, быстрая смена различных эпизодов, масса разнообразных вещей, тоже идущих непрерывным потоком, бегающие лучи прожекторов — все это создавало тот бешеный темп сценического действия, которым до сих пор справедливо славится «Д. Е.».

Но этот темп в «Д. Е.» во многом идет уже не от актера, а от самостоятельных передвижений по сцене обстановочных интерьеров. Актер в значительной мере уже теряет свою власть над вещами. Недаром в самом динамическом эпизоде «Д. Е.», когда щиты при бегающих лучах прожектора стремительно перекатываются по сцене, актер, играющий Енса Боота, остается малоподвижным: он только уступает дорогу щитам, делая время от времени шаг вперед и шаг назад.

Игра актера с вещью на сцене как *способ обнаженной организации строительного материала* спектакля на глаза к аудитории в последний раз и в наиболее совершенной форме была продемонстрирована театром Мейерхольда в «Лесе».

В спектаклях периода «бури и натиска» актер приходил на сцену хозяином, устанавливающим порядок и закономерность в хаосе неорганизованного строительного материала спектакля.

Действительно, все те вещи, предметы и конструкции, которые выбрасывались здесь на сцену, не существовали как сценические вещи без помощи актера. Это были просто {55} доски, жерди, автомобили, тазы, рояли и т. д., лежащие и стоящие на пустой сцене. Они получали смысл только с приходом актера на сцену, а когда он уходил снова «за кулисы», сцена опять становилась неряшливым складом каких-то приборов и мебели.

Актер театра Мейерхольда этого периода перед самым началом представления, когда тухнет свет в зрительном зале, входит упругим гимнастическим шагом мима на полутемную пустынную сценическую площадку, по которой в беспорядке разбросаны немногие ничего не говорящие нейтральные вещи и предметы.

Он останавливается и ждет, когда луч прожектора осветит его самого и разбросанный материал. Сделав короткую паузу, актер начинает игру. И сразу этот мертвый, нейтральный мир вещей оживает вокруг него и начинает серию бесчисленных неожиданных трансформаций, превращений.

Простой деревянный станок по воле актера становится домом мельника, и каждый отдельный эпизод словно открывает по очереди различные комнаты и уголки этого просторного помещения. Цветок в руках золотоволосой Стеллы превращает площадку конструктивного станка в утреннюю террасу, залитую солнцем.

Сценическая площадь перед станком становится то двором, по которому разъяренные женщины гоняются за той же Стеллой, то столовой, где великодушный Брюно принимает своих гостей, то его рабочей комнатой, где он диктует свои вдохновенные произведения молчаливому Эстрюго.

Покатый мостик в «Лесе» превращается в дорогу, где идут пешком Аркашка и Геннадий с узелками в руках; игра актера с удочкой мгновенно преображает этот мостик в действительный мост через речку. А дальше — он становится холмом, на котором происходит свидание влюбленных, или делается крутой тропинкой, по ней Аксюша с Петром уходят в финале спектакля под меланхолическую музыку гармошки.

Такая трансформация нейтральной конструктивной установки и ее отдельных частой идет непрерывно в течение всего спектакля. Актер своей игрой непрестанно меняет смысл и значение этих построек и станков.

В «Лесе» он это делает, постоянно вводя в игру бытовые предметы, незаметно для зрителя создающие характеристику места действия. Так, например, удочка в руках Аркашки в первых эпизодах «Леса» или платок и полушубок Аксюши в финальном эпизоде, совершенно по-иному {56} освещают конструктивный мостик, где идет действие этих эпизодов. В первом случае, как мы уже говорили, он играет роль моста; во втором — тропинки. Точно так же садовая скамейка, поставленная за трельяжем в эпизоде свидания, или стол, кресло и звонок, помещенные за тем же трельяжем в эпизоде «Пиковая дама», придают разное значение этому трельяжу — полукруглой плетеной стене: в первом случае — это беседка в саду; во втором — спальня Гурмыжской.

В «Великодушном рогоносце» театр пользуется по преимуществу для характеристики места действия развернутой сюжетной пантомимой и сменой темпового и ритмического рисунка движений актера.

Пантомимические игры актер мейерхольдовского театра разыгрывает непрестанно, внутри каждого мелкого сценического эпизода. Очень часто они служат только для обозначения места и характера действия.

Превосходно пользуется театр для той же цели переключением темпа и ритма движения отдельных игровых эпизодов. Легкая пауза при пустой сцене зачастую сразу переводит действие, идущее на той же площадке, при той же обстановке, как будто в другое место и даже в другое время. Именно так сделан переход от дневной сцены к ночному лунному пейзажу в «Великодушном рогоносце». Пауза на сцене подкрепляется здесь последующим изменением характера движений актеров, играющих в этом эпизоде. Из быстрых и стремительных они становятся осторожными и легкими. На сцене наступает лунная ночь.

Это искусство сюжетного обыгрывания конструкции, ее превращения из схематичной и нейтральной в очень конкретное место действия, обычно игнорируется в литературе о работах Мейерхольда. Обыкновенно мы встречаемся с утверждениями, что в первых своих работах в революционные годы Мейерхольд применил «чистую» конструкцию и использовал как простой станок для акробатических и физкультурных упражнений актеров. На самом же деле у Мейерхольда в годы «Sturm und Drang’a» даже самая схематичная конструкция оказывается сюжетно оправданной в игре актеров. Она постоянно трансформируется перед аудиторией. Это искусство обыгрывания только и оправдывает существование конструкции на театральной сцене. В иных же случаях она являлась просто неудачным и ненужным повторением цирковых аппаратов и приборов, как это мы и видели часто в постановках многих «левых» театров за эти годы.

{57} Сюжетные пантомимические движения, которыми обычно «обыгрывал» актер театра Мейерхольда станок-конструкцию, создают вокруг этого станка живую динамическую атмосферу, придают простому отрезку дерева разнообразное смысловое звучание. То же происходит с предметом, обыгрываемым актером этого театра. Он превращается в своего рода кусок глины в руках актера, принимающий различную форму и разное назначение в процессе игры. Например, целый ряд любопытных трансформаций проделывают простые венские стулья в «Лесе». Они используются в спектакле то по прямому своему назначению, как это сделано в сцене свадебного обеда в первой части эпизода «Дон-Кихот, или Пеньки дыбом еще раз», то как чисто игровые предметы, выражающие различный смысл, смотря по тому, как их обыгрывает актер. У Буланова, делающего утреннюю гимнастику на венских стульях, они превращаются в гимнастические приборы. У Несчастливцева в финале спектакля, когда он разбрасывает эти же стулья от обеденного стола и бомбардирует ими пошлых мещан, они приобретают значение кирпичей или бревен разрушаемого дома.

Актер театра Мейерхольда в ту пору играл с конструкцией, станком, играл с вещами, играл с полом сцены и со своим костюмом. Наконец — и это было самое главное — *он играл с тем сценическим образом, который он сам же создавал перед аудиторией*.

Это было основным, что определило систему актерской игры в Театре имени Мейерхольда, что сразу же резкой чертой отделило его актера от актеров остальных тогдашних театров и что превратило на какой-то период этого жизнерадостного гимнаста-мима в *актера-агитатора, в актера-трибуна*, как сам театр любил тогда называть своих молодых исполнителей.

Этот актер не «переживал» чувств и мыслей своих героев. Он не строил сложных образов, постепенно раскрывающихся на глазах аудитории. Актер этого театра не сливался для зрителя с персонажем, которого он играл в спектакле. Он не доводил своего исполнения до жизненной иллюзии.

Наоборот, актер мейерхольдовского театра откровенно *играл* на сцене, *представлял* в подчеркнуто условных приемах то или иное действующее лицо пьесы. В каждый момент своей игры актер этого театра разделяется на самый сценический образ и на исполнителя, *представляющего* этот образ публике, дающего во время спектакля свои комментарии {58} к нему, показывающего его в различных положениях сценического действия.

Актер как бы играет не самый образ, но свое отношение к данному образу, как определяет основной принцип мастерства своего актера сам Театр имени Мейерхольда.

Это было превосходное ироническое искусство *представления*, отвечавшее сатирико-агитационным задачам революционного театра периода «бури и натиска». Его актер умел как бы со стороны подавать и высмеивать персонажей сатирических спектаклей. В этом искусстве актера раздваиваться на образ и на комментатора к нему нет ничего мистического. Это искусство целиком рационалистично: оно обнажает перед посторонним взглядом самую механику создания сценического образа.

Актер этого типа выносит на сцену совершенно готовый, вполне законченный образ-маску. В немногих вводных моментах игры актер исчерпывает его несложную характеристику, знакомит зрителя с его основными особенностями, лейтмотивными чертами, по которым зритель всегда отличит его в дальнейшем действии, а затем «разыгрывает» его на различных сценических положениях. В этой двойной игре сценический образ дается во внешнем облике — в гриме, в костюме (особенно показательны здесь цветные парики «Леса») и в двух-трех основных интонациях и жестах, а комментарии актера — в самой игре, в движениях по сцене, в трюках, в специальных пантомимических эпизодах.

Так, Брюно в «Великодушном рогоносце» стоял перед публикой с бледным застывшим лицом и на одной интонации, в однообразной картинной декламаторской манере, с одним и тем же широким жестом руки произносил свои пышные монологи. А над этим Брюно потешался актер, в патетических местах его речей проделывая акробатические трюки, а в моменты его драматических переживаний рыгая и смешно закатывая глаза.

Улита из «Леса» мечтала в лунную ночь и замирала в любовном восторге, а актриса в это время принимала непристойные комические позы и фальшиво пела сентиментальные старинные романсы. Любовные дуэты Аксюши и Петра актеры сопровождали своими полуироническими, динамическими комментариями, раскачиваясь на гигантских шагах или лазая под обеденным столом.

Зачастую актер совершенно отбрасывал в сторону игру с созданным образом и позволял себе откровенные гимнастические и акробатические отступления.

{59} Искусство *представления* остается на все время характерным для театра Мейерхольда. Но с особой остротой и внешним блеском оно проявилось на его спектаклях первого периода. Оно осветило насмешливой, иронической улыбкой ту галерею агитационно-сатирических плакатов, которую создал мейерхольдовский театр в то время. Оно позволило театру с такой ошеломляющей и веселой издевкой обрушиться на персонажей тогда еще близкого прошлого. В своих играх-импровизациях театр не всегда смеялся. Он умел быть серьезным и торжественным, когда рассказывал в «Земле дыбом» о трагических и величественных событиях революции. На его сцене бунтовала и кипела толпа солдат, поднимающих революционное восстание, звучали митинговые речи, на его сцене проходили победы революции и ее поражения, и гибель вождя революционной массы и его последний путь в красном гробу на автомобиле.

Театр умел быть и трогательным и лиричным в знаменитой любовной сцене «Леса», в эпизоде свидания Аксюши и Петра под меланхолично-задорную музыку «Кирпичиков» на гармошке.

Но и лирику и героический пафос театр разыгрывал в непрестанных легких и стремительных движениях людей, вещей и предметов, на тех уверенных движениях, которые обещали зрителю близкую победу, близкую радость, которые всегда создавали бодрый тон его спектаклей.

Лирический вздох и трагическая поза в то время были несвойственны театру Мейерхольда. Он перечеканивал их на ироническую улыбку и на короткое мужественное слово в память погибших героев революции.

Таким бодрым и ясным останется навсегда в памяти современников этот первый театр, радостным смехом приветствовавший революцию.

### Глава 4

Все оказывалось чрезвычайно простым и легким в этом театре, потерявшем кулисы, занавес, декорации и превратившемся в простую площадку для подвижной, незатейливой игры нескольких актеров.

Еще немного, и эта игра уйдет из театрального помещения и будет возникать всюду — на площадях, в часы отдыха в заводском и фабричном помещениях, в клубном {60} зале, в домах — среди непрофессионалов, рабочих и служащих, для развлечения выдумывающих сценарий спектакля и тут же представляющих его в лицах.

Именно таким в ту пору вставало перед театром Мейерхольда близкое будущее театрального искусства. Оно сольется с жизнью, растворится в быту, нехитрое, доступное каждому веселое ремесло представления. Для такого будущего театр Мейерхольда и работал, но его убеждению[[34]](#endnote-31).

В своих постановках, от «Великодушного рогоносца» вплоть до «Д. Е.», театр не был связан с существующей театральной сценой. В любой момент он мог уйти из нее и расставить свои постройки и приборы на любой площадке — на улице, в поле, в обыкновенной комнате.

Так иногда и поступал театр Мейерхольда. «Земля дыбом» давалась на открытом воздухе на Ленинских горах в Москве, а «Смерть Тарелкина» — тоже на открытом воздухе во время летних гастролей театра.

С легкой перемонтировкой деталей оформления могли быть вынесены из театрального помещения и «Великодушный рогоносец» и «Лес».

Самый метод вещественного оформления спектаклей, применяемый театром, был методом внетеатральным, что подчеркивалось и его названием. Конструктивизм входил на сцену театра как самостоятельная сила с сознательной целью разрушить эту сцену, ускорить гибель театра как искусства. Это скупое инженерное искусство казалось очень простым по сравнению с живописным великолепием обычных театральных декораций. В конце концов оно требовало стандартного умения строить деревянные клетки, разновысотные площадки, фанерные стены, гимнастические приборы и станки, и, по существу, было доступно любому квалифицированному театральному плотнику. Конструктивизм отказывался от эстетического принципа при композиции своих построек и аппаратов и заменял его принципом производственной целесообразности. Удобная, отвечающая своему действенному назначению вещь, лишенная всякого украшения, вытесняла изящный, в сущности, бесполезный, мертвый декоративный фон.

Конструкция к «Великодушному рогоносцу» и была такой удобной и полезной вещью, ограничившей площадь действия актера и определявшей характер его движений. Это был аппарат или прибор *для работы актера*, как любил тогда декларировать Мейерхольд, щеголяя непривычной для театра производственно-технической терминологией. Такую {61} же роль, но с меньшим успехом играла и мебель в «Смерти Тарелкина». Неудобной *и* поэтому мертвой вещью, не включавшейся в действие спектакля, была модель козлового крана в «Земле дыбом».

Критерий полезности вносил предельную ясность в оформление спектакля. Эстетический произвол художника заменялся отчетливыми и жесткими производственными требованиями.

По тому же признаку действенной целесообразности вводились в спектакль и отдельные мелкие вещи, как мы видели, входившие в игру актера.

Такой же ясностью и простотой было отмечено и «техническое оборудование» актера театра Мейерхольда. Громоздкая и темная теория психологических переживаний оказалась замененной немудреной теорией кульбита или сальто, несложной системой физического воспитания нового общественного человека.

Театр дал этой системе имя биомеханической, подчеркивая ее механический характер.

Театр не связывал себя с профессиональным актером. Он брал просто физически развитого человека, умеющего ритмически двигаться и носить свое тело в воздухе, управлять им для отчетливой физической работы по определенным заданиям. Движения этого актера были целесообразны и наиболее приспособлены для данного задания. Они должны были служить образцом для всякого работающего человека нового общества. В принципе это был наиболее оборудованный и тренированный физически человек, связанный со сценой только временно и случайно. Завтра он перешагнет линию рампы и применит свое универсальное искусство целесообразных движений к любой производственно-полезной деятельности: театр Мейерхольда утверждал себя как фабрику физически развитых универсальных людей новой социальной эпохи.

Биомеханической системой игры театр чрезвычайно упростил и ограничил задачу актера, приблизил его технику к простой физкультуре. Между актером-творцом и простым смертным исчезла принципиальная разница, осталась только разница в степени физической тренировки.

Театральная сцена оказалась открытой для всякого добросовестно усвоившего технику среднего акробата или гимнаста, и в то же время в искусство актера вносилось начало технической грамотности, четкого, имеющего свои границы ремесла. Это обстоятельство сыграло большую роль в упорядочении {62} и в правильном использовании той волны любительства, которая в первые годы революции охватила рабочие, преимущественно молодежные, круги.

И дальше — разнообразие драматических жанров, целые системы литературных традиций, сложные законы композиции драмы отступили на задний план перед универсальным типом игрового сценария, составленного из пестрых, разноцветных кусков и оказавшегося на сцене театра Мейерхольда одинаково присущим как современным драматургам, так и любым классикам, вроде Островского или Сухово-Кобылина.

От драматурга не требовалось даже умения изложить сюжет пьесы. Он терялся среди коротких отрывочных картин, в которых текст и драматические ситуации заново перемонтировались на сцене вводными пантомимическими сценами. Даже наличие отчетливой темы не было обязательно для драматурга.

Импровизационные представления театра, за исключением «Д. Е.», не имели точно определенной темы. Они состояли из серии отдельных эпизодов, ряда агитационных плакатов, портретов, связанных между собой капризной логикой игры, развертывающейся со стремительностью стальной спирали.

Самая агитационная установка спектакля создавалась театром чрезвычайно просто и даже элементарно; зачастую она механически пристегивалась к действию. Излюбленным приемом театра в этом отношении был текстовой плакат, придававший новый смысл тому или иному эпизоду, непосредственно не вытекающий из самого действия эпизода.

Так, в «Смерти Тарелкина» в руках Расплюева неожиданно развертывался программный плакат с лозунгами «левого» театра: бокс, биомеханика, конструктивизм.

В «Земле дыбом» и в «Лесе» перед каждым эпизодом на экране появляется надпись-название, которая заранее направляет восприятие зрителем предстоящей картины в определенное смысловое русло, дает агитационную установку игровому эпизоду.

В «Д. Е.» эти надписи выросли в постоянное текстовое сопровождение спектакля, подробно объясняющее социально-политическое содержание отдельных сцен этого грандиозного политобозрения. Но наряду с этим в «Д. Е.» уже появляется и отчетливая тема спектакля, тема о гибели буржуазного мира.

{63} Никогда еще ремесло драматурга не казалось таким простым, как со сцены этого театра. Умением составить несколько коротких эпизодов и скомпоновать несколько «номеров» по заданию театра как будто ограничивалась обязанность драматурга. Ведь именно так и было сделано «Д. Е.» — беспомощное в драматургическом отношении произведение и тем не менее выросшее на сцене в грандиозное и блестящее театральное представление.

Упрощение задач драматурга, разложение драматического произведения на ряд составных элементов, разрушение гипноза литературных традиций, особенно резко проявившееся в смелой переделке классических пьес («Смерть Тарелкина» и «Лес»), — все это оказало решающее влияние на быстрое развитие советской революционной драматургии. После первых же шагов театра Мейерхольда мы наблюдаем широкое использование начинающими драматургами опыта этого театра. Конфликт, разыгравшийся между Мейерхольдом и частью советских драматургов, относится к более позднему времени и, как мы увидим, знаменует уже дифференциацию в рядах революционного театра.

Таким облегченным, рационалистичным, разоблаченным и как будто уже уходящим со сцены в жизнь предстало с подмостков мейерхольдовского театра театральное искусство, до тех пор представлявшееся необычайно сложным, органичным и целостным.

Единственно сложным и трудным в театре Мейерхольда оказалось ремесло режиссера-постановщика. Оно усложнилось за счет всех остальных элементов театра и, действительно, поражало богатством выдумки, художественной изобретательностью, техническим остроумием и универсальностью своего применения, свойственной таланту Мейерхольда.

Все эти игры, с такой импровизационной легкостью разыгрывавшиеся в театре Мейерхольда, во всех своих деталях были скомпонованы самим постановщиком — руководителем театра. Мейерхольд был единоличным автором этих спектаклей. Он определял не только их общий стиль, но и любой игровой момент представления.

В этот первый период внимание режиссера сосредоточивалось на актере как на основном средстве сценической выразительности. За игрой этих веселых каботинов[[35]](#footnote-6) лежала отчетливая и изысканная режиссерская партитура, предусматривающая {64} каждый их жест и движение. Опорным моментом такой режиссерской партитуры, благодаря которому Мейерхольд получал возможность управлять актером на сцене, таким опорным моментом была так называемая *игра с вещью*. Через конструкцию определенной формы и назначения, через сценические вещи, переданные в руки актеру, режиссер управлял его движениями и добивался острых и неожиданных смысловых эффектов. Один из ярких примеров такого чисто режиссерского управления игрой актера — любовная сцена Аркашки и Улиты в эпизоде «Лунная соната». Посадив актеров на качели, режиссер придает фарсовый непристойный смысл их любовному дуэту. Каток и скалка в руках Аксюши обнаруживают в ее словах иной, несвойственный им вообще смысл. Такое же переключение смысла отдельных игровых эпизодов проведено режиссером и в «Смерти Тарелкина» с выстрелами из пугача во время хода действия, с прыгающей мебелью и т. д.

Этой сложной игрой режиссера на противопоставлениях, на комбинировании движений актеров и сценических вещей наполнены все спектакли мейерхольдовского театра первого периода.

Но ставя точные задания актеру, Мейерхольд в то же время помогал ему раскрыть свою индивидуальность в пределах этих заданий. Разрабатывая вместе с актером его роль до мельчайших деталей, Мейерхольд до конца учитывал индивидуальные оттенки каждого данного актера и заранее включал его свойства в задуманный образ. Режиссер создавал маски для отдельных актеров. Он умел наиболее выгодно подать актера на сцене, сочинив ему подсобный трюковой «номер», танец или пантомиму и тщательно подобрав ему грим, костюм и парик, «обыграв» его вещами, музыкой и светом. Это было высокое искусство режиссерского обыгрывания актера, извлечения из него максимальной пластической выразительности. С этим временем связан расцвет таких превосходных актеров революционного театра, как Бабанова и Ильинский. Каждая новая постановка открывала ряд свежих актерских дарований: Зайчиков в «Великодушном рогоносце», Орлов в «Смерти Тарелкина», Мологин в «Земле дыбом». А «Лес» не знал плохих исполнителей. Каждый актер этого спектакля имел свою оригинальную и острую манеру игры, создавал четкий, надолго запоминающийся образ. Не говоря об Ильинском, в роли Аркашки создавшем себе крупное артистическое имя, любой актер «Леса» пленял своим самобытным и свежим мастерством. Захава в роли {65} Восмибратова, Ремизова в роли Улиты, Райх — Аксюша, Коваль-Самборский — Петр и даже исполнитель маленькой безыменной роли турки Маслацов давали образцы превосходной актерской игры.

В «Лесе» театр показался какой-то чудесной фабрикой новых актерских дарований. И очень много в этой фабрике зависело от самого режиссера, от его мастерства в подаче исполнителя на публику. Мейерхольд оказывал предельную и крайне бережную помощь актеру, вкладывая в нее весь свой блестящий опыт актера и режиссера, свое знание лучших образцов актерской игры и даже знание различных стилей пластических искусств. Так, например, вся роль Петра была построена на внешности исполнителя, одетого и загримированного под русского парня, в стиле жеманных картин Соломко. Это придавало ело уловимый оттенок иронии всей фигуре Петра.

В постановках этого периода Мейерхольд в композиции спектакля исходит от актера, но стесняясь делать отступления в сторону только для того, чтобы дать актеру использовать выгодную особенность своего мастерства. Так, в «Лесе» очень часто режиссер строит целые куски специально для Ильинского. Так, в «Смерти Тарелкина» он отводит маленький эпизод под смех Орлова. Актер — основное средство сценической выразительности в руках режиссера мейерхольдовского театра этого периода. Но у него сходились и остальные нити импровизационных представлений театра. Режиссер до конца определял не только характер вещественного оформления спектаклей, но и все в нем до последней детали, каждую вещь, входящую в игру. Режиссер составлял сценарий спектакля, присваивая себе функции драматурга, как это и доказал Мейерхольд в своей переделке комедии Островского.

Сложным и изощренным было ремесло режиссера в театре Мейерхольда. Но и в этой сложности не было ничего загадочного. Это было искусство организатора игры, умеющего в максимальной степени использовать силы участников и возможности имеющегося строительного материала. Так же как и все в этом театре, работа режиссера-организатора была рассказана и обнажена на сцене. Обнажение приема — характерная черта для Мейерхольда: достаточно указать на фабрикацию лунной ночи в «Лесе», на сцену мистификации в эпизоде «Пеньки дыбом» или на сцену Бордье дю-Патуа с крестьянами, где движение крестьян гирляндами прямолинейно передавало образную мысль автора.

{66} Театр Мейерхольда высоко ставил искусство организатора-режиссера. Рассчитывая на близкую гибель профессионального театра, на его растворение в быту, он знал, что для каждой общественной ячейки понадобится сведущий организатор, своего рода церемониймейстер, который сумеет направить свободное творчество своих товарищей в организованное русло. Образец такого будущего организатора и показывал театр Мейерхольда в лице своего блестящего мастера-руководителя. В то же время театр усиленно готовил новые кадры таких организаторов-режиссеров.

Этот период связан не только с расцветом творчества нового актера. В несколько коротких лет в стенах театра Мейерхольда сложилась из молодежи многочисленная и качественно сильная группа режиссеров, принадлежащих к «школе» Вс. Мейерхольда. На этих режиссеров, работающих сейчас в профессиональном театре, в кино и на клубной сцене, в то время возлагалась иная миссия. Завтра, когда рухнут стены профессионального театра, когда искусство перейдет в быт, они выйдут в жизнь и на производстве или в местах собраний будут организовывать совместно с присутствующими веселые вольные игры, украшающие повседневную жизнь нового человека[[36]](#endnote-32).

Утопические мечтания театра Мейерхольда остались только мечтаниями. Профессиональный театр устоял среди «бури и натиска» «Театрального Октября». Но он вышел из этого периода значительно изменившимся.

Нельзя переоценить значение того упрощения и демократизации театрального искусства, глашатаем которого был театр Мейерхольда. Система сновидческого театра не без его помощи скоро дала трещины, и не столько на сцене, сколько в зрительном зале.

На спектаклях мейерхольдовского театра происходило постоянное разоблачение секретов профессионального театра.

Театр Мейерхольда разрушал среди зрительской массы преувеличенный пиетет к искусству театра, который долго мешал революции уничтожить враждебную замкнутость старого театра. Он чрезвычайно облегчил новому зрителю воздействие на весь аппарат старого театра. Показывая игровую кухню спектакля, театр Мейерхольда вооружал зрителя критическим отношением к тому, что происходило на сцене, давая ему ряд технических знаний о театральном ремесле.

Он был своего рода учебной лабораторией, вынесшей свои опыты из замкнутых кабинетов в огромную лекционную {67} аудиторию на десятки тысяч зрителей. Эта разоблачительная и «учебная» деятельность театра Мейерхольда по своему значению не уступала его опытам построения агитационного спектакля.

Огромное тактическое значение имело в то время и приближение основ актерской игры к физкультуре, упрощение в глазах рабочей массы самого ремесла актера. Любителям-рабочим, рабочей молодежи театр Мейерхольда открывал легкий и простой путь к завоеванию сцены. Не случайно с первых же шагов театра Мейерхольда у него установилась тесная связь с клубным театром, и одно время клубная сцена почти целиком развивалась под знаком мейерхольдовского театра. Не случайно с ним были прямо или косвенно связаны и почти все профессиональные объединения нового типа, родившиеся из среды рабочей молодежи: театры Пролеткульта, Трамы.

В пору «бури и натиска» в работах театра Мейерхольда сатирическое разоблачение прошлого сочеталось с предельной демократизацией искусства театра.

## Исторические видения

### Глава 5

Ничто не предвещало серьезных изменений в пути Театра имени Вс. Мейерхольда. Всего год назад был поставлен «Лес», наиболее жизнерадостное произведение революционного театра. Только полгода прошло после премьеры «Д. Е.», завершившей серию агитационных, урбанистических спектаклей Мейерхольда; в этом произведении были доведены до совершенства многие приемы революционного театра. Стремительность темпов, динамическая насыщенность никогда еще не достигали в театре Мейерхольда таких пределов, как в «Д. Е.». Правда, отдельные эпизоды и тогда поражали какой-то странной замедленностью, как, например, эпизод в Версале. Правда, в некоторых местах пантомимическая разработка отличалась излишней детальностью. Но все это казалось тогда случайностями, недоделанными штрихами грандиозного целого. На самом же деле эти детали, как выяснилось вскоре, предвещали новый поворот в творческой биографии Мейерхольда и его театра.

Ничто не могло быть более неожиданным для зрителя театра Мейерхольда, чем появление на его сцене зимой {68} сезона 1924/25 года странной «комедии на музыке» под названием «Учитель Бубус». Все оказалось «наоборот» в этом спектакле. Неистово боровшийся против красивости и эстетизма на советской сцене, мейерхольдовский театр на этот раз создал необычайно элегантную внешность спектакля с уклоном в салонную изысканность. Обычно открывавший всю свою сцену до конца перед взглядом любопытствующего зрителя — здесь театр впервые за многие годы вернулся к замаскированному павильону: плотный полукруг из частых бамбуковых палок замкнул площадку действия от всей остальной сцены. Отказавшийся от декорации, в «Бубусе» театр как будто вернулся к ней, выстроив бассейны и фонтаны, круглый диван, установив у портальной арки деревянную пристройку — массивную входную дверь. Правда, все это не было декорацией в обычном смысле. Здесь не было писаных холстов, все было сделано из настоящего материала. Но эта обстановка спектакля, его вещественное оформление очень мало походили на конструкцию времен «Рогоносца» или на оборудование вещами и приборами «Леса» и отчасти «Д. Е.». В «Бубусе» определилось явное стремление к статическому декоративному пейзажу на сцене, существующему самостоятельно, вне зависимости от действующих среди него актеров.

Питавший пристрастие к чрезвычайно динамизированному зрелищу, в этом спектакле театр перешел чуть ли не к статике. Разбитый долгими паузами, развертывался диалог этой странной комедии. Игра актеров строилась на неподвижных позах, на остановившихся моментах движения, соединенных только переходами.

Из яркого, ясного, насыщенного движением спектакль неожиданно стал темным, загадочным по смыслу, составленным из каких-то ритмических взлетов и замираний. Самым странным в этом спектакле и была актерская игра. Она составлялась из особых размеренных торжественных движений. Актер действовал на сцене, как будто все время прислушиваясь к чему-то: не то к каким-то своим внутренним движениям, не то к тому, что происходит где-то вне площади действия, за сценой.

Отныне почти все эти свойства будут в большей или меньшей мере присущи спектаклям мейерхольдовского театра. Только в «Рычи, Китай!», поставленном учеником Мейерхольда под наблюдением самого мастера, — только в этом спектакле описанные особенности не будут органическими, отойдут на второй план.

{69} Но даже в «Мандате» — в этом как будто веселом, сатирическом спектакле — сохранится торжественный, медленный темп действия и особая «задумчивость» персонажей. Даже в «Клопе» — в этом несложном, непритязательном памфлете — будут моменты, когда часы остановятся на сцене, когда действующие лица задвигаются перед зрителем словно схваченные «лупой времени».

Что касается сцены, то после «Бубуса» она окончательно восстанавливается перед аудиторией как ограниченная, замкнутая в себе площадка, развернутая только по горизонтали (опять-таки за исключением «Рычи, Китай!»). На каждый спектакль она зашивается наглухо фанерой или деревом.

В «Д. Е.» будущие стены еще были подвижными (murs mobiles) и демонстрировались в разобранном виде. Еще на глазах у зрителя они составляли на сцене быстро исчезавшие комнаты, залы, улицы и площади.

В «Бубусе» для обрамления и ограничения сценической площадки, для постройки «павильона», еще стыдливо применялась прозрачная и раздвигающаяся, но прикрепленная к одному месту полукруглая стена из бамбуковых палок.

В «Мандате» поднялись вверх плотные фанерные стены, однако тоже еще раздвигавшиеся и в какой-то доле игравшие роль динамических приборов.

Но уже в «Ревизоре» создается постоянная устойчивая декоративная стена сценической площадки. В «Горе уму» она охватывает всю ширину и глубину сцены. А в «Командарме 2» сцена зашивается фанерой со всех сторон и доверху.

Актеры уже появляются на сцену из специально сделанных дверей, ворот и т. д. Театр уже прячет от взгляда зрителя свою «кухню». Он хочет быть захватывающим по-серьезному, увлекательным вне своей «скандальной» разоблачительной миссии.

Этот поворот связан с обращением театра Мейерхольда к специфической тематике.

Иные звуки, иные оттенки проникают в его сложный сценический оркестр. Этот театр становится театром *одной темы*. Он воспринимает ее как свою жизненную задачу, как свой творческий подвиг и под разными обличьями, начиная с «Бубуса» и с «Д. Е.», ставит ее вновь и вновь со все увеличивающейся страстностью на своей сцене. Эта тема звучала в «Д. Е.», как зловещий звук тубы в оркестре; именно {70} в этом спектакле она была осознана Мейерхольдом и его театром как своя центральная тема. В «Бубусе» же были просмотрены и отобраны художественные средства и приемы для ее сценического выражения.

Здесь повторилась та же схема, что и в предыдущем периоде мейерхольдовского театра со «Смертью Тарелкина», только с иной целью. Перед новым этапом Мейерхольд обращается к своему прошлому. Он пристально изучает пригодность того художественного оружия, которое когда-то создавал лабораторным путем в иных условиях и для иных целей. Он медленно развертывал в обратном хронологическом порядке катушку своего творчества, рассматривая и отбирая отдельные кадры, для того чтобы потом вмонтировать их в новое произведение.

В «Бубусе» Мейерхольд воспроизводит в увеличенных масштабах свои петербургские студийные постановки 1915 – 1916 годов в белом колонном зале на Бородинской. Конечно, теперь все это сделано с большим размахом и с большим внешним великолепием[[37]](#endnote-33).

Четыре бамбуковые палки, с которыми студийцы, одетые в серо-голубую прозодежду, разыгрывали пантомимы на медленных торжественных движениях, — эти палки выросли в «Бубусе» в целый бамбуковый лес, мерно колыхавшийся и постукивавший при движении актеров.

Простой ковер-мат, расстилавшийся по полу студии перед началом пантомимы, вырос в «Бубусе» в сделанный по заказу огромный овальный ковер, застилавший всю площадку действия спектакля.

Рояль, за которым в этой же студии консерваторский ученик разыгрывал для пантомим Мефисто-вальс Листа, вальсы Шопена и другие отрывки из произведений этих композиторов, оказался перенесенным в «Бубус». И тот же музыкальный репертуар иллюстрировал сложную пантомимическую ткань спектакля. Только самый рояль был подан на специальной эстраде с позолоченной раковиной, а на пианисте вместо домашнего пиджака была надета эстрадная униформа — элегантный фрак и лакированные туфли.

Только тот, кто не видел работы Мейерхольда петербургского периода, только тот пройдет мимо этого разительного сходства «Бубуса» со студийными пантомимами 1915 – 1916 годов, периода работы Мейерхольда над «Маскарадом»[[38]](#endnote-34).

Весь спектакль распался на ряд самостоятельных пантомимических отрывков. Текст включался в действие только {71} определенные моменты и использовался приблизительно в том же значении, что и непрестанное музыкальное сопровождение спектакля. Он давал формально смысловую тему для пантомимы и служил предлогом для опорных остановок и пауз в движении актера. Четкая интрига комедии Файко растворилась на сцене в сонных и медленных покачиваниях музыкального ритма и ритма пантомимических игр актеров. Распалась связь, сцеплявшая отдельные персонажи комедии смысловыми драматическими ситуациями. Каждый образ получил самостоятельную лирическую экспозицию, проходя через всю пьесу в особо подчеркнутом, присущем только ему одному, индивидуальном рисунке движений, имеющих характерный для каждого персонажа, всегда неизменный ритм и темп. Эта система движений создавала помимо текста, а иногда и вопреки ему, особую музыкальную тему каждого образа.

Эту пантомимическую игру, так широко развернутую в «Бубусе», театр Мейерхольда пытался оправдать теорией так называемой предыгры. В брошюре, изданной театром к премьере «Бубуса», этой теории была отведена одна глава. В ней авторы в качестве примера приводили игру актера А. Ленского в роли Бенедикта («Много шума из ничего» Шекспира), описанную в «Русских ведомостях». Длительное описание мимической игры Ленского заканчивалось словами: «… и зрительная зала гремит рукоплесканиями, хотя артист еще не сказал ни одного слова и только теперь начинает свой монолог».

В этом «классическом» случае предыгра была необходимым переходом действующего лица из одного состояния в другое: она подготовляла зрителя к более отчетливому смысловому восприятию следующего за ней текста. В «Бубусе» пантомимическая игра актера как раз не удовлетворяла этим требованиям.

Она не только не раскрывала зрителю текста комедии, но скорее затемняла его, выстраивая в движениях, в мимике и в жестикуляциях второй, неуловимый, лирический смысл или, вернее, — звучание показываемого образа, смысл, лежащий вне рамок написанной в тексте роли. Эта предыгра вызывала не гром рукоплесканий, но недоумение зрительного зала. Она лежала вне уловимой смысловой логики Действия. Ее целью было чисто музыкальное ритмическое звучание образа. На сцене появились тени людей, танцующие молчаливый танец обреченных. Этот «танец» составлялся не из непрерывных движений, вытекающих одно из другого, {72} но из коротких законченных ритмических фраз, разделенных длительными паузами. Эти паузы уходили на прислушивание действующих лиц. Так прислушивался, застывая в неподвижной позе, обратив напряженное лицо в зрительный зал, учитель Бубус. Так прислушивался генерал Берковец, прежде чем сделать тот или иной жест и движение. Так останавливался после элегантных взлетов барон Фейервари, словно проверяя, не внес ли он своими движениями каких-либо изменений в окружающую обстановку. И Ван Кампердафф, и Теа, и остальные персонажи этой «комедии на музыке» — каждый из них исполнял свой «танец» на паузах, на этих моментах пристального вглядывания, ощупывания среды, констатации ее прочности и незыблемости.

Словно хрупкий стеклянный мир выстроился на сцене, отгороженный полукругом из бамбуковых тростей от окружающей стихии. Эта стихия и давала себя знать время от времени шумными взрывами за сценой, а в финале — вторжением революции, раскидывающей в стороны бамбуковые стены.

Темой этого спектакля и была тема *гибели*, неотвратимой катастрофы, нависающей над изящным и элегантным стеклянным миром. Это она заставляла персонажей спектакля останавливаться и напряженно вслушиваться в музыкальную тревожную тишину. И пантомимический танец, который протанцовывал каждый из них, был своего рода танцем предсмертной агонии, развернутой на протяжении всего спектакля.

Интересно, что все сцены в «Д. Е.», посвященные изображению гибнущей Европы, были построены тоже пантомимически, на таком же медленном и торжественном «танце». Берлинское ночное кафе, разрушенный Версаль, ужин лордов, сцена на пароходе и ряд других эпизодов, длившихся иногда на сцене по пятнадцать-двадцать минут, имели текста всего на десяток коротких малозначащих фраз.

Но в «Д. Е.» пантомима еще была сюжетной, кроме того, смысл ее раскрывался световыми надписями, плакатами. В «Бубусе» же Мейерхольд попытался превратить пантомиму из сюжетной в чисто психологическую, передающую зрителю не точную мысль, не четкую действенную ситуацию, но особый колорит действия, особую музыкальную настроенность персонажа, его обреченность.

Ни самая тема, ни замысел режиссера в «Бубусе» не были поняты в свое время зрителем; в этом спектакле язык {73} театра оказался чересчур невнятным и лирическим. Только после «Мандата» и в особенности после «Ревизора» открылось истинное значение и тенденция этой постановки.

Сатирический, умеющий зло смеяться над уходящими в прошлое образами, радостно и задорно настроенный театр Мейерхольда внезапно задумывается, обрывает свой смех. Он становится патетическим в своих выступлениях. В его голосе начинают преобладать трагические тона.

Поэтому не случайно и обращение Мейерхольда к прошлому периоду его творчества, когда трагическая тема, тема о роковой гибели и близкой катастрофе, была доминирующей в его произведениях, начиная от метерлинковских постановок, через «Грозу» и «Стойкого принца», и кончая кульминационной точкой в «Маскараде» — в этом пышном и зловещем надгробном памятнике ушедшей эпохи.

В «Маскараде» Мейерхольд использовал опыт студии на Бородинской. Он широко применил в этой постановке прием пантомимы для создания мрачного безнадежного колорита драмы. Именно загадочность и смысловая неясность пантомимы позволили использовать ее как эмоциональный фон действия, на котором вычерчивалась трагическая судьба героев. Переплетающиеся безмолвные движения человеческих фигур создавали в спектакле тему рока, тяготевшего над персонажами драмы, обрекавшего их на гибель. В таком мистическом плане осуществлялось в дореволюционных постановках Мейерхольда предчувствие близких социальных катастроф, надвигавшихся на старое общество.

После революции эта тема приобрела реалистические очертания и получила социальное оправдание. Сначала она возникла на сцене мейерхольдовского театра как тема о крушении буржуазного мира, об угасании и гибели целой исторической эпохи. Именно так она была трактована в «Д. Е.» и в «Бубусе». Здесь катастрофа определялась на протяжении спектакля как результат борьбы двух начал. И в том и в другом спектакле побеждала революция, показанная в финале штыками красноармейцев.

Это мажорное, победное начало нарушало трагедийный план спектакля, задуманный театром. Замкнутый, задыхающийся в самом себе, падающий мир оказался помещенным рядом со свежим, полнокровным миром уверенных в себе новых людей. Появление красноармейцев в «Д. Е.» и в «Бубусе» зачеркивало смысл всех событий и персонажей, показанных в спектакле до финала. Слишком ясен был исход борьбы стальных штыков в руках сильных и здоровых людей — {74} к тому же реально победивших в жизни — с изнеженными, истонченными представителями вымирающей культуры. Вся эстетическая концепция театра оказывалась выстроенной на песке.

Не оправдало себя и обращение Мейерхольда к пантомиме в том ее чистом виде, в каком он пользовался ею в своих студийных работах 1915 – 1916 годов и в «Маскараде». С одной стороны, она оказалась очень бедным средством выражения сложной современной темы. С другой стороны, она вносила искусственное оживление в поведение обреченных персонажей. Благодаря ей они слишком много двигались по сцене, они были слишком живыми: «танец агонии» казался из зрительного зала танцем действия.

В «Бубусе» мы еще встречаем динамическое построение игровой части спектакля в театре Мейерхольда. В последующих постановках театра передвижения персонажей по площади сокращаются до предельного минимума. Жизнь замирает на сцене. Пантомимы «Бубуса» оказываются последними судорогами, постепенно сковывающими тело когда-то живого, действовавшего образа.

Со сцены мейерхольдовского театра исчезает борьба. Сценическое действие замыкается границами гибнущей социальной среды. На сцену не проникает свежий воздух с воли. В «Мандате» форточка дома на Благуше закрыта наглухо: только мещане действуют на сцене. В «Ревизоре» и в «Горе уму» в поле зрения авторов спектакля включаются только темные и безнадежные стороны исторической эпохи, захваченной в этих произведениях. Даже жандарм «Ревизора» уходит из области реального зрительного восприятия. Текст на полотне, спускающемся сверху в финале, — это осторожная, внеспектакльная концовка-послесловие.

В «Горе уму» Чацкий, по Мейерхольду, не гибнет в окружающей среде в результате борьбы, но постепенно угасает в ней, истончается, превращается в бесплотную тень.

Вместо действенного драматического процесса театр Мейерхольда открывает со своей сцены неподвижные мертвые ландшафты потухшей планеты.

Прошлое встает в этих спектаклях как зловещая легенда.

Это — призраки, потерявшие физическую власть над нами. Они вырисовываются как страшные ископаемые звери, выставленные для обозрения в витринах музея. Они как будто шевелятся и о чем-то шепчутся между собой. Но это {75} зрительный и слуховой обман: просто ветер шелестит их полуистлевшей кожей.

В создании этих ландшафтов театр обнаруживает исключительное мастерство и своеобразный мрачный темперамент. В каждой новой постановке театр с новой силой обращается к обработке этой темы.

Даже настоящее театр сумел обратить в прошлое в «Клопе», заставив зрителя смотреть на сегодняшнего мещанина глазами человека будущего, живущего в социалистическом обществе.

И в «Командарме» он превратил в легенду недавнее героическое прошлое — эпоху гражданской войны.

В этом спектакле не показано ни одного человека, который уцелел бы до наших дней. Это мертвые, вернее, убитые люди, легендарные герои легендарного времени.

Оттого так неподвижно стоят они на месте со своими длинными пиками. Оттого так медленны и торжественны их движения, и печать странной задумчивости лежит на всем их облике. Если снять с них папахи или скифские бараньи шубы, то за ними откроются наполовину снесенные черепа, рассеченные головы, развороченная грудь, пятиконечные звезды, вырезанные на лбу.

Немыслимо представить, что кто-либо из них учится сейчас в Академии или командует полком. Это — люди, исчезнувшие на полях сражений в 1918 – 1919 годах. Их легендарность — не меньшая, чем легендарность древних скифов.

Совершенно исключительна в этом отношении скифская грустная песня у часового в последнем акте «Командарма». Она создает неповторимый колорит исторической древности всего действия в «Командарме».

Но в «Командарме» мы уже имеем дальнейшую трансформацию темы. Здесь легендой становится недавнее время революции. Еще теплое, еще живое в нашей памяти, в нашем быту, в сегодняшних условиях классовой борьбы, оно превращается на сцене театра в изваяние, теряя принципиальное различие с другим прошлым, действительно исчерпавшим себя к нашим дням.

В «Мандате» же, в «Ревизоре» и в «Горе уму» берется не только прошлое в хронологическом смысле, но и законченная историческая эпоха в ее отрицательном социальном содержании.

Характерно, что действующие лица в этих произведениях почти потеряли способность двигаться. Они стоят, сидят, лежат на сцене, и их лица, их глаза почти всегда обращены {76} в зрительный зал. Они не столько действуют, сколько показываются публике в том или ином зафиксированном положении. Достаточно вспомнить все сцены в «Мандате», проведенные на подчеркнутой и откровенной подаче персонажа на зрителя в неподвижной позе, с остановившимся выражением лица.

Мало того, театр начинает применять механические приспособления для демонстрации образов вымирающих человеческих пород или экспонатов ушедшего исторического прошлого.

В «Мандате» они выплывают на движущихся кольцах сценической площадки, испуганные, цепляющиеся за вещи своего домашнего обихода. В «Ревизоре» они медленно выезжают на специальной площадке через открывающиеся «ворота времени» — в сумеречном свете под мерный шум мотора-двигателя, приводящего в движение механизм сцены. Они появляются на этой площадке среди вещей своей эпохи — громоздкой великолепной мебели, играющей разноцветной штофной обивкой, глянцем красного дерева, среди превосходных стилевых костюмов, граненого хрусталя и других деталей обстановки барских усадеб и петербургских светских гостиных. Каждая вещь этой обстановки подана со сцены как музейная редкость, как экспонат для обозрения публики. Так же подаются на движущейся площадке и действующие лица этого спектакля.

Когда площадка останавливается, луч прожектора освещает их в неподвижных позах. И только после некоторой паузы, во время которой зритель обозревает весь пейзаж, — только после паузы начинается диалог и окаменевшие фигуры приводятся в движение.

Нет, это не оживленное прошлое, которое мы привыкли видеть на сцене в постановках классических пьес или пьес, имеющих уже историческую давность. Оно не действует, не движется в квадрате сцены, ничем не угрожает сегодняшним людям. Оно остановилось навсегда в октябре 1917 года и сейчас только, словно насаженное на булавку, глядит с подмостков мейерхольдовского театра в зрительный зал немигающими глазами, показывает себя во всем своем внешнем великолепии, во всей своей внутренней высохшей пустоте и бессмысленности, как это с предельной, почти скульптурной выпуклостью сделано в превосходной сцене сплетен «Горя уму»: длинный узкий стол, сервированный для ужина, поставленный во всю ширину сцены по линии рампы, с неподвижно сидящими за ним многочисленными {77} гостями: мертвые манекены. Здесь явное созвучие в приемах со сценой ожидающих мистиков в «Балаганчике» времен Театра В. Ф. Комиссаржевской[[39]](#endnote-35).

Рассказанная так со сцены исчезнувшая историческая эпоха ничему не учит зрителя. Она не разъясняется перед ним по-новому. Этот ландшафт рассчитан на чисто эстетическое пластическое восприятие зрителя. Его цель — еще раз закрепить в сознании современников уже ускользающие воспоминания о прошлом, закрепить их и перевести в план легенды, пышного декоративного мифа.

Образы, возникающие на сцене мейерхольдовского театра в спектаклях этого типа, — не мистические призраки, не видения экспрессионистского театра. Нет, это всего-навсего куклы паноптикума, музея восковых фигур. В них нет ничего загадочного. Но так же как и в восковых фигурах, в них есть то странное, что всегда поражает в точных подделках под живую натуру: кажется, что от них отделяется тонкий запах тления.

И словно для того, чтобы больше походить на куклы, все меньше передвижений позволяют себе персонажи этих «исторических» спектаклей и все большую механичность и геометричность приобретают их скупые жесты и осторожные движения. И иногда зрителю, глядящему на сцену из темноты зрительного зала, кажется, что вот сломается механизм, управляющий движущимися площадками «Мандата», «Ревизора» и «Горя уму», и действующие лица остановятся в тех позах, в каких застала их поломка механизма, и будут стоять до тех пор, пока их не уберут театральные рабочие. Но ведь именно так и случилось в финале «Ревизора», когда персонажи гоголевской комедии оказались пустыми, легкими, раскрашенными куклами из папье-маше, сделанными в бутафорской мастерской Театра имени Вс. Мейерхольда.

### Глава 6

В спектаклях театра Мейерхольда этого нового периода преобладает *зрелище* над *действием*. Чисто действенные моменты вытесняются демонстрацией живых картин, оживленных панорам.

Конечно, от этого принципа резко меняется техническое оборудование спектакля, и в ином порядке перестраиваются внутрипроизводственные элементы в театре.

{78} Неизменным в силе и объеме влияния остается только режиссер, так же как и в первом периоде, определяющий все моменты художественной работы театра. Но точки приложения его мастерства перемещаются.

Актер больше не занимает первенствующего места на подмостках мейерхольдовского театра. Он в значительной мере теряет значение *действователя*, концентрирующего в себе смысл сценического действия. Он становится всего-навсего «выразительной фигурой», характеризующей тот или иной пейзаж раз навсегда определенным жестом или интонацией.

Мы уже не встречаем той игры актеров, бьющей импровизаторским фонтаном, которая развертывалась, начиная с «Великодушного рогоносца» и кончая «Лесом», не только у крупных мастеров, как Ильинский и Бабанова, но и у всех участников этих спектаклей. Для каждого из них режиссер детально разрабатывал роль и в то же время тщательно маскировал индивидуальную печать своей работы, приспособляя материал роли к особенностям, иногда очень детальным, данного актера. Именно так создавал актеров Мейерхольд в своем театре в период «бури и натиска».

Теперь же почти каждый актер в любой роли напоминает самого Мейерхольда. Индивидуальность режиссера накладывает ясно осязаемую печать на игру актера. Это особенно заметно в центральных ведущих ролях, более детального прорабатывавшихся режиссером совместно с исполнителем, Учитель Бубус в исполнении Вельского, Гулячкин, Хлестаков, Чацкий в исполнении Гарина — все эти роли почти незавуалированно демонстрируют серию репетиционных показов самого Мейерхольда. Здесь больше всего играет режиссер, дающий исполнителю коллекцию готовых, законченных моментов исполнения для копирования. В том мире восковых фигур, который показывается в своеобразном паноптикуме мейерхольдовского театра, огромное значение приобретает общий замысел спектакля и точное его выполнение во всех деталях всеми винтиками и рычагами построенного механизма. Воля и изобретательная выдумка главного механика становятся обязательным законом в этом мало подвижном и точно расчисленном мире.

Мы уже говорили о замедляющихся движениях актера в спектаклях этого типа. Акробатические номера, когда-то в таких больших дозах вводимые актерами мейерхольдовского театра в игру, почти исчезают из спектакля. Вообще движение — как непрерывная цепь переходящих друг в друга {79} положений актера на сцене — заменяется отдельными отрезками движения, заканчивающимися всегда статическим положением, *позой*, застывшим мимическим моментом. Фигуры, поставленные на сцене, меняют только позы и мимические гримасы.

Именно так целиком построена роль Гулячкина в «Мандате». Этот образ вымирающего мещанина остается в памяти у зрителя в своих пластических скульптурных позах: Гулячкин, неподвижно смотрящий в зрительный зал широко открытыми «пустыми» глазами; Гулячкин, схватившийся за голову обеими руками в припадке ужаса и смятения.

Точно так же сделаны и все остальные роли «Мандата». Обращенное к публике лицо Насти с неменяющимся выражением. Неподвижная поза гостьи, выплывающей на сундуке из-за кулис.

Именно на несоответствии между окаменевшей позой и следующим за ней движением и громкой речью построен мрачный комизм этих персонажей, механически заведенных кукол. Переход от полного мертвого покоя к движению и слову воспринимается как неожиданность, как смешная нелепость. Здесь пародируется воскрешение *мертвого* мещанства, не мещанства современного, живущего в советском быту, прошедшего известную эволюцию за эти годы, но типично дореволюционного, прекратившего свое существование в 1917 году.

Хлестаков в «Ревизоре» сделан актером и режиссером в еще более подчеркнутой, почти механической, акцентированной смене разнообразных поз.

Хлестаков входит на сцену в цилиндре, в сюртуке, в клетчатом плаще, накинутом на плечи. Он идет прямо на публику, затем резко останавливается, выдерживает паузу, поворачивается в профиль, снова останавливается, ударяет тросточкой о стол, поворачивается спиной к зрителю и снова стоит в неподвижной позе.

Движение разложено на ряд неподвижных замкнутых отрезков. Еще более разительными примерами могут служить сцена опьянения Хлестакова и сцена взяток, проведенные целиком на акцентированном чередовании неподвижных поз. В эпизоде «За бутылкой толстобрюшки» каждая перемена положения Хлестакова на площадке отчетливо акцентирована и отделена от предыдущих и последующих смен длительной паузой.

В эпизоде взяток Хлестаков, как машина, выполняет движения, связанные с получением денег. Таким путем Хлестаков {80} превращается в своего рода манекен, в декоративный фантом, в механический петербургский сюртук, демонстрирующий поведение петиметра чиновной столицы.

Не только роль Хлестакова, но и любая роль в «Ревизоре» сделана по такому принципу, так же как и в «Горе уму» и в других более поздних постановках театра. Интересен в этом отношении и «Выстрел». Несмотря на современность и политическую злободневность спектакля, движение актеров здесь стилизовано, построено на такой же резкой механической смене различных поз.

Искусство позы и связанной с ней «декоративной паузы» (в отличие от психологической) становится преобладающим в технике актера театра Мейерхольда. Игра актера теперь строится так, как будто он все время охорашивается перед зеркалом, изучает свою внешность и пристально всматривается в свои повадки. Роль такого волшебного зеркала в мейерхольдовском театре и играет режиссер спектакля, он подсказывает и фиксирует поведение актера на сцене.

Сценический образ теряет самостоятельное значение. Он составляет одну из многих равных частей в общем ландшафте спектакля. Игра актера в большой мере приобретает декоративный, живописный характер. Актер должен уметь в каждый данный момент вкомпоновывать себя в ансамбль *обстановки* как ее необходимая рассчитанная часть, деталь. Особенно это сильно чувствуется в «Ревизоре», спектакле, в котором принципы нового мейерхольдовского театра нашли самое полное классическое выражение.

Из наиболее наглядных примеров чисто живописного, статического разрешения отдельных моментов спектакля укажем на З. Райх в роли Анны Андреевны, стоящей в шелковом платье перед зеркалом. Поза актрисы, освещение, цвета платья и мебели — все это передает стиль федотовских картин.

Еще более сложно в том же плане сделан эпизод с офицерами, выскакивающими из шляпной коробки и из шкафа под треск хлопушки. Сцена воспроизводит виньеточно-будуарный стиль старинных изданий. В ней действительно рассчитана каждая секунда сценического движения.

И совсем сложной является та же сцена вранья Хлестакова, в которой малейшей детали отведено свое место в живописной композиции каждого мелкого эпизода.

В этих случаях участие актера в эпизоде настолько второстепенно и в то же время требует такой точности выполнения определенной технической задачи, что мы вправе {81} рассматривать исполнителя как одно из живописных средств в руках режиссера-художника.

В таком спектакле актер превращается из действователя в механического исполнителя чужого задания. Значительное расстояние отделяет актера этого типа от тех подвижных и веселых каботинов, которые разыгрывали перед смеющейся аудиторией увлекательные фарсы «Рогоносца», «Тарелкина», «Леса» и отчасти «Земли дыбом».

Не менее существенные изменения произошли в методах использования существующей театральной сцены, в трактовке сценической площадки и в вещественном оформлении спектакля. Мы уже останавливались на стремлении театра к замаскированному «павильону» и к обособлению площадки действия от всего остального пространства сцены.

Для современного зрителя, зрителя 1931 года, впервые приходящего в Театр имени Вс. Мейерхольда, почти не будет разницы между сценой в «Ревизоре» и в «Рогоносце» или в «Лесе». Он не видел той полностью обнаженной сцены, с ее широкими кулисными проходами, с непокрашенной задней кирпичной стеной, со свободными пролетами вплоть до самых колосников, — той сцены, которая вызывала столько горячих споров среди зрителей до 1924 года. Этой сцены давно не осталось в театре; стены ее выбелены меловой краской, и «Рогоносец» идет сейчас среди других конструкций, замаскированных щитами или холстами.

Раньше существовавшая сценическая коробка была более или менее случайным футляром для спектаклей мейерхольдовского театра. В принципе театр мог выносить свои представления на любые площадки. Теперь же сцена-коробка служит театру необходимым ящиком для его панорам и ландшафтов. Конечно, это далеко не совершенный ящик, с очень кустарными механизмами; его следовало бы перестроить. Но самый принцип ренессансной сцены уже органически учитывается театром при построении спектакля.

Начиная с «Бубуса», все установки грузно и прочно оседают на пол сцены, упираются в наружный портал с обоих его боков. Для каждого спектакля создается постоянный неподвижный фон, на котором развертывается серия живых картин паноптикума. Этот фон далеко не нейтрален. Он играет большую роль в спектакле, участвуя в создании его колорита.

Желтый изящный бамбук в «Бубусе» с постоянным звонким перестукиванием палок создавал элегантный, хрупкий уют первоклассного богатого особняка.

{82} Раскрывающиеся стены «Мандата» имитировали волшебный ящик, в котором появлялись и исчезали разнообразные фигуры фокусника.

В «Ревизоре» стены из темного полированного красного дерева создавали не только впечатление пышности, богатства, но и наполняли сцену особым воздухом чиновного Петербурга. Цвет и блеск этих стен сообщали колорит мрачности этому спектаклю, пытавшемуся сложить на сцене синтетический облик ушедшей эпохи. В «Горе уму» хоть и давался тоже постоянный фон для спектакля, но он был мало удачен и неоправдан по многим причинам, на чем мы остановимся ниже.

Но зато в «Командарме» режиссер и художник опять выстраивают декоративную конструкцию, не только захватившую сцену в глубину и в ширину, но вытянувшуюся наверх чуть ли не до колосников и создающую чрезвычайно замкнутое и в то же время условное обрамление для этой трагической легенды о недавней были.

Отказ от системы развернутых движений актера, уход от динамичности актерской игры привели театр к предельному ограничению площади действия.

Актер выносится как можно ближе к зрителю, для того чтобы этот последний мог хорошо рассмотреть галерею поз перед воображаемым зеркалом. Отсюда отказ от использования глубины сцены и применение системы выдвижных площадок, своего рода подставок для расставленных фигур. На этих тесных маленьких «подставках» актер лишен возможности делать сколько-нибудь резкое движение. Он обязывается к максимальной сдержанности и предельной точности жеста и движения.

Стремление к статике в группировке персонажей настолько сильно у театра, что даже массовая сцена в «Ревизоре» была проведена им на той же узкой выдвижной площадке, имеющей ничтожные размеры.

Со сцены исчезает конструкция как аппарат или станок для игры актера. Интересны в этом отношении мостики, идущие вглубь по бокам сцены в «Горе уму». На протяжении всего спектакля они включаются в действие, в игру актера только один или два раза, да и то очень несущественно, больше в силу необходимости хоть сколько-нибудь оправдать их присутствие на сцене. В остальное время они бездействуют и играют роль неподвижной декорации. Эти конструктивные сооружения представляют явный архаизм, остатки органа с отмершими функциями.

{83} Резкую эволюцию проделывают и вещи на сцене мейерхольдовского театра.

Еще недавно они были в руках актера игровыми предметами, он обращался с ними как фокусник или цирковой жонглер. Они переходили из рук в руки, летали по воздуху, получали самое неожиданное применение. Каждая вещь допускалась на сцену лишь постольку, поскольку она обыгрывалась актером, была необходима для него как элемент игры. Она не имела самостоятельной эстетической ценности: достаточно вспомнить очень простые и мало элегантные вещи в «Лесе».

Теперь же вещи заполняют сцену в своем самостоятельном, независимом от актера значении. Они играют на сцене не меньше, чем сам актер, а иногда даже «используют» его для себя как подсобную величину.

Так, в «Ревизоре» играет сама по себе превосходная стильная мебель, старинный хрусталь, великолепные дамские веера и другие предметы, тщательно подобранные по своей изысканной фактуре и форме. Так, в «Горе уму» играет бильярд с зеленым сукном и великолепно отшлифованными шарами.

При этом вещь, наподобие актера, ставится в «позу» на какой-то промежуток времени и на этот момент вытесняет все остальное, находящееся на сцене, в том числе и актера. Так, например, самый диалог Фамусова и Скалозуба в эпизоде с бильярдом имеет второстепенное значение и возобновляется каждый раз только после того, как один из партнеров сделает удар кием и «сыгравший» шар, проделав сложную эволюцию на зеленом сукне бильярдного стола, либо остановится совсем, либо упадет в лузу.

В этом эпизоде игра шаров поглощает текст и смысловые ситуации. Она выходит на первый план, завладевая вниманием зрителей.

Совершенно так же «играет» хрустальный графин в руках заезжего капитана в «Ревизоре». Отражая разноцветные лучи света в своих гранях, поворачиваясь разными сторонами, этот графин своей световой игрой вытесняет на значительный момент все остальное, происходящее на сцене.

А в «Выстреле» поток канцелярских бумаг, падающих на площадку сверху, с колосников, очень скоро теряет значение сатирической характеристики бюрократизма, канцелярской волокиты, бумажного вредительства и переходит в эстетический, чисто игровой план. Бумажный дождь, падающий сверху, начинает «играть» сам по себе, как своего {84} рода зрелищный аттракцион, отодвигая в сторону актера, исполняющего роль Пришлецова.

*Игра актера с вещью* первого периода театра Мейерхольда заменяется *игрой вещей* на равных правах с игрой актеров.

В следующей главе мы рассмотрим более подробно смысл и назначение этой замены.

Во втором периоде театра Мейерхольда его сценическая площадка нередко заполняется до отказа красивыми вещами, становится похожей на выставку первоклассного антиквара. Даже в тех случаях, когда вещь используется в сатирических целях, — даже тогда она берется статически, в такой классической по статике «позе», как магазинная витрина («Клоп»).

Конечно, этот живописный ансамбль не удовлетворяется скудным светом прожектора, обычно выхватывающего только часть находящегося на сцене. Витринный «пейзаж» требует равного освещения всех своих деталей, хотя бы и не участвующих в действии в данный момент. И наряду с прожекторами театр вводит в свои спектакли комбинированный свет — сверху из зрительного зала и сбоку из-за кулис сцены. Все пространство сценической площадки, отведенное для данного спектакля, включается на все время в поле зрения аудитории.

Эти существенные изменения в техническом оборудовании спектакля вызваны, как мы уже говорили, обращением театра Мейерхольда к новой тематике.

Переход от сатирического разоблачения прошлого, когда театр Мейерхольда яростно разрывал и раскидывал в стороны его ризы, к собиранию его зловещих остатков, к своеобразному консервированию его для поучения новых поколений — в застывших, но выразительных картинах паноптикума, предопределил эволюцию художественных приемов театра.

Утопический художественный максимализм театра Мейерхольда первых лет революции устанавливал неизбежную гибель искусства театра в близком будущем. Теперь на смену этому утопизму пришло отчетливое сознание профессиональных границ и возможностей театрального искусства. Театр заковывает свое творчество в пока еще крепкие устойчивые рамки старой сцены.

Но мы убедимся дальше, что эта эволюция Театра имени Вс. Мейерхольда не затронула существенным образом основной его сценической системы.

{85} Театр Мейерхольда остался чужд теории и практики сновидческого театра. Он не перестал быть тем же театром, каким он был с самых первых своих шагов, — театром представления, игры, исключающей всякую возможность создания на сцене иллюзии подлинной жизни.

Те мысли и образы, которые особенно близки его творческому воображению, он подает зрителю, не облекая их в жизненно правдоподобные обличья, но откровенно показывая ему свои *театрализованные представления* о них.

Этот мужественный рационализм театра делает его честным по отношению к зрителю. Театр не навязывает аудитории своего мнения, своего мировоззрения обманным путем, пользуясь для этого «объективным» натуралистическим письмом, иллюзией, подделкой под жизнь.

Зритель в театре Мейерхольда остается наиболее свободным в принятии и в оценке спектакля. Ему ясно видна субъективность сценических построений театра, его представлений о том или ином явлении или персонаже. Но в первом периоде этот рационализм согревался сатирическим темпераментом театра, теперь же он сковывает холодом сценические композиции, лишает их агитационной силы. В них есть свой пафос. Но этот пафос не похож на ту эмоциональную взволнованность, которая так легко перекидывается со сцены в зрительный зал. Это, скорее, пафос мысли, обращенной в прошлое и увлеченной гигантскими очертаниями исчезнувших исторических массивов. Этот пафос мало доступен широкой зрительской массе. Он свойствен людям поздних ущербных культур с чрезмерно развитым, рафинированным эстетическим чувством. В нем ощущается тот специфический холод, который сковывает созерцателя мертвых пространств и остановившегося времени истории.

### Глава 7

Ни в одном театре язык театрального искусства не достигал такой емкости и сжатости, не обретал такой способности к широким образным обобщениям, как в мейерхольдовском театре второго периода его работы.

Театр избегает показывать со своей сцены частные случаи и стремится создавать масштабные обобщающие образы. Он пренебрежительно оставляет на долю других театров заниматься улавливанием изменяющихся черт современного {86} быта. Для него это — чересчур не устоявшийся материал, в котором еще смешано вместе с ценным и острым много эстетического шлака, случайной накипи, по мнению театра, недостойной художественного Произведения.

Его привлекают только «чистые» выкристаллизовавшиеся жизненные «породы», бесспорно значительные по своему определившемуся составу и допускающие в обработке точный художественный расчет.

Это осторожное отношение к живому, еще взрыхленному быту театр перенял от своего руководителя — Мейерхольда.

Мейерхольд всегда отличался пренебрежением к бытовому материалу, не утратившему своей подвижности и еще неспособному подчиниться до конца требованиям отчетливого художественного стиля.

В тех редких случаях, когда театр Мейерхольда сталкивается лицом к лицу с материалом нового сегодняшнего быта, он старательно нейтрализует его, переводит в чисто игровой план, стилизует, то есть подчиняет его готовой, произвольно выбранной художественной форме, сообщает ему условный характер.

Именно так Мейерхольдом была поставлена сцена общежития в «Клопе». Бытовые моменты оказались переведенными в план чистых сценических аттракционов. В эксцентрический номер превращается утреннее умывание вузовца, которое сопровождается разбрызгиванием мыльной пены и другими подобными игровыми трюками.

В игровой аттракционный план переведена и пантомимическая сцена с приходом санитаров, несущих носилки «скорой помощи». Эта сцена интересна именно потому, что нарочито медленное, вразвалку, движение санитаров бытово не оправдано. Как известно, «скорая помощь» действует в жизни быстро и отчетливо, и в этом случае сама пьеса вовсе не дает повода для сатирической пародии. Театр просто умерщвляет здесь быт, строя из бытового материала чисто аттракционную сцену, не считаясь ни с ее правдоподобием, ни с ее смысловой оправданностью по ходу действия комедии.

Также превращены путем стилизации в аттракционные номера все бытовые сцены в «Выстреле»: работа комсомольцев у станков, развернутая на условных схематизированных движениях и поворотах. Особенно типична в этом отношении финальная массовая сцена, в которой энтузиазм — «ярость» рабочей массы — подан в массовых {87} полугимнастических, полуакробатических и танцевальных движениях.

Театр Мейерхольда оперирует только крупными социальными категориями, имеющими уже длительную сложившуюся судьбу и обросшими исторической традицией.

Отсюда постоянная тяга театра к классикам. Отсюда и то, что только на двенадцатом году революции театр подошел в «Командарме» к теме из эпохи гражданской войны.

А в «Клопе», беря под обстрел современное мещанство, театр рассматривает его с торжественных высот чуть ли не будущего столетия. В результате современный мещанин в этом спектакле приобретает какие-то вневременные черты. Происходит многократное искусственное увеличение изображаемого факта. Из социально-бытового, классово обозначенного, типичного только для данного, сравнительно короткого отрезка времени он становится фактом общечеловеческой истории, характеризующим неопределенно широкий исторический период.

Чрезвычайно сильно в последних работах театра *общее* преобладает над *частным, отвлеченное понятие* над *конкретным* образом или фактом. Причем, создавая это «общее», театр пользуется главным образом внешними, пластическими признаками.

Прием своеобразного сценического микроскопа или лупы становится характерным для Театра имени Мейерхольда. Мы встретимся с ним в каждой новой постановке этого театра.

Театр словно ставит между зрительным залом и сценой, на которой помещается исследуемый факт или персонаж, огромное увеличительное стекло. Любая пьеса — самая «масштабная» по охвату крупной темы, — попадая на сцену *мейерхольдовского* театра, во много раз увеличивает свои тематические габариты.

Такое увеличительное стекло в «Мандате» превратило незатейливый водевиль о замоскворецких мещанах, проспавших революцию, в финальную трагедию «бывших людей», растерявших свой последний жалкий идейный багаж, свои последние иллюзии.

В «Ревизоре», пользуясь этим «стеклом», театр расширил трагический гоголевский анекдот о нравах николаевского времени до размеров мифа-сказания об исчезнувшей императорской России за весь ее пышный и зловещий петербургский период.

{88} В «Горе уму» желчный памфлет Грибоедова на современную ему именитую Москву превратился в демонстрацию российского сановно-обывательского болота, затягивающего мертвой зеленью все живое и даже самую память о когда-то живых людях.

Театр увеличивает в размерах до неузнаваемости все, к чему он ни прикасается. Эпоха гражданской войны в «Командарме» неожиданно перекликается на сцене мейерхольдовского театра с эпохой степных набегов времен татарщины, с годами пугачевских пожаров.

Композиции театра за этот период становятся необычайно грандиозными и историчными. Этот размах придает им внешнюю величественность, но в нем есть и отрицательные стороны.

Стремление к предельным обобщениям связано с утерей отчетливого социального звучания спектаклей театра. Почти все спектакли второго периода отличаются пониженным агитационным содержанием, сниженной общественной актуальностью.

Только «Рычи, Китай!» дает ясную агитационную тему. Этот спектакль, посвященный первым взрывам китайской революции, был насыщен политической злободневностью и агитационным темпераментом. Но по своим художественным признакам «Рычи, Китай!» выпадает из серии постановок мейерхольдовского театра второго периода.

В «Мандате» — в этом водевиле, сделанном с изяществом и литературным мастерством, — Н. Эрдман высмеял замоскворецких мещан, сумевших через революцию пронести в нетронутом виде свое мировоззрение, свою анекдотическую жизнь за кисейными занавесками. Посмеявшись над ними в течение трех актов, в финале автор приводит их к благополучному концу. По всей вероятности, завтра эти мещане запишутся в киностудию или театральную мастерскую, и для них начнется жизнь «приспособляющихся» советских мещан, уже умудренных кой-каким «мандатным» опытом. «Мандат» — пьеса о запоздалой смене вех замоскворецких обывателей.

В мейерхольдовском же спектакле мещане «Мандата» поднимают последний бунт против революции. Фантастический, полный нелепостей, этот бунт для зрителя заранее обречен на неуспех. Но эта обреченность остается неясной взбунтовавшимся персонажам «Мандата». Они ослепляются иллюзиями, выстраивают вокруг себя вымышленный мир.

{89} И когда в финале комедии сложная постройка вымысла рушится, для них наступает окончательная катастрофа. Они осознают себя как «бывших» людей, как мертвые вещи, выброшенные из сундука.

Комедия переходит в трагедийный план. В заключительных сценах спектакля, с приближением катастрофы поведение персонажей «Мандата» окрашивается в надрывные драматические тона. Бунт мещан приобретает болезненный, исступленный пафос. Свадебный бал развертывается в довоенных масштабах. Гремит духовой оркестр, армия официантов разносит бесчисленные роскошные угощения. Провозглашаются громкие тосты в честь «царствующих особ». Обезумевшие гости целуют платье появляющейся невесты.

Конечно, это не свадебная пирушка замоскворецких мещан. Действие «Мандата» перекидывается за пределы советской Москвы, в более широкие обобщающие пространства. На сцене действуют российские «бывшие» люди, не только сохранившиеся в щелях советского дома, но и рассеянные в эмиграции, из тех, что в константинопольском порту или на парижских бульварах мечтают о летних розовых вечерах на террасе помещичьего дома.

Их гибель театр Мейерхольда утверждает как окончательную. В финале «Мандата» опрокидывается навзничь пустой сундук, и от персонажей этой трагикомедии как будто остаются только когда-то пышные, а теперь помятые, пахнущие нафталином и камфарой визитки, сюртуки и изящные шелковые платья со шлейфами.

У людей, показанных в «Мандате», выдернута почва из-под ног и вынут внутренний стержень. Они — пустые. Театр Мейерхольда дает в них сценическую реализацию понятия «*бывший человек*» в его буквальном значении. Человек, который был и которого сейчас нет, от которого осталась только внешняя форма, вернее даже — «оформление»: своеобразная «мертвая душа» по Гоголю.

Такого показа «бывших людей» театр достигает остроумным художественным приемом, о котором мы уже говорили выше. Поведение каждого персонажа «Мандата» на сцене построено на резком чередовании неподвижных и безмолвных мертвых поз и мимических кусков с их передвижениями и с произнесением отдельных фраз. Происходит как будто перманентное механическое воскрешение персонажа и снова возвращение его в «небытие», в неподвижность,

{90} Впоследствии прием «Мандата» в изображении «бывших людей» мы найдем и в «Заговоре чувств» театра Вахтангова, в той сцене, где за круглым белым столом выцветшие дореволюционные обыватели предаются лирическим мечтаниям о прошлом.

Так тема о превращениях советского мещанства переходит в театре Мейерхольда в тему о гибели российского обывателя. Расширяясь в географических размерах, тема в то же время теряет значительную часть своей общественно-политической остроты. Персонажи мейерхольдовского «Мандата» конченые, раздавленные люди. Их бунт становится их разгромом.

Это не те «бывшие люди», которые, перекрасившись, вошли в советский быт и под различными масками на разнообразных участках продолжают скрытую борьбу с революцией. Этих людей мейерхольдовский «Мандат» не задевает.

Он имеет дело только с социально обезвреженными мертвецами. Он подает их с великолепной выразительностью, то откровенно издеваясь над ними, как это сделано в превосходной сцене с иконостасом и с граммофоном, то заставляя их истерически обнажаться, открывать перед зрителем свою внутреннюю пустоту, как это сделано в разговоре Сметанича по телефону, в заключительной апофеозной картине и в ряде других эпизодов, рассеянных в спектакле.

Но, смеясь вместе с театром над этими персонажами, обозревая их пустоту, современный зритель прощается с ними навсегда. Никогда он уже не встретит этих людей в своей жизни. Их социальное бытие закончено. Они стали объектами для воспоминаний, материалом для завершенных эстетических композиций.

В последующих спектаклях театра Мейерхольда социальная тема прощупывается с еще большим трудом. Она дается в чересчур обобщенных образах, переходящий по чисто внешним признакам в сложные родовые понятия. Особенно это обнаруживается в постановках классических пьес, где каждый более или менее значительный персонаж в трактовке театра становится носителем внешних признаков крупной социальной категории во всем ее историческом разнообразии, во всех ее видовых различиях.

Образцом такого усложненного языка театра является роль Хлестакова в «Ревизоре».

Хлестаков Мейерхольда — это не единый цельный образ, как пыталась понять его критика. Это сложное *понятие* {91} «хлестаковщина», иллюстрированное на целой серии разнообразных социальных масок царской России.

В каждую отдельную сцену мейерхольдовского «Ревизора» Хлестаков входит как совершенно новый персонаж. В одном эпизоде он — кочующий шулер, подделывающий в грязном номере провинциальной гостиницы «Аделаиду Ивановну» — колоду крапленых карт.

В другом — петербургский чиновник, по долгу службы волочащийся за женой своего начальника.

В третьем — он блестящий гвардеец, растаптывающий в грязь толпу жалких просителей, обывателей и подхалимов.

Еще в другом — это петербургский мечтатель, поэт в клетчатом пледе и в высоком цилиндре, чопорный и томный петиметр великолепной столицы.

А еще — он вицмундирный аппарат для получения взяток, с каменным жестким лицом, в неподвижной позе стоящий посреди своего служебного кабинета, отделанного красным полированным деревом.

Все это — разные персонажи, объединенные только одним исполнителем. У них лишь одно общее с гоголевским героем — это черты хлестаковщины, подчеркнутые в поведении каждого из них на сцене.

В одной лишь сцене вранья перед нами мелькают на одно мгновение знакомые черты гоголевского Хлестакова, когда Хлестаков проговаривается о четвертом этаже своей квартиры и о Маврушке. Но это короткое напоминание тонет в совершенно иных чертах образа этого эпизода. Хлестаков Мейерхольда и здесь иной, чем у Гоголя.

Он здесь действительный ревизор, этот преждевременно солидный молодой человек, делающий раннюю карьеру в чиновных салонах и в прихожих министров. С профессиональным презрением удачливого карьериста он смотрит на окружающих равнодушным взглядом, принимая лесть и низкопоклонство от важных седеющих генералов, их молодящихся жен и от чиновников, приведенных в почтительный столбняк. Именно такая маска дана в этом эпизоде, потому что даже в последней степени опьянения здесь Хлестаков сохраняет в своем поведении черты профессионального высокомерия.

Из этих отдельных самостоятельных образов, сменяющих друг друга в спектакле, напластывающихся друг на друга, театр стремится сложить синтетический облик дореволюционной чиновной хлестаковщины: из прошлой {92} жизни выглядывает на аудиторию этот многоликий фантом невских берегов, холодными выцветшими глазами рассматривающий мир через квадратные стекла роговых очков[[40]](#endnote-36).

Этот смелый, но темный замысел — показать на сцене сложное понятие в его разнообразных конкретных проявлениях — оказался разрешенным Мейерхольдом в таком же смелом и сложном художественном приеме.

Роль Хлестакова в театре Мейерхольда построена на принципе *трансформации*, переодевания актера. Не случайно ее исполнял артист Гарин, показавший себя профессиональным трансформатором еще в «Д. Е.».

Эта трансформация в «Ревизоре» иногда дается обнаженно. Так, в эпизоде с Городничим (в трактире) Хлестаков здесь же на сцене, перед зрителем и в присутствии Городничего и его свиты, надевает на себя форму гвардейского офицера. В других случаях трансформация проводится затушеванно. Хлестаков — Гарин меняет свою внешность для отдельных сцен различными эмблемами, предметами и деталями костюма. Так, в одной сцене он показывается с бубликом в петлице, подчеркивая этим смену своей маски. В другом характерные квадратные очки заменяются круглыми. И т. д. Каждая смена этих пластических деталей соединяется с изменением «позы» Хлестакова для данного эпизода и его внешнего поведения.

Как мы увидим ниже, это своеобразное обобщение образа, превращение его в родовое понятие, сочетается в «Ревизоре» с предельным расширением географических и хронологических границ действия этой комедии.

Приблизительно такому же обобщению подвергает театр Мейерхольда образ Чацкого в «Горе уму».

Так же из целого ряда отдельных самостоятельных персонажей, представляемых на сцене одним актером-исполнителем, театр пытается сложить синтетический облик прекраснодушного передового дворянина-интеллигента начала и середины XIX столетия.

Пользуясь ролью Чацкого, Мейерхольд развертывает на сцене разнообразную галерею общественно-положительных персонажей того времени. Здесь и жизнерадостный юноша, приехавший из-за границы с хорошим реформаторским задором. Здесь и лирический, обреченный на гибель декабрист, с таким неловким болезненным пафосом скандирующий запрещенные стихи Рылеева и Пушкина, в компании таких же лирических заговорщиков. И наконец, отделенный {93} почтительным расстоянием от толпы гостей, одинокий среди московских балов, язвительный и замкнутый Чаадаев[[41]](#endnote-37).

В сцене бала Мейерхольд отделяет Чацкого от остальных гостей самым обыкновенным барьером, наглядно изображая таким образом изолированность этого персонажа от окружающего общества.

Эти отдельные персонажи, объединенные одним именем Чацкого, появляются в «Горе уму» с постепенным угасанием их бодрого тона. В этом трагическая тема спектакля, построенная на постепенной гибели общественно-положительных типов в окружающем их самодовольном болоте реакции, малых дел, подхалимства и невежества (мертвое зеленое поле бильярда в одной из сцен «Горя уму»).

Театр, однако, не ограничивается превращением цельного и конкретного образа в отвлеченное понятие. В «Горе уму» и особенно в «Ревизоре» действие спектакля переведено в крупные временные и пространственные обобщения.

В «Ревизоре» Мейерхольд расширяет рамки места действия гоголевской комедии. Действие спектакля развертывается по всей дореволюционной России.

Оно перекидывается из захудалого провинциального города (трактир) в нарядную петербургскую гостиную, в кабинет правителя губернии, в торжественную приемную министра, столичного сановника (эпизод «Шествие»: Хлестаков в николаевской шинели, идущий по линии балюстрады из блестящих металлических балясин).

Свободно меняя на лице Хлестакова разнообразные личины, театр так же поступает и с местом действия отдельных эпизодов. Вся бюрократическая Россия, от захолустья до Петербурга, проходит в этих интерьерах, мрачно поблескивающих полированным красным деревом стен и мебели.

Так же вольно театр обращается и с остальными персонажами спектакля. Городничий мейерхольдовского «Ревизора» по своему внешнему виду и поведению — царский администратор «вообще», без точного обозначения его служебного ранга и положения. Этот худощавый, подтянутый седеющий человек в военном мундире в разных эпизодах является то начальником какой-нибудь губернии, то важным военным чином в столице или даже начальником крупного ведомства.

Его жена Анна Андреевна — это светская дама «вообще», воспитанная на Гостином дворе и на будуарном флирте с адъютантами или с чиновниками своего супруга.

{94} И чиновники мейерхольдовского «Ревизора» это — чиновники «вообще», начиная от элегантных столичных фатов, кончая захудалыми писцами уездных канцелярий.

До таких зыбких пределов расширяется социальная среда, захваченная в «Ревизоре» театром.

Те же масштабы были внесены Мейерхольдом и в «Горе уму». На сцене показывается не грибоедовская старинная Москва, но всероссийский салон самодовольных сановных мещан, школа светского поведения дворянского общества.

Здесь мы подходим к основному приему художественного обобщения, который применил театр в «Горе уму» и в «Ревизоре».

Прошлая эпоха в этих произведениях раскрыта не на живых конкретных образах, не на показе отношений между тогдашними людьми, не на социальных конфликтах и событиях, одним словом, не на всем том, что имеет отчетливую окраску определенного исторического периода.

Театр Мейерхольда обрисовывает эпоху, демонстрируя социальную обрядность, жизненный ритуал господствующих классовых групп и образцы внешнего поведения различных представителей этих групп, тот ритуал, который характерен для очень длительного исторического периода в жизни верхушечных социальных слоев.

Театр воспроизводит в деталях материальный быт, вернее, внешнее оформление быта бюрократических и дворянских слоев царской России. Пышный, детальный, пустой и жестокий церемониал непрерывной лентой развертывается в сюжетно не связанных между собой эпизодах и внутренних пантомимических сценах спектакля. Отсюда это пристрастие театра к вещам, к их самостоятельной «игре» на сцене.

В «Ревизоре» медленно и детально рассказывается времяпрепровождение персонажей — «обобщений» этого представления. Каждый момент этого времяпрепровождения вырастает на сцене в серьезный обряд.

Торжественно и долго сидят за круглым столом чиновники во главе с Городничим, тихо, с большими паузами обмениваясь пустыми нелепыми репликами. Медленно забинтовывают руку Городничему. Долго и обстоятельно на сцене раскуривают трубки, сжигают бумагу на подносах. Причесывание волос мокрой щеткой превращается в немой игровой эпизод.

В сцене «За бутылкой толстобрюшки» со всеми нюансами медлительно излагается ритуал светской салонной беседы, {95} освобожденной от всякого логического смысла. Вся сцена проходит на подробной демонстрации светских условностей, церемониала угощения, пьянства и т. д.

В других эпизодах рисуется будуарный быт светской дамы с непрестанным флиртом, игрой на клавикордах, пением романсов, прихорашиванием перед зеркалом. В эпизоде «Шествие» одна николаевская шинель, небрежно наброшенная на плечи Хлестакова, развертывает сложный церемониал движений. Отсюда же идет и заполненность сцены в «Ревизоре» вещами и предметами домашнего обихода.

Процедура взяток показана как обряд, как механический акт. Даже порка унтер-офицерши Пошлепкиной подана как обрядовый автоматический процесс.

Текст, смысловые ситуации гоголевской комедии, действенная сцепка персонажей оказались почти до конца уничтоженными в спектакле.

На сцене театра не возникает ничего, кроме внешней оболочки, своеобразного *футляра эпохи*. Пышный, но пустой, он вырисовывается к концу спектакля мрачным саркофагом.

Царство автоматов, обобщенных схем, занятых равнодушным воспроизведением установленного бессмысленного ритуала, приспособленных к механическому выполнению типовых обрядовых функций, начиная от услужливо согнутой спины в качестве сиденья для супруги начальника и кончая массовым мордобоем.

В «Горе уму» Мейерхольд тоже показывает только внешний наряд эпохи, светскую обрядность, бытовой этикет помещичье-дворянского общества. Спектакль и начинается с показа одной характерной детали этой обрядности: пантомимический эпизод изображает пирушку молодых повес и светских девиц в фешенебельном ночном кабачке. И все последующее действие обрастает серий таких «обрядовых» бытовых пантомим: игра на бильярде, переодевание за ширмами, игра на рояле, церемониал светского дневного визита и т. д. — эти куски движутся в спектакле непрерывной цепью.

Острой выразительности эта демонстрация достигает в пантомимической сцене ужина во время бала. В серии неподвижных окаменелых лиц за белым столом, в медленных, с большими паузами произносимых репликах — сплетнях о сумасшествии Чацкого — Мейерхольд воспроизводит священнодейственный ритуал уничтожения не только пищи, но и живого человека. За длинным белым столом гости Фамусова {96} вместе с едой прожевывают каменными челюстями самого Чацкого. Эта блестящая сцена показывает, как чисто пластическим, целиком эстетическим приемом Мейерхольд пытается выразить процесс сложного социального значения.

В «Горе уму» нет борьбы двух социальных начал. Конфликт разрешается только тем, что нарядный футляр эпохи постепенно роковым образом поглощает Чацкого как носителя общественно-положительного начала. На всем протяжении спектакля Чацкий постепенно оттесняется окружающим его болотом мещанской обрядности во все более далекий и тесный угол. Положительные персонажи, изображенные в Чацком, без сопротивления уступают позиции наступающему социальному автомату времени последекабрьской реакции.

Великолепный, уверенный в своих манерах и в своем поведении красавец Молчалин. Пышущий здоровьем и орденами статный Скалозуб. Моложавый проказник Фамусов. Эти автоматы почти физически вытесняют Чацкого со сцены. Поэтому знаменитый финальный монолог актер произносит не на традиционном обличительном пафосе, но едва слышным шепотом. Таким «шепотом» говорил Чаадаев, объявленный сумасшедшим. Зеленая трясина затягивается окончательно. В план трагедии переводит театр Мейерхольда действие грибоедовской комедии. Даже самое название — иронически-насмешливое «Горе от ума» — Мейерхольд заменил трагической горестной сентенцией: «Горе уму» — первоначальный грибоедовский вариант названия.

Так же в трагедийном плане разрешен театром Мейерхольда «Ревизор». Но здесь катастрофа настигает бюрократический мир старой дореволюционной России.

С еще большей силой и решительностью, чем в «Мандате», театр подвергает разгрому и окончательному разрушению этот мир. В финале театр показывает последние образцы поведения своих персонажей-автоматов. Городничий сходит с ума во время своего монолога, его горячечную речь прерывает пронзительный свист полицейских, на него надевают белую смирительную рубашку. Анну Андреевну в столбняке уносят за сцену. Этот эпизод — одно из самых сильных, страшных видений прошлого, какие знает современный театр: механический человек, выполняя церемониальный обряд своей жизни, сходит с ума.

С шумом и криком выбегает в зрительный зал толпа гостей. Из‑под пола сцены на линии рампы поднимается {97} кверху белый холст с написанными словами о грядущем подлинном ревизоре. (Кстати, в этой надписи не следует видеть упоминания о том мистическом ревизоре душ человеческих, о котором говорил поздний Гоголь. Гораздо правильнее понимать этот текст как прямое указание на революцию, пришедшую как грозный и окончательный ревизор для старой России.) Уходящее наверх полотно открывает столь нашумевшую неподвижную группу кукол в рост человека, изображающую финальную немую сцену по Гоголю.

Этим финалом театр Мейерхольда говорит в публику: прошлое исчерпало себя до конца, оно превратилось в иссохшую мумию.

Так же как и «Мандат», «Ревизор» и «Горе уму» показывают его как мертвое царство, потерявшее всякую власть над людьми и всякую связь с нашими днями — мрачное отлетевшее видение.

В этом смысле спектакли эти малоактуальны. Кроме того, сложный изысканный язык мейерхольдовских пластических обобщений, где каждый образ перерастает в эмблему, в знак, понятие, где каждая вещь, введенная на подмостки, должна раскрывать часть темы спектакля, — этот запутанный язык остается темным и невнятным для аудитории. Нужны большие специальные знания прошлых художественных стилей, стилей различных, исторических периодов, для того чтобы по пластическим знакам, которые лепит театр в этих спектаклях, раскрыть замысел Мейерхольда. Образный язык театра Мейерхольда нуждается в предварительном подробном анализе и объяснении, для того чтобы зритель мог понять мысль театра.

В последних постановках — «Клоп», «Командарм», «Выстрел», «Баня» — театр Мейерхольда продолжает свой путь предельных обобщений. В «Клопе» тема о советском мещанине перерастает в тему о мещанстве «вообще», причем это мещанство опять-таки показывается как система чисто внешнего поведения, общая для сравнительно многих социальных категорий. Вместе с автором театр демонстрирует облик и повадки грязного, почесанного мещанина, любящего дурные анекдоты, водку и табак и живущего в дружбе с клопами. Здесь снова театр создает своего рода «футляр» мещанина, в который может поместиться мещанин «вообще», без четких классовых признаков.

Мы уже говорили об историческом ретроспективизме «Командарма 2» — этого во многом неудавшегося, но чрезвычайно {98} показательного для театра Мейерхольда спектакля. В нем превращается в миф, в легенду недавняя, еще живая в памяти современников эпоха гражданской войны. Она возникает на сцене как застывший и мощный скульптурный массив.

Тема трагедии И. Сельвинского — борьба индивидуалиста-интеллигента за свое право делать революцию и определять ее течение. Эта тема только условно развернута автором в обстановке гражданской войны, на самом же деле она возникла в общественном быту гораздо позже, после перехода страны на мирное строительство. В годы военных фронтов интеллигент-романтик типа Оконного и не стремился бороться за право умирать в уральских степях, на подступах к Петрограду и в соленой воде Перекопского штурма.

В те годы Оконные саботировали или получали пайки, греясь у буржуйки.

И. Сельвинский искусственно заставил действовать своего Оконного в обстановке гражданской войны, приурочивая ее к тому же к 1920 году — последнему году военных фронтов. Конечно, Оконные — это воинствующие буржуазные интеллигенты периода социалистической реконструкции. Они тянутся к власти. Они претендуют быть командармами революции на ее мирных, более сложных и более изощренных путях.

И эту острую, такую злободневную тему театр Мейерхольда еще больше отодвигает назад, придавая ей спокойную историческую окраску. Он переводит действие пьесы в эпоху 1918 года — в эпоху партизанщины и анархических взрывов революции.

Но мало того, как мы уже отмечали раньше, театр в «Командарме» заостряет свое внимание и мастерство на создании легендарного облика событий, незаметно уводя их дальше, в глубь веков, напластывая на лица партизан 18‑го года черты древних воинов, легендарных героев степной вольницы.

Эта операция придает бесспорную эстетическую остроту «Командарму», но в то же время необычайно снижает и искажает социальный смысл спектакля. Спектакль становится вневременным, его тема приобретает излишне широкий характер, расплывается в чисто внешних, эстетических, социально обескровленных аналогиях.

На «Командарме» заканчивается серия «исторических» спектаклей Мейерхольда. Начиная с «Выстрела» театр обращается {99} к сегодняшней теме в ее непосредственном звучании. Персонажи «Выстрела» по своим социальным признакам — люди, живущие среди нас сегодня.

В этом спектакле театр и драматург ставят злободневное производственное обозрение, в котором, казалось бы, самый материал заострен в политическом отношении до предельной степени. Но, несмотря на это, метод художественной подачи этого материала у Мейерхольда остается тем же, что и в его «исторических» спектаклях.

Пьеса написана драматургом грибоедовским стихом. Таким образом, уже в тексте современный быт, сегодняшняя политическая тема стилизуются. Литературный прием выступает на первый план, заслоняет живое содержание этого политобозрения. Подражание Грибоедову увело действие пьесы опять-таки в нейтральные обобщающие пространства. Благодаря этому в ней бичуется не столько карьеризм советских чиновников, сколько карьеризм вообще, производственное вредительство вообще и т. д.

Самая фигура Пришлецова, в которой автор имел намерение выставить к позорному столбу бытовой тип карьериста и рвача, — этот Пришлецов потерял на сцене свои отличительные бытовые признаки. Он превратился в обобщенный персонаж, в символ рваческого чиновничества вообще.

Бытовой материал «Выстрела» стилизуется сценическими средствами. Мы уже останавливались на показательных моментах такой стилизации: схематические производственно-технические движения актеров в ролях комсомольцев и финальная сцена массового энтузиазма, раскрытая как чисто механический обрядово-физкультурный акт. Но принцип стилизации пронизывает весь спектакль в целом.

В этом отношении любопытна сцена, показывающая заводских хулиганов в стиле кабаретных парижских апашей, и эпизод любовного объяснения молодого спеца с работницей. Этот эпизод развернут на стилизованных танцевальных движениях на фоне старинной вальсовой музыки — моменты, характеризующие молодого чиновника старого времени, а не советского спеца.

Нужно иметь в виду, что «Выстрел» ставился не самим Мейерхольдом, а режиссерской коллегией его учеников. Сохраняя в основном линию театра, этот спектакль в то же время далек от того мастерства, которое обычно отличает постановки самого Мейерхольда.

## **{****100}** Театр маски

### Глава 8

На протяжении десяти лет — два резко очерченных, почти противоположных этапа. Веселый сатирический смех, зрелищная динамика, простота и доступность театрального представления. И рядом — статика скульптурных поз, изысканная запутанность речи и зловещий колорит трагических видений. Как будто опять оправдывается традиционный взгляд на Мейерхольда как на фантастическую беззаконную комету, вычерчивающую свой путь неожиданными зигзагами. Вечное движение вперед, вечная смена художественных форм, постоянное обновление и ироническая улыбка над систематизаторами, каждый раз ошибающимися в своих прогнозах и определениях по отношению к этому капризному мастеру. Еще недавно, в 1923 году, приблизительно так писалось о Мейерхольде и о его театре в юбилейном сборнике.

На этот раз не приходится возобновлять такое завидное, но мало реальное определение путей мейерхольдовского театра.

Для театра и его руководителя пора бунтующей молодости и неопределенно широких горизонтов миновала. Их прошлое и будущее начинают вырисовываться с предельной отчетливостью.

Путь Мейерхольда и его театра оказывается необычайно цельным и прямым. Его кажущаяся разорванность и пестрота художественных исканий не выходят за границы той театральной системы, создание которой выпало на долю Мейерхольда.

Одна старомодная тень сопровождает Театр имени Мейерхольда в его исканиях современного театрального стиля. Очень долго тень эта держалась в стороне, да и сейчас она не стремится попадаться на глаза стороннему наблюдателю. Но тот, кто ее заметит, увидит очертания романтического плаща, закрывающего высокую худощавую фигуру, увидит и характерный профиль, несколько напоминающий профиль самого Мейерхольда. На голове этой тени мелькнут углы венецианской бауты, а на лице ее белым пятном выступит полумаска à lа Пьетро Лонги[[42]](#endnote-38). В последний раз эта странная фигура открыто и именно в таком обличье выступила в мейерхольдовском «Маскараде» — в 1917 году[[43]](#endnote-39).

{101} Тень эта носит имя знаменитого венецианца XVIII века, драматурга Карло Гоцци — создателя или, вернее, завершителя целой театральной системы, доведшего ее вплотную до революции 1789 года.

Не случайно мы находим сейчас эту тень в роли незаметного спутника Театра имени Мейерхольда. Карло Гоцци еще в дореволюционное время считался одним из самых близких художественных предков Мейерхольда, родством с которым гордился сам режиссер-новатор. Именем популярной гоцциевской пьесы был окрещен журнал Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам»[[44]](#endnote-40).

Нельзя преувеличивать степень этого родства и проводить между Мейерхольдом и Гоцци чересчур близкие аналогии. Очень много субъективных и исторических различий отделяют друг от друга этих оригинальнейших театральных гениев, возникших в разных столетиях на различной социальной и национальной почве. По своим политическим взглядам и по своему происхождению Гоцци был типичным патрицием, своим театром он пытался служить падающему общественному классу. В общественно-политической жизни своей эпохи Гоцци был охранителем обреченных на гибель традиций, был реакционером.

Мейерхольд же со своим театром оказался первым театральным художником, искренне и до конца принявшим революцию; не только на сцене, но и в жизни он поставил себя на службу восходящему общественному классу. Разная личная и общественная судьба в эпохи социальных переворотов и сдвигов как будто ставит Мейерхольда и Гоцци вне возможных сравнений.

Но есть одна черта, которая объединяет их как художников в широких исторических пространствах. Это сходство многое проясняет в современных художественных пристрастиях Мейерхольда и его театра. Оно объясняет роль и судьбу его театральной системы.

Полтораста лет назад, на переломе двух исторических эпох, на театральной сцене блестящим, но поздним фейерверком развернулась серия законченных театральных масок, компонующих веселые и трагические игры для аудитории. В пестрых живописных костюмах они наполняли схематический скелет драмы своими импровизациями, вставными номерами, пантомимическими сценами. Но этот фейерверк был недолгим. На смену комедии масок с ее геометрическими очертаниями, с ее сдержанным игровым темпераментом пришел «низкий быт» утверждающегося буржуазного общества, {102} пришла со всеми запахами жизни неряшливая и страстная комедия характеров.

Почти такой же фейерверк театральных масок развернулся столетием позже в блестящем творчестве Мейерхольда.

Весь идейный и художественный багаж Мейерхольда, вся его сложная противоречивая художественная биография могут быть сведены в одну сжатую формулу: создание и кристаллизация типовых масок, обнимающих в немногих схемах-скелетах все живое разнообразие типов прошлого.

Этой социально-художественной задаче подчиняется вся творческая жизнь Мейерхольда, начиная с первых его исканий, первых его работ над театром марионеток Метерлинка, кончая нашими днями — созданием музея восковых фигур «Мандата» и «Ревизора». Эта задача придает огромный социальный смысл и целесообразность всему пестрому творчеству Мейерхольда. Из беспочвенного, мятущегося декадента, каким часто этот мастер представлялся своим критикам, он становится одним из самых целеустремленных и глубоких художников современного театра.

Театральная маска, как правило, обычно выражает окостенение социального типа, утерю им индивидуальных черт, делающих его еще живым лицом, его предельную схематизацию и общность. Она всегда противостоит *характеру* или низшей его ступени — жанровой фигуре. В театре драматическом, серьезном, ставящем себе общественно-воспитательные задачи, она появляется только в моменты, завершающие определенную историческую эпоху, жизнь определенного общественного класса. Подчеркнутым смехом, резкой гримасой она провожает в прошлое окаменевший уходящий быт.

Маска всегда имеет дело с выкристаллизовавшимся жизненным материалом. Она не допускает нерешенных фигур, персонажей с новым, неустоявшимся социально-психологическим содержанием, судьба которых имеет свое развитие и продолжение в жизни после финала театральной пьесы. Маска статична. Ее движения определяются только внешними событиями. Она не претерпевает никаких резких внутренних изменений, какие бы потрясающие события ни обрушивались на нее. В драме это — величина сложившаяся, готовая, не имеющая диалектического развития. Она фиксирует последнюю стадию социального типа, доводит его до момента гибели. От начала до конца спектакля она сохраняет {103} одни и те же свои черты. Катастрофа ее настигает только извне, никогда не изнутри.

Театр маски всегда имеет дело с прошлым. Именно там он находит прочные и четкие очертания для своих образов. То, что еще движется, еще меняется в общественном быту, что имеет будущее, — все это остается за его пределами. Сегодняшняя движущаяся, ломающаяся жизнь, попадая в этот театр, неожиданно становится мертвой, завершенной и статичной. Маска умерщвляет живое лицо, переводит его в историю, превращает его в преждевременную схему.

Поэтому так понятен конфликт между Гоцци — этим строгим изящным схематиком, оперирующим законченной, эстетически завершенной маской, — и Гольдони — «грубым» жанристом, улавливателем текучего, еще меняющегося, живого характера нового общественного человека[[45]](#endnote-41).

В той знаменитой дуэли, которая была разыграна между двумя великими драматургами, в их как будто чисто эстетическом поединке нашел превосходное выражение основной социальный конфликт эпохи, через несколько лет вылившийся в революционное действие. Гоцци с его театром масок оказался в роли факельщика, проводившего на кладбище умирающее феодальное общество.

И не случайно поединок Гоцци — Гольдони так сильно интересовал Мейерхольда и его соратников еще в дореволюционное время.

Уже тогда ими отчетливо осознавалась центральная тема этого поединка: единоборство маски и характера, борьба легкой сценической схемы с тяжелым неприкрашенным бытом[[46]](#endnote-42).

То же, что и у Гоцци, неприятие «низкого быта» на театре, та же апология театральности, то же пристрастие к схематичным сценическим построениям, прикрытым то обостренной внешней динамикой, то декоративной зрелищной пышностью, характеризуют творческий путь Мейерхольда и его театра со стороны его художественного стиля.

Мейерхольд — художник сложившейся социальной маски, воспроизводящий ее на сцене в немногих ограниченных вариациях, одевающий ее в различные костюмы.

Они возникают в каждой его постановке, на всем протяжении его творчества, эти маски — то молчаливые и торжественные, одетые в единообразные черные или серые одежды, то смеющиеся и веселые, в пестрых нарядных костюмах, то фантастические призраки поэтического воображения, то реальные лица еще недавнего, вчерашнего быта.

{104} В одних постановках они стоят в неподвижных скульптурных позах, гипнотизируя зрителя пристальным взглядом остановившихся глаз. В других они мчатся по сцене в бешеном и «вечном» движении. Но при всех таких на первый взгляд крупных различиях эти образы по существу одинаковы. Все они лишены внутреннего движения. Все они остановились в своем развитии и одинаково глядят назад, в прошлое.

Но все-таки революция разделила эту галерею на два крыла, использовав в творчестве Мейерхольда прием театральной маски для своих целей.

В своих дореволюционных постановках Мейерхольд пользовался маской для создания на сцене мира романтических видений, интересных главным образом с эстетической стороны. Именно на одном из таких романтических этапов Мейерхольда и остановился в свое время Камерный театр.

Революция на какой-то момент освободила основной прием Мейерхольда от романтических примесей и сообщила ему четкое социальное назначение. Она воспользовалась мастерством Мейерхольда лепить лаконичные мертвые слепки, применив его для публичного умерщвления прошлого на сцене революционного театра.

От эстетического любования романтическими образами минувшего она перевела его искусство на беспощадное его осмеяние в исчерпывающих сатирических масках «Леса», «Земли дыбом», «Великодушного рогоносца» и «Д. Е.». А позднее, когда это прошлое перестало физически угрожать современникам революции, она помогла Мейерхольду закрепить в скульптурных портретах искаженные трагической судорогой страшные лига исчезнувшей эпохи.

Маска в руках Мейерхольда — не только одно из многих художественных выразительных средств, не только острый эстетический прием. Она составляет основу стройной театральной системы, которую Мейерхольд заканчивал уже в годы революции. Она обусловливает тот особый стиль театральных постановок, который войдет в историю русского театра под именем Мейерхольда. Творчество Мейерхольда и его театра за последние годы все ясное обнаруживает себя как результат все новых и все более точных решений проблемы социальной маски на современной сцене.

Именно в свете этой проблемы приобретают ясность многие центральные моменты работы мейерхольдовского театра, до сих пор остававшиеся в тени для глаза постороннего наблюдателя. Вырисовывается действительный характер {105} и крупный масштаб завершающейся театральной системы Мейерхольда. Объясняется и ее судьба за эти годы и судьба самого Театра имени Мейерхольда, пережившего такую исключительно блестящую пору своего цветения и боевого значения и неожиданно, в течение одного-двух лет, перешедшего на более скромное положение.

Система Мейерхольда оказалась гораздо шире, чем это обычно было принято думать.

Еще недавно был распространен взгляд на театр Мейерхольда как на театр режиссера, находящийся в постоянном и принципиальном конфликте с драматургом. Последние годы окончательно опровергли этот взгляд.

Театр имени Вс. Мейерхольда прежде всего — театр драматурга, и драматурга деспотичного, осуществляющего свою линию с минимальным компромиссом.

Основным драматургом театра является сам Мейерхольд, создавший уже в годы революции свою драматургическую систему и объединивший вокруг своего театра ряд авторов, исповедующих приблизительно те же формально-художественные принципы. Это драматурги-схематики, вычерчивающие крупные агитационные плакаты и оперирующие не живыми образами, но образами-понятиями и схематичными внешними обобщениями, как это делают В. Маяковский («Мистерия-буфф», «Клоп»), С. Третьяков («Рычи, Китай!», «Земля дыбом»), А. Безыменский («Выстрел»), отчасти Н. Эрдман в «Мандате» и И. Сельвинский в «Командарме». Не все эти драматурги в одинаковой мере отвечают требованиям театра Мейерхольда. Часть из них выступает поэтому на сцене этого театра в сотрудничестве с Мейерхольдом-драматургом. И во всех случаях такое сотрудничество приводит к еще большей схематизации и упрощению образов пьесы, Так было с героями эрдмановского «Мандата» и особенно с «Командармом» И. Сельвинского, персонажи которого после переделки Мейерхольда приблизились к плакатным маскам.

Особый интерес представляют драматургические опыты самого Мейерхольда на материале классического репертуара. Здесь Мейерхольд выступает как самостоятельный драматург, коренным образом меняющий основной прием автора пьесы.

Смысл всех этих мейерхольдовских переделок классиков — в умерщвлении живого конкретного содержания той эпохи, которая изображена в данном произведении. Мейерхольд уничтожает внутреннюю динамику образов пьесы. Он {106} разрушает ту живую связь между персонажами классической пьесы, которая и характеризовала лицо определенной эпохи, которая воссоздавала на сцене человеческие отношения и конфликты прошедшего времени и придавала пьесе значение социального документа эпохи.

Мейерхольд воспроизводит в своих переделках классиков не отношения между людьми определенного времени и определенной среды, но серию не связанных между собой лиц, завершенных в себе масок, не вступающих в непосредственный диалог и действия между собой, а изъясняющихся со сцены монологически.

В переработанных Мейерхольдом классических произведениях диалог как органическая ткань действия, соединяющая отдельные части в стройное целое, отсутствует. Отношения между действующими лицами чрезвычайно ослаблены, конфликты между ними затушеваны. Каждый персонаж обращен лицом в зрительный зал и самостоятельно докладывает о себе аудитории.

Основным оружием такой операции в руках Мейерхольда является система отрывистых, замкнутых в себе и поэтому статичных эпизодов, эпизодиков и более мелких пантомимических сцен, — система, которую Мейерхольд-драматург применяет с особой отчетливостью при переработке классических произведений.

Такой композиционный прием устраняет непрерывное течение действия и исключает возможность длительного и последовательного развертывания каждого данного сценического образа, предельно изолирует его от остальных образов. Той же цели служит и разрыв связных драматических кусков на несколько эпизодов и перестановка этих эпизодов в различные моменты спектакля. Таким путем в пьесе Островского «Лес» живые бытовые лица помещиков, купцов, актеров и других персонажей середины XIX столетия, образы-характеры развернутого типа, после переделки Мейерхольда превратились в условные неподвижные значки, олицетворяющие различные социальные категории бывших людей в том окончательном виде, в каком их застала революция. Такая перестройка ролей пьесы находила подкрепление и в плакатной пластической характеристике действующих лиц режиссерским путем (золотые волосы и поповская ряса Милонова, зеленый парик и теннисный костюм Буланова и т. д.).

Построение пьесы по мелким эпизодам, расчленяющим цельный динамический образ на ряд неподвижных портретных {107} иллюстраций, является общим для всех работ Мейерхольда. Этот композиционный прием, уничтожая внутреннее движение образа пестрой сменой отдельных картин и мелких эпизодов, создает искусственную внешнюю динамичность пьесы.

Пьесы, переделанные Мейерхольдом, отличаются ослабленной драматической интригой. И эта ослабленность прогрессирует от «Великодушного рогоносца» через «Лес» до «Горя уму». В конце концов отдельные сцены пьес объединяются только общей темой. Фабула зачастую, как, например, в «Ревизоре», исчезает из спектакля, допуская совершенно фантастические отклонения в сторону; наконец, и самая тема иногда ускользает из спектакля, становится призрачной и неуловимой.

Эти основные формальные признаки мейерхольдовской драматургии образуют форму драматического *обозрения*, ставшую канонической для Театра имени Мейерхольда: крупное «полотно», состоящее из ряда мелких, быстро сменяющихся картин, эпизодов, законченных ритмических кусков с разорванной фабулой. Эта форма одинаково применяется Мейерхольдом и для фарсовых и для трагедийных композиций.

Изобретенная Мейерхольдом форма драматического обозрения для современной пьесы первое время была широко использована в советской драматургии. Только в позднейшее время эта обозренческая система переросла в иную систему социальной драмы, — в так называемый жанр хроникальной драмы, строящейся на развернутых живых образах персонажей, на более сложно разработанных человеческих характерах.

Здесь началась та борьба двух художественных систем, которая разделила в последнее время революционную драматургию на два лагеря. Борьба эта еще не закончилась и идет с переменным успехом. В нее оказались втянутыми все наиболее крупные советские театры. Дальше мы еще вернемся к ней — в ее конкретных сегодняшних формах.

Той же проблемой социальной маски на сцене мейерхольдовского театра определяется и путь актера этого театра. Актер мейерхольдовского театра навсегда прикреплен к строго определенной системе амплуа, имеющих подробно разработанную спецификацию. Список амплуа актера, опубликованный Мейерхольдом, Бебутовым и Аксеновым в 1922 году, по существу, дает не крупные категории ролей {108} определенного типа, но детальное описание основных театральных масок.

Система амплуа применима только по отношению к материалу прошлой жизни, к материалу отстоявшемуся, закрепившемуся в литературной форме и принявшему законченный вид. Система амплуа предполагает наличие сложившихся и неподвижных социальных стандартов.

Она невозможна в условиях взрыхленного быта, в эпоху грандиозной перестройки мира, когда человеческий материал ежечасно меняется и трансформируется в процессе диалектического развития. Ее место — в классическом архиве.

Система точно разработанных амплуа для каждого данного актера открывает возможность виртуозного овладения техникой в пределах его узкой сценической специальности, но в то же время ограничивает его творчество одной маской. Лучший актер театра Мейерхольда Игорь Ильинский во всех ролях своего репертуара «представляет» зрителю одну и ту же маску проказника, варьируя ее различными костюмами и подновленными игровыми трюками. В неразрывной связи с маской и с актерским амплуа находится биомеханическая система игры, основанная на физкультуре и акробатике и исключающая всякое участие внутреннего душевного мира актера в создании образа. Биомеханика позволяет хотя бы внешне динамизировать заранее заданный неподвижный образ-маску. Внутреннее движение образа она подменяет внешним движением.

Биомеханическая система игры — апсихологична. Она выключает внутренний мир человека как материал для актерского творчества. Она исчерпывает его мастерство чисто внешними выразительными средствами.

Биомеханическая система применима только к образу-маске. Она основана на однотемности маски, требующей от актера не постепенного раскрытия образа, не создания его в процессе внутреннего развития, но своеобразного жонглирования готовым образом, обыгрывания его в различных пластических ракурсах.

И в этой однотемности схематического сценического образа-маски одна из причин постепенного угасания той художественной силы Театра имени Мейерхольда, которая еще недавно казалась неисчерпаемой в годы «бури и натиска».

Прием театральной маски — превосходное оружие в руках агитационного театра в тех случаях, когда перед ним стоит задача зачеркнуть явление и персонаж прошлого, {109} дискредитировать его до конца в глазах современного зрителя, показать его мертвым, неспособным к дальнейшей жизни.

Выразительна и зловеща та картина вымершей планеты — поверхность своеобразной социальной луны, которая встает перед зрителем в спектаклях Театра имени Мейерхольда. Мрачные саркастические ландшафты «Д. Е.», освещенные холодеющим солнцем капиталистического мира. Музеи восковых фигур «Мандата», «Ревизора», «Горя уму», с изумительным мастерством сохранившие образцы вымерших людских пород, на которые уже сейчас наш современник смотрит с недоверием и удивлением. Музыкальная агитшкатулка «Леса» с комичными и нелепыми фигурами, выточенными из дерева, танцующими сатирические танцы под меланхолическую и насмешливую музыку «собачьих вальсов» и старинных романсов. И в «Земле дыбом», в этом агитационном спектакле, где настоящие автомобили и мотоциклы с треском и грохотом носились по залу, дыханье революционных событий приводило в движение уже ставшие картонными фигуры императоров, генералов, попов и парламентских депутатов.

Но уже странное впечатление производили фигуры советских рабочих и красноармейцев того же «Д. Е.». Схема наложила на них неестественный, неживой отпечаток. И совсем странными оказались театральные маски, перенесенные в победоносную действительность наших дней, как это сделано в «Командарме».

Мертвецы «Командарма» переносят в нереальный план еще живую для нашего сознания обстановку и живых еще людей эпохи гражданской войны. Они становятся мертвыми и сочиненными. Это не те люди, среди которых мы жили, которых мы близко знали, а зачастую — которыми мы сами были. Это — не живое прошлое, которому предстоит еще разнообразная жизнь в памяти многих поколений. Это — прошлое, ставшее преждевременным мифом, преждевременной легендой и подчинившееся строгим и ограниченным требованиям сценической маски.

Сегодняшняя жизнь с ее волнениями, с ее живым биением крови бежит от этих интересных и значительных, но холодных ретроспективных образов.

Маска умирает в новом общественном быту. Стандартные образцы социального человека, сложившиеся в тяжелом каменном быту царской России, быстро исчезают в современной жизни. Либо они распадаются на ряд составных элементов, {110} на лица «бывших» людей, теряющих в новом быту свою цельность и принужденных пользоваться серией бытовых личин, что означает уже переход к более сложному противоречивому образу, либо они уступают место складывающемуся живому характеру нового человека. И в том и в другом случае многообразная, быстро меняющаяся жизнь перестает питать театр социальных стандартов новым материалом.

Поэтому чем дальше мы уходим от прошлого, чем меньше нас занимают те люди и та среда, которые закончили свою судьбу тринадцать лет тому назад, тем глуше начинает звучать голос мейерхольдовского театра в современной аудитории.

И тень его спутника — венецианца в бауте и в белой полумаске — становится с каждым годом все более явственной. Она все больше сообщает Театру имени Мейерхольда налет некоторой старомодности. Его образы бледнеют и тухнут. Они теряют легкость и быстроту движений, становятся ретроспективными и образуют великолепную по эстетической выразительности, стройную и изящную, но такую холодную, неподвижную галерею скульптурных портретов.

Театр имени Мейерхольда стоит перед решительным поворотом в своем творческом пути. Актуальная сегодняшняя тема требует более гибких и менее схематичных приемов, чем те, которыми пользуется до последнего времени этот театр.

### Глава 9

Театр Мейерхольда прошел десятилетний путь крупных побед и поражений, не менее поучительных, чем победы. Сам Мейерхольд числит уже за собой четвертый десяток лет работы в театре.

И когда перед каждой премьерой он выходит на сцену, чтобы сказать вступительное слово, за его характерной сутуловатой фигурой в сером костюме встает одна из самых интересных и значительных страниц в истории русского театра XX века. За ним встают долгие беспокойные годы ожесточенных боев и дискуссий на театральном фронте, годы художественных странствий и постоянных размолвок с критикой и аудиторией.

Перманентная парадоксальность, готовность вступить в бой, стремление отмежеваться от всех и вся, остаться единственным, {111} исключительным, неповторимым — эти свойства сохранились за Мейерхольдом и его театрам до последних дней, несмотря на резкую перемену обстановки.

Следуя своим традициям, выйдя на авансцену для вступительного слова, Мейерхольд вносит в свою речь много полемического яда и задора. Он стремится, как и много лет назад, поразить в нем своих исконных врагов — «бытовиков» и «психологистов», по мнению Мейерхольда, упорно не сдающихся в современном театре, и после короткого поражения, после ликвидации мейерхольдовской монополии на революционный театр, с новой силой заговоривших со сцены в бесчисленных драмах и комедиях на современные революционные темы.

Мейерхольд пытается уничтожить их ядовитой иронией и резким словом, не замечая, что он борется с фантомами, вызванными им самим из далекого прошлого, не замечая, что его исконные противники уже давно сошли со сцены, что вместо них перед ним стоят совершенно новые люди, говорящие новыми словами о новых вещах и явлениях.

Ушли годы «бури и натиска», те годы, когда театр Мейерхольда был почти единственным бойцом за новый театр. И «Театральный Октябрь» стал общим лозунгом, под которым собираются и сражаются многочисленные отряды драматургов и театральных работников различных художественных направлений. Борьба за социальную тематику, за классовую направленность искусства вступила в новый этап и отодвинула на подчиненный план проблему художественной формы.

Театральная система Мейерхольда в сегодняшней практике советского театра превратилась в один из конкурирующих творческих методов. Она потеряла свою цельность, присоединилась к тому строительному материалу, из которого завтра будет выстроена единая система советского театра.

Вот почему полемические выпады мастера, руководителя театра своего имени, уже не вызывают сейчас в зрительном зале ни протестующих выкриков, ни горячих аплодисментов. Они утратили прежнее боевое значение, стали академичными, превратились в традицию, в своего рода обрядовую полемику, составляющую непременную принадлежность мейерхольдовского театра.

Тот же зритель, который аплодировал вчера в Театре имени Мейерхольда «Выстрелу» и вступительному слову {112} мастера, сегодня будет аплодировать «Бронепоезду» в МХАТ Первом, а завтра «Любови Яровой» в Малом театре, «Чудаку» в МХАТ Втором, «Разлому» или «Авангарду» в Вахтанговской студии.

Ведь каждый из этих спектаклей по-своему, приблизительно в одну и ту же мору, служит сегодняшнему дню революции. Каждый из них кладет кирпич в строящийся дом нового, советского театра.

Системой, цельной законченной системой, единственной и неповторимой, мейерхольдовская теория осталась только для своего создателя и для театра его имени.

Наконец-то она закончена, эта система, на создание которой ушло столько беспокойных лет, столько неосознанных стремлений, изумительной энергии, таланта и изобретательства.

Она, действительно, превосходна стройностью и слаженностью частей, мудрой экономией механизма. В ней все цельно и подчинено законам единого художественного стиля. Нет сегодня другого театра, настолько чистого от упреков в эклектизме, как Театр имени Мейерхольда.

Каждый жест, легкое движение бровей играющего актера строго согласованы со всем сложным механизмом спектакля. Все тщательно выверено и уточнено в этой системе, в этом точно расчисленном мире.

Здесь не может быть случайностей и неожиданностей. Система закончена. Она перестала двигаться вперед, потеряла тенденцию к расширению своих границ, к эволюции своих форм. Она остановилась в воздухе, как сферическое тело, изолированный феномен, для которого остается только путь распада.

Выдержанность, цельность стиля театра Мейерхольда все чаще придают ему черты старомодности. Налет чудаковатой манерности, эстетической скованности лежит на всех его последних постановках, начиная с «Командарма 2».

Старомодной стилизацией звучит заключительный эпизод «Выстрела», когда ярость рабочих масс изображается танцевально-акробатическими движениями переодетых в театрализованную прозодежду актеров.

И что похожего на современного проныру Пришлецова в этой кукле из желтой скрипящей кожи, в этом кожаном автомате, которого выпустил театр Мейерхольда на свою сцену для олицетворения сегодняшнего карьериста и бюрократа? Словно на шарнирах сгибаются, поскрипывая, кожаные колени этого персонажа. За стеклами пенсне сверкают {113} такие же холодные стеклянные глаза. Металлический, бесстрастный голос ровно и размеренно произносит то повелительные, то просящие и увертливые реплики, вызывающие и циничные монологи.

За этой автоматической маской исчезает реальное содержание советского Пришлецова, карьериста с партбилетом в кармане.

Превосходный по обличительному тону монолог Пришлецова в финале пьесы, где перед зрителем обнажается оскаленное лицо классового врага, спрятавшегося под советским документом, — этот монолог, единственный в современной литературе по своей сатирической силе, превращается театром в бессвязные выкрики и шипение постаревшего, обрюзгшего арлекина, все еще играющего в инфернальность и пытающегося напугать публику испытанными приемами своей артистической юности. Он делает страшные глаза, вскидывает и машет руками и ногами. Притворяясь мертвецки пьяным, он подкидывается на пружинах дивана, вскакивает на ноги и, шатаясь, трагически разрывает воздух руками. И в заключение вместо языков пламени, которые вырывались когда-то из раскрытых люков, над ним для апофеоза взвиваются вороха канцелярских бумаг, летящих по воздуху.

В этих условиях старомодной стилизации трудно приходится современным персонажам, пришедшим на сцену из сегодняшней действительности. Они начинают чересчур походить на традиционные фигуры из commedia dell’arte. Мертвящая маска подчиняет себе живой образ, превращая его в эстетическую формулу.

Еще недавно каждая постановка театра Мейерхольда казалась откровением, каким-то новым этапом на неисследованном пути мастера. Еще недавно каждый новый шаг Мейерхольда представлялся отрицанием предыдущего. Казалось, не было в современном театре ни одного режиссера, настолько не считающегося со своим прошлым, как Мейерхольд. Публичное отречение от вчерашнего как будто было всегда присуще этому беспокойному художнику. Он не раз сжигал его на глазах у зрителя, недвусмысленно издеваясь над ним. Так он поступил с «Балаганчиком» Блока, поставив его второй раз на арене Тенишевского училища и высмеяв китайскими фокусниками и жонглерами мистический смысл своей первой трактовки этой пьесы в Театре В. Ф. Комиссаржевской. Приблизительно ту же операцию он проделал и со «Смертью Тарелкина», неистовой буффонадой насмеявшись {114} над первым трагедийным вариантом своей постановки в Александринском театре.

Очень долгое время отсутствие художественного кредо возводилось Мейерхольдом в принцип. И действительно, казалось, не было другого театрального деятеля, настолько свободного от обязательств перед самим собой.

Сейчас, по-видимому, круг замкнут.

Тот сундук с масками, с которым Мейерхольд странствовал около тридцати лет по различным театрам, надевая раскрашенные личины на окостеневшие лица своих современников, переводя в эстетический музей омертвевшие социальные категории, — этот волшебный сундук при встрече его владетеля с живыми бунтующими пластами новой сегодняшней жизни оказывается непригодным. Его чудодейственная роль завершается. Его «путешествие» в багаже своего хозяина — еще вчера всесильного мага и волшебника — близится к концу.

Именно поэтому все выступления Мейерхольда за последние годы приобретают неожиданный академический характер. Собственное художественное прошлое все чаще начинает возникать перед Мейерхольдом и требовать своего места в настоящем.

Тень венецианца появилась не только в кулисах мейерхольдовского театра. В ряде своих последних выступлений (в частности, в брошюре «Реконструкция театра») Мейерхольд снова вспоминает великого фантаста и волшебника и призывает его спуститься на современную сцену, попавшую в руки ненавистных «бытовиков» и «жалких» копировщиков жизни.

Вместе с Гоцци снова во всем своем театральном блеске и великолепии вспоминается Мейерхольдом итальянская commedia dell’arte, та комедия масок, которой было посвящено столько увлекательных часов в студии на Бородинской, столько остроумных статей в журнале «Любовь к трем апельсинам» и которая помогла Мейерхольду создать лучшие его постановки в дореволюционное время.

Она не только встает в памяти как видение его романтического прошлого. Забытое искусство масок противопоставляет он «бытовщине» и «натурализму», господствующим, по его мнению, в советском театре.

Вслед за commedia dell’arte он вспоминает театральные стили давно уснувших эпох, стили старинного японского и испанского театров, наиболее условных театров, наиболее отвердевших пластов многовековой театральной культуры.

{115} Традиционализм, верность историческим традициям театрального искусства, составление для современного театра сложного генеалогического дерева, уходящего корнями в прошлое, призыв к красоте — все эти положения неожиданно вновь появляются в словаре Мейерхольда после периода самых смелых его и, казалось бы, вовсе не традиционных исканий и опытов.

Не следует видеть в этом возврате Мейерхольда к своей старой художественной терминологии, к прежним своим театрально-историческим концепциям отступления на пройденные позиции.

Это — не движение вспять, но закономерное обобщение своего художественного опыта, своего творческого пути на конечной станции.

Но вместе с тем сколько ущербного в этом пристальном вглядывании в свое прошлое и в пройденные века театрального искусства, в этом страстном стремлении перебросить связующую нить в историю, опереться на исторических предшественников, найти у них сочувствующий жест или улыбку.

Меньше всего этот традиционализм оправдан сегодняшними требованиями перестраивающегося театрального искусства, сегодняшней обстановкой в современном театре. Скорее, обратно, традиций в современном театре слишком много, притом традиций живых, имеющих недавнюю историю и свои корни в сегодняшних условиях классовой борьбы.

Традиционализм Мейерхольда, его обращение к историческим истокам своего театровоззрения, к своему художественному прошлому обусловлены завершением его театральной системы. Театр социальной маски выполнил свою историческую роль, свое предназначение, свою социальную функцию. Так много имевший дело с историческим материалом, он сам отходит в историю, становится призрачным, нереальным. Теряя корни в сегодняшнем быту, он стремится найти опору в прошлом, вызвать к себе на помощь авторитетные тени, найти у них доказательства законности своего существования.

Напрасные усилия! Гипсовые слепки уступают место живым разнохарактерным лицам. Эти лица вырываются из стеснительных законов традиционной эстетики, они нарушают их во имя создания новых социально-художественных ценностей. На этом пути высвобождения живых образов из-под власти эстетического футляра самым опасным врагом Становятся исторические традиции, давно умершие предки, {116} укоризненно поглядывающие с почерневших портретов на своих непослушных потомков.

И тем более это относится к тем предкам, художественная судьба которых в свое время была связана с отцветающими культурами, с гибнущими общественными классами.

Бесспорным становится сейчас завершительный характер мейерхольдовской театральной системы. Она обобщила огромный исторический опыт старого театра именно в тот момент, когда социальная жизнь человечества подошла к новым рубежам.

Романтические воспоминания, экскурсы в отдаленные эпохи и это роковое пристрастие к маске — к затвердевшему искаженному человеческому лицу, полному трагических предчувствий и «трансцендентальной иронии» (по выражению Блока), маски, выражающей трагическое мироощущение даже тогда, когда она наделена внешне комическими чертами, даже тогда, когда она смеется раскрытым квадратным ртом и пустыми глазницами. «Комедия масок» — это звучит в достаточной мере зловеще и безнадежно.

И если уж непременно искать для современного театра традиции в прошлых веках, если уж непременно возвращаться к театральной Венеции XVIII века, к дуэли между двумя драматургами, так волновавшей тогдашнего зрителя, то наши симпатии, скорее, должны быть на стороне веселого, жизнерадостного Гольдони.

Несмотря на многие свои черты, чуждые нашему театру, этот старик все же окажется много ближе нам, чем его желчный противник, сочинитель волшебных драматических сказок, мрачный фантаст и романтик Гоцци.

У Гольдони была настоящая дерзость зачинателя нового искусства, позволившая ему отрицать сложившиеся эстетические нормы во имя наибольшего приближения к реальному, к жизненной бытовой правде своего времени.

У него была смелость устанавливать свои собственные законы, не пытаясь находить им оправдания в богатом прошлом театра.

У Гольдони было это веселое «варварство», которое характеризует художника поднимающегося общественного класса и которое позволяет ему ощущать непосредственную связь искусства со складывающейся жизнью, с текучим меняющимся бытом, связь, не завуалированную сложной системой эстетических правил и законов, которыми обрастают обычно искусства зрелых закатных исторических периодов.

Эстетическое «варварство» Гольдони, его почвенный {117} оптимизм, полнокровное ощущение жизни, здоровый материализм зоркого наблюдателя, его умение ловить и закреплять в живом диалоге и в действии только что рождающиеся черточки в характере нового общественного человека — эти свойства соперника Гоцци гораздо понятнее нам, чем романтическая влюбленность в многовековое здание завершенной театральной культуры.

Эти свойства зовут современный театр не столько учиться *мастерству* Гольдони, сколько вместе с ним отрицать необходимость художественных традиций, призывать к их нарушению, к их преодолению для большей близости к непосредственному живому материалу действительности.

Только так может быть принят революционным театром опыт того исторического конфликта двух драматургов, который вновь оказался воскрешенным Мейерхольдом в его современных теоретических построениях.

И именно здесь находит свое объяснение позднейший конфликт Мейерхольда и его театра с целой группой революционных драматургов, творчество которых окрашено в бытовые тона и определяется противниками в полемической борьбе как «натуралистическое» или «психологическое».

На самом деле современная революционная драматургия далеко отстоит от натурализма. Публицистическая заостренность, идейная направленность, социальная тема крупного масштаба оберегают советскую драматургию в ее основных кадрах от грехов натурализма, от бытового крохоборчества.

Но для нее в лучших ее произведениях действительно характерны и эстетическая неряшливость, пренебрежение к традиционным теориям драмы, игнорирование законченных театральных систем и упорное стремление к непосредственному восприятию сегодняшней жизни вне готовых, сложившихся на другом материале художественных стилей. Отсюда идет отказ от схематического построения драмы, от образа-маски и связанного с ним приема стилизации, широкое использование реалистического пейзажа, бытовой обстановки и развернутого образа-характера.

Для этой драматургии характерно и стремление раскрыть внутренний мир нового человека, показать те сложные процессы, которые идут в его психике, классовую борьбу, которая проявляется не только в лозунгах, не только в непосредственном действии, но и в мыслях, в столкновении мировоззрений. Ее интересует область социальной психологии.

{118} Этот путь только начат. На нем бывают отдельные срывы в ту или иную сторону, отдельные поражения. Но тенденции его совершенно правильны и бесспорны.

Эта линия противостоит абстрактному схематизму и бесцветному апсихологизму мейерхольдовского метода.

И какое бы разрешение ни получали в каждый данный момент идущие театральные споры, будущее принадлежит этой линии советской драмы. Ей назначена победа в той области драмы, которая не удовлетворяется беглой внешней постановкой агитационной темы, но стремится более глубоко зачерпнуть материал современной жизни в его многообразии и сложности.

Вчерашний новатор, смелый ниспровергатель установившихся законов заканчивает блестящий двадцатипятилетний путь экспериментальных исканий и превращается в традиционалиста, очарованного стройностью и великолепием им самим же выстроенного здания.

Театр Мейерхольда оказывается наиболее традиционным из всех существующих сейчас театров. С ревностью неофита он оберегает чистоту своих эстетических принципов, выдержанность найденного им художественного стиля.

Вокруг него распадаются театральные системы, сложившиеся в дореволюционном прошлом, те системы, в расшатывании которых принимал в свое время такое деятельное участие театр Мейерхольда.

Через стены традиционных театров, долго отстаивавших неприкосновенность своего мировоззрения и чистоту своего стиля, проникают новые веяния, разрушающие цельность сложившихся в прошлом художественных систем, превращающие их в строительный черновой материал. Самый старший и самый защищенный из этих театров — Московский Художественный театр Первый, против которого так долго и с такой страстностью вел борьбу Мейерхольд на протяжении всей своей новаторской деятельности, — этот театр судорожно, с рецидивами, но неуклонно меняет свои позиции. Вместе с приходом новой социальной тематики он теряет свое сновидческое мастерство и временами встает в непривычную для него позу агитатора и трибуна («Пугачевщина», «Бронепоезд», «Блокада»).

Советский театр вступает в полосу радикальной реконструкции. И в этом новом периоде ведущая роль выпадает на долю драматурга как наиболее точного и гибкого выразителя на театре социальных тенденций эпохи, на драматурга, порывающего со схемой, со стилизацией и берущего в своем {119} творчестве сегодняшнюю жизнь во всей полноте ее социально-бытовых и социально-психологических процессов. Именно на этого драматурга ложится историческая задача перестроить систему современного театра, уничтожить пестроту обособленных эстетических мировоззрений, выросших в эпоху распада буржуазного общества. Именно такому драматургу предстоит подчинить образование новых театральных форм социальной теме и тому многообразному материалу новых человеческих отношений, который каждодневно рождается в перестраивающемся быту.

Свободный от груза традиций, от той власти художественного прошлого, которая обычно сильна в сложных театральных образованиях, имеющих свою длительную судьбу, новый драматург приходит в театр реформатором.

Он ломает сложившиеся каноны, устанавливает на сцене власть материала, выхваченного непосредственно из самого котла жизни и так пугающего своей плотской грубостью, своей эстетической неоформленностью тонких стилизаторов и любителей изящного.

Этот процесс постепенно охватывает всю сложную постройку современного театра. Он меняет ее изнутри, заново соединяя отдельные ее элементы, еще вчера казавшиеся несоединимыми, отбрасывая в сторону целые части, еще вчера казавшиеся самыми ценными, самыми великолепными ее украшениями.

Этот процесс имеет свои русла — сложные и извилистые, свои приливы и отливы. Он не совершается в чистом виде, сопровождаясь борьбой неопытного еще, плохо вооруженного драматурга с превосходно подкованными, мощными своей организацией театрами.

В отдельных случаях драматург попадает в плен театра, подчиняется его требованиям, приспосабливая свое творчество к специфическим особенностям той или иной театральной системы. Иногда театру удается победить драматурга эстетической остротой создаваемых сценических образов, великолепием своих выразительных средств, призрачным многообразием и сложностью своей художественной мысли.

Тогда на сцене возникает бестемпый, поздний и бесплодный апофеоз определенного театрального направления.

Но основная тенденция процесса — линия побеждающего драматурга — ясна. Она сказывается в этом бесспорном единстве постановочного стиля, которое устанавливается в театре для спектаклей на современные темы и которое {120} все теснее сближает между собой театры, заставляет их заимствовать друг у друга отдельные приемы и находки. Это единство стиля не является конечным идеалом. Оно — первый, неизбежный этап на пути критического освоения и отбора материала пестрой и разноречивой культуры современного театра.

И только один театр Мейерхольда сохраняет в этом процессе ломки и перестройки обособленное положение.

Чистота его художественных принципов остается нерушимой.

Законченная в недавнее время, его система еще живет заемным светом революции, теми годами «бури и натиска», когда театр Мейерхольда был действительно единственным революционным театром, начавшим штурм сновидческого театра и поднявшим знамя «Театрального Октября».

Никто не может сказать, что в это здание проникли чуждые эстетические влияния, что театр хотя бы на одну деталь изменил своим установленным принципам.

Все так же, как и много лет назад, Мейерхольд борется с «аками» — балетными и оперными — и с МХАТ, спуская со своих колосников в «Бане» огромные плакаты с отравленными, но запоздалыми стрелами эпиграмм и гневных лозунгов.

Все тот же обряд спектакля повторяется каждый вечер в этом театре.

Черным провалом зияет открытая сцена с расставленными, приготовленными частями конструкций.

Но раздался условный сигнал, зашипели прожектора, и сценический мир театра Мейерхольда возобновил свое традиционное движение.

Заиграла музыка, задвигались кольцеобразные круги сцены и выдвижные площадки, и фигурки в разноцветных костюмах зашевелились на подмостках, принимая подчеркнутые гротесковые позы, время от времени выкрикивая в зрительный зал слова текста.

Единая воля Мастера царит в этом строго расчисленном, зачарованном мире. И сцена и актер подчинены здесь тем отчетливым эстетическим требованиям, тем художественным традициям, которые определил для себя Мейерхольд за свою долгую и бурную деятельность.

Здесь господствует воля одного драматурга — самого Мастера, сложными средствами стилизующего современные пьесы и приспосабливающего их материал к эстетической системе своего театра.

{121} В театре на Старой Триумфальной — все в порядке.

Но этот зачарованный мир становится все более одиноким. Когда-то ведший за собой целый отряд новых театров, сейчас театр Мейерхольда замыкается в одиночестве. Все театры «предают» его, изменяя чистоте художественных принципов.

Театр Революции, так много взявший в свое время от Мейерхольда, видевший в своих степах такие блестящие мейерхольдовские постановки, как «Озеро Люль» и «Доходное место», — этот театр перешел в руки ненавистных «бытовиков», эклектиков, потерял былую цельность своего художественного лица, воспринял многое от других, чуждых театральных стилей.

Театр Пролеткульта давно проделал приблизительно тот же путь, перейдя от эйзенштейновских эксцентриад в духе Мейерхольда к революционно-бытовым «Власти» и «Малиновому варенью».

И Ленинградский Трам, не успев родиться из лона мейерхольдовской системы, поспешил отмежеваться от своего учителя. Правда, стилизация и маска тоже властвуют в этом театре, но в большой мере эти приемы даны уже в деградации. Стилизованные куски смешаны в спектаклях Трама с чисто бытовыми моментами, с обрядностью молодежных игр, вырастающей уже из нового быта.

Самодеятельный театр, так долго тесно связанный с театром Мейерхольда, тоже пошел по иным путям, вбирая в себя элементы различных театральных стилей.

Процесс радикальной перестройки законченных театральных систем идет ускоренным темпом. Этому процессу должен будет подчиниться и театр Мейерхольда. Сегодня он еще сохраняет стройность и цельность своего механизма. Завтра его целостная система будет разбита и пойдет в общий котел строительного материала нового, социалистического театра.

Историческое значение театра Мейерхольда в развитии революционного театра велико. В ту пору, когда этот театр поднял знамя «Театрального Октября», революция имела перед собой сомкнутый фронт старого консервативного театра, отстаивавшего неизменяемость и неприкосновенность своего искусства, его полную непричастность к политическим бурям революции. В эту пору признание политической программы пролетарской революции, обращение к искусству открытой агитационной направленности, публичное отречение от прошлого, было само по себе революционным актом, {122} взрывавшим плотный массив консервативного профессионального театра.

В тех условиях даже поверхностная лозунговая политическая агитация с театральных подмостков являлась крупным общественным событием, решительным шагом на путях овладения аппаратом старого театра. Политический лозунг, данный хотя бы на плакате или на световом экране во время спектакля, разбивал крепостные укрепления так называемого «святого искусства».

Не менее важным было и то упрощение театрального искусства, о котором мы говорили в первых главах этой работы. Театр Мейерхольда в то время дал в руки рабочего класса — в лице рабочих-кружковцев, первых театральных работников из рабочей молодежи — простой, легкий рецепт агитационного спектакля. Впоследствии этот «рецепт» усложнился, но он дал толчок в овладении начатками театрального ремесла.

Наконец, огромную роль сыграл театр Мейерхольда в разрушении системы сновидческого театра, в замене спектакля-сновидения спектаклем-представлением. Театр представления отнюдь не связан исключительно с приемом маски, с приемом условной стилизации. Реалистическая драма характеров, развернутая на реальном бытовом материале, целиком укладывается в русло спектакля-представления, обнаженно театрального, рассчитанного не только на эмоциональное восприятие зрителем, но и на логическое освоение темы, идейной концепции театрального произведения.

Эти заслуги театра Мейерхольда в прошлом — бесспорны. Но, включив этот актив в свой багаж, революционный театр очень скоро вышел за ограниченные рамки мейерхольдовской системы в целом.

### Глава 10

Говоря о Театре имени Мейерхольда, мы говорим о самом Мастере, потому что театр его имени является выводом из всей его предыдущей деятельности.

Лицо Мейерхольда-художника отразилось в его театре в полном, неискаженном виде. Обнимая в своем творчестве, определяя собой до конца работу актера, драматурга и художника, соединяя их всех в себе, Мейерхольд создал театр по своему образу и подобию.

{123} Что предопределило путь этого странного художника, четверть века беспокоившего внимание своих современников? Какие особенности его эпохи и его мировоззрения обусловили создание его театральной системы?

Через много лет для будущего историка театра многое останется непонятным в судьбе Мейерхольда. Театр — искусство вообще трудно уловимое для позднейших историков. Многое характерное и существенное остается жить только в памяти современника. В частности же, о Мейерхольде исследователь будет иметь дело с пестрым материалом разноречивых отзывов, характеристик и непонятных описаний.

Театр уходит вместе со своим веком назад, оставляя после себя отрывочные высказывания мастеров и свидетельства зрителей. Поэтому так много белых пятен в истории театра, так много нерасшифрованных загадок. Путаницу и неясность вносят и театральная терминология, зыбкая и неустановившаяся, и теоретические построения театральных практиков, грешащие чрезмерным субъективизмом и часто затемняющие истинный смысл их художественного пути. Так до сих пор живет неразоблаченной легенда о «народном» характере гоцциевского театра. Так до сих пор не раскрыто социально-художественное лицо таких актеров, как Щепкин, Мочалов, Каратыгин и многие другие.

Еще труднее понять на историческом расстоянии творчество режиссеров XX века — этих единоличных создателей спектакля, в котором тема строится из мельчайших деталей обстановки, костюма, грима, мизансцен, деталей, с течением времени исчезающих даже из памяти современников.

А Мейерхольд остается пока нераскрытой загадкой и для нашего времени. Между тем у нас есть еще возможность единым взглядом охватить его путь, начиная с первых опытов в московском Театре-студии, кончая «Баней» Маяковского.

Эпоха, в которую Мейерхольд начал свою новаторскую деятельность, шла под знаком ожесточенной и все обостряющейся классовой борьбы. Первая экспериментальная работа Мейерхольда в Театре-студии не случайно совпала с революцией 1905 года. В дни всероссийской забастовки, вооруженной борьбы на улицах городов за дверями студии кучка ценителей изящного, эстетов просматривала генеральную репетицию изысканной постановки мистической драмы Метерлинка.

Обостряющийся социальный конфликт, выраставший в революцию, вызвал в среде мелкобуржуазной интеллигенции {124} резкую дифференциацию. Но для большей части этих групп было характерно неприятие действительности, испуг перед грандиозными назревающими событиями, перед обнаженным столкновением двух основных полярных классов. В этом решающем столкновении для мелкой буржуазии не было самостоятельного места.

На такой основе вырастал в этой социальной среде целый ряд идейных концепций, нашедших свое выражение в философии и в искусстве. Одной из таких концепций была теория своего рода всемирного потопа, гибели, надвигающейся на человечество.

Художники, исповедовавшие эту «теорию», воспринимали социально-политическую жизнь своего времени как нечто враждебное, уничтожающее высший духовный мир человека.

Островком среди этого потопа оставалось для них искусство, замкнутый чистый мир художественных образов. Спасение для себя они находили в бесстрастном созерцании развертывающейся катастрофы как великолепного трагического спектакля. Мир как зрелище, как эстетический пейзаж, открывшийся перед художником в последние минуты Атлантиды.

В окружающей жизни они не видели благополучного выхода. Мир представлялся им обреченным, и задачу художника они видели в спокойном фиксировании трагедийного спектакля, идущего на мировых подмостках. Им был присущ эстетический пафос гибели.

Для этой группы мелкобуржуазной художественной интеллигенции были чужды и делячество полнокровного капитализма и героическая борьба рабочего класса за переделку мира. Тема зловещего рока была основной в их мировоззрении.

Отсюда — разрыв с бытом, с реальной жизнью, который так характерен для художников этого типа. Все это — тлен и прах, случайная житейская мелочь перед лицом неотвратимого рока, перед его тяжелыми шагами.

Отсюда и обращение назад, в прошлое, стремление одним взглядом охватить перед окончательной катастрофой исторический ландшафт человечества.

Имея отчетливые классовые корни своего мировоззрения в своеобразном положении мелкой буржуазии в революционном процессе, эта группа художников сохраняла видимость объективности и беспристрастия. На самом же деле их угол зрения был ограничен определенной социальной средой. {125} В их творчестве роль гибнущей вселенной играли феодальные и буржуазные слои общества. Гибель их и вставала перед ними, замаскированная отвлеченными эстетическими одеждами.

К этой группе художников и принадлежал Мейерхольд.

Он пришел в искусство в ту эпоху, когда над страной собирались бури революции, когда старый мир обряжался к гибели и на лицах людей уходящей эпохи появились зловещие тени умирания.

С темой рока и связан у Мейерхольда прием маски, неподвижного человеческого лица, человека-куклы, марионетки, потерявшей свою волю и самостоятельный путь в жизни.

Вокруг себя Мейерхольд увидел не живых людей, но маски, механические манекены, тот петербургский сюртук, наполненный костями и увенчанный черепом, о котором писал Александр Блок в одном из своих позднейших стихотворений[[47]](#endnote-43).

Вместо движущегося жизненного процесса перед ним встал обрядовый ритуал, серия тех социально-бытовых обрядов, выветрившихся, потерявших свой смысл, которыми обрастало обреченное общество в последние годы своей жизни.

То, что Мейерхольд видел вокруг себя, то он и перенес на сцену театра.

Призванный в силу своей профессии каждодневно увеселять, занимать свою аудиторию, он ничего не мог ей предложить, кроме своих «видений», неподвижных и зловещих, кроме своих полуфантастических персонажей, уходящих в мир социальных призраков.

Мейерхольд облекал эти свои фантомы в пышные театральные костюмы, помещал их в роскошные разноцветные рамки живописных картин, написанных лучшими художниками, драпировал их в складки бархатных и шелковых тканей. Но эти великолепные наряды только резче подчеркивали пятна тления и сведенные судорогой мускулы на омертвевших лицах.

Творческий путь Мейерхольда был связан с Петербургом — этим центром царской бюрократической России. Больше чем где-либо в этом городе давало себя знать царство автоматов, манекенов, застегнутых наглухо вицмундиров. Город, в котором жизнь верхних социальных слоев превратилась в церемониальный обряд, в сплошной маскарад, в нарядный и пустой футляр эпохи, наподобие маскарадной Венеции времен Пьетро Лонги и Карло Гоцци.

{126} Приводной механизм огромной страны, оторвавшийся от опередившего его социально-экономического процесса, потерявший свои полезные функции и вращавший своими колесами и рычагами вхолостую. Оставалась форма и движение, возведенное в бессмысленный обряд.

Эпоха царей, генералов, помещиков, банковских деятелей шла к закату. Резкие тени ложились на пейзаж старой России, отходившей в историю: На какое-то мгновение время остановилось в этом мире. Жизнь замерла предгрозовым пейзажем, и только расставленные фигурки этого трагического паноптикума продолжали еще двигаться в раз и навсегда установленном порядке по стройной схеме геометрических мизансцен.

Мейерхольд не сочувствовал ни этим обреченным людям, ни этому закатному пейзажу. Он не жалел их и не печалился над их судьбой. За него это делали те театры, в которых потрясенный зритель плакал, сидя в серо-зеленых залах, похожих на аквариумы, над трагической жизнью дяди Вани, трех сестер, над гибелью вишневого сада, над разорванным сознанием героев Достоевского, над трагедией Пер Гюнта или Штокмана, трагедией индивидуалистов, погибающих в борьбе с окружающей средой.

В этих сновидческих театрах гибнущие люди еще шептали со сцены о своих поздних горестях, о своем одиночестве.

Для Мейерхольда же этот мир, эти люди уже были наполовину мертвы. Они не кричали и даже не шептали о себе в зрительный зал. Их путь был закончен, исторические сроки исчерпаны. В своих движениях и словах они механически воспроизводили сложившиеся схемы поведения.

На этот мир Мейерхольд смотрел глазами стороннего наблюдателя, холодными глазами художника-эстета, умеющего видеть и ощущать сквозь оболочку мелких дел и суетливых жестов людей своей среды, своих современников, ту историческую паузу, ту неподвижность воздуха, которые предшествуют грандиозным землетрясениям, обвалам, исчезновению в трещинах земли целых исторических массивов.

Мейерхольд принадлежал к числу художников, которых создает эпоха социальных сдвигов, смещения общественных пластов в свои последние, немногие остающиеся мгновения.

Деклассированные, потерявшие непосредственную связь с определенной социальной средой, они остаются в стороне от событий, увлеченные чисто эстетическим созерцанием {127} катастрофы, надвигающейся на старое общество и освещающей новым светом исторические пространства, уходящие в глубь веков.

В литературе и в поэзии таким художником был Валерий Брюсов. В театре — Всеволод Мейерхольд.

Следует отметить, что вообще Мейерхольда с Брюсовым сближают очень многие черты в их творчестве. Для них обоих характерны историзм, пристрастие к историческому материалу различных эпох, реконструкция старинных художественных стилей (стилизация), холодный пафос декламатора и склонность к декоративной образности, прикрывающей собой геометрическую схематичность в композиции произведения. Любовь к декоративной фантастике и к такой же декоративной инфернальности, бесстрастие незаинтересованного наблюдателя, любовь к скульптурной лепке портрета довершают близость этих художников друг к другу при всех их индивидуальных различиях.

Еще больше сближает их одинаковый личный путь в революции. Брюсов и Мейерхольд одни из немногих художников прошлой эпохи в первые же годы революции стали на сторону рабочего класса, вступив в ряды Коммунистической партии и поставив свое творчество на службу революции.

Для художников этого типа характерно острое ощущение перелома в жизни современного им общества. В кризисные эпохи появляются в искусстве из среды промежуточных классов такие оторвавшиеся одинокие путники, которые, обернувшись назад, вглядываются в темноту пройденных веков, и свет молнии или зарницы открывает им на далеком расстоянии великолепный, застывший в резких тенях исторический ландшафт.

Мейерхольда пленяла эстетическая выразительность этого мертвого царства, противоречие между манекенным спокойствием его обитателей и той трагической судьбой, которая надвигалась на них. Из этого противоречия родился излюбленный им прием пластического гротеска.

Его взгляд художника поражала эстетическая законченность этого царства, его барельефность, скульптурная четкость и неподвижность очертаний, стройность застывшей живописной композиции. Отсюда появился у Мейерхольда еще в пору Театра В. Ф. Комиссаржевской принцип плоскостного, барельефного, а позднее — скульптурного построения мизансцен и живописного сочетания исполнителей с декоративной обстановкой спектакля.

{128} Мейерхольда пленяло бесстрастие этих деревянных фигурок, неподвижных масок.

Они говорили в его спектаклях ровным голосом, роняя слова так, как падают капли в глубокий колодец[[48]](#endnote-44) (постановки Мейерхольда в Театре В. Ф. Комиссаржевской). С пышным холодным пафосом они декламировали монологи когда-то живых человеческих драм и трагедий, как это было в его знаменитых постановках в Александринском театре, — от «Дон Жуана» до «Маскарада». И они замолчали совсем в серии его блестящих пантомимных спектаклей времен Студии на Бородинской.

С любопытством Мейерхольд наблюдал за этими механическими персонажами, жизнь и быт которых были настолько же условны, как его теория и практика так называемого «условного театра», выросшего на этой почве.

Чувства этих героев были подчинены строгому эстетическому канону.

Когда Катерина — Рощина в мейерхольдовской «Грозе» в исступлении падала на колени перед образами, она расправляла в живописном порядке складки своего тяжелого шелкового платья и изящным движением поднимала кверху тонкие руки, застывая на мгновение, словно на полотне изысканного художника[[49]](#endnote-45).

Когда Дон Жуан — Юрьев с рукой, зажатой в каменной рукавице Командора, проваливался в открытый люк сцены среди языков пламени, он предварительно становился на одно колено, принимая изящную позу и расправляя в живописном порядке складки своего великолепного наряда.

Так в представлении Мейерхольда весь полупризрачный мир, который окружал его в ту эпоху, опускался, как Дон Жуан, в живописной позе на подставке в трюм истории на фоне зловещего темно-красного закатного неба, расписанного мастерской рукой А. Головина.

Контраст между трагичностью ситуации и декоративной позой персонажа-маски становится излюбленным мотивом мейерхольдовских сценических композиций.

Отсюда возникла его теория изображения трагического на сцене от обратного, то есть через смех, через улыбку, через танец и даже через акробатический трюк.

Но сильнее всего чувствовал Мейерхольд обрядовую сторону окружающей его жизни. В его дореволюционных произведениях быт поворачивается как оформленный, закостеневший обряд.

С трагической иронией он воспроизводил на сцене бессмысленный {129} ритуал светских и литературных салонов (сцена в гостиной из «Незнакомки» с традиционным чаем, печеньем и обрядовыми разговорами; ряд сцен в «Маскараде», в которых проходит важный и бессмысленный церемониал великосветского быта), ритуал уездных маскарадов (маскарад «Балаганчика»), ученых заседаний (знаменитая сцена мистиков в том же «Балаганчике»), и, наконец, вся жизнь человеческая предстала как бессмысленный обряд в «Жизни Человека».

Нет возможности перечислить обрядовые сцены в спектаклях Мейерхольда дореволюционного времени. Они заполняют собой все его произведения, вырастая в основной лейтмотив его творчества.

Этот мейерхольдовский маскарад никому из его современников не был нужен. Как известно, Мейерхольд не умел удовлетворять вкусов театральной публики того времени. Он был в постоянном конфликте со своей аудиторией. Театры, в которых он работал, обычно прогорали. А в «казенном доме», в Александринском театре, только безумная роскошь его постановок, необычайный размах его выдумки и острота театрального скандала спасали большинство его спектаклей от провалов.

Для рабочего зрителя его искусство не существовало вовсе, спрятанное за стенами недоступных императорских театров. Да и по своему характеру оно не могло быть близким для этого зрителя в ту пору.

Для мелкобуржуазной интеллигенции его творчество было слишком холодным и рассудочным. В нем не было трагических криков, слез, истерик и сожалений. Эта публика ходила оплакивать свою судьбу в Художественный театр, где говорились теплые человеческие слова и где со сцены шли в зрительный зал волны сновидческого транса.

Высшие же слои помещичьей, дворянской и буржуазной России умирать не хотели. В предчувствии катастрофы они хватались за нагайки, виселицы, тюрьмы и пулеметы. Они отчаянно боролись за свою власть, за свое господство. Своя собственная историческая обреченность вовсе не была для них очевидной и неизбежной, так же как и их собственная прогрессирующая пустота и неподвижность масок.

Мрачные саркофаги, которые выстраивал Мейерхольд на сценах императорских театров, возбуждали у этого зрителя протесты и недоумение. Тот холодный эстетический пафос, с которым Мейерхольд показывал в театре их маски {130} и обряды, был неприятен для этой публики, возбуждал в ней ненужное беспокойство.

Мейерхольдовский пейзаж был видением одинокого художника, бесстрастного эстета, который хочет пройти в жизни незаинтересованным наблюдателем, воспринимающим социальные события, человеческие страдания как зрелище, как материал для великолепной картины.

Этот разрыв Мейерхольда со зрителем своего времени придавал какой-то незаконный, дискуссионный характер его творчеству. Весь великолепный театральный мир, созданный им, рассыпался бесплодным фейерверком, не находя отзвука в зрительном зале. Но до самого последнего времени Мейерхольд не переставал воспроизводить на сцене то, что стояло перед ним в его духовном зрении.

С мужеством большого художника Мейерхольд не сдавался, продолжая свой путь среди газетной и журнальной брани, равнодушия и недоуменных взглядов. Время от времени он шел на компромиссы, выпуская почти «настоящие» постановки, вроде «Зеленого кольца» с Савиной или «Пигмалиона» с Рощиной-Инсаровой в центральной роли. Но вслед за уступкой аудитории шло дальнейшее наступление, последовательное развертывание основного пути этого мастера, раскрытие его своеобразного трагедийного мировоззрения.

В этом идейном разладе Мейерхольда с публикой — причина его постоянного художественного новаторства. Творчество Мейерхольда воспринималось аудиторией того времени только как внешний неприятный раздражитель. Скрытый смысл его произведений либо не доходил до зрителя, будучи чересчур сложным, либо вызывал резкий протест и отталкивание. Поэтому каждый шаг Мейерхольда на сцене дореволюционного театра воспринимался как катастрофа, как бестактное напоминание о смерти в доме покойника.

Внешне протесты тогдашней аудитории направлялись против эстетического новаторства Мейерхольда, против дерзкого нарушения им принятых в театре того времени канонов. Но для протестов такого рода пятнадцатилетие — чересчур большой срок. К новшествам формы зритель привыкает сравнительно быстро в тех случаях, когда им приемлется идейная направленность данного художника.

Другие театральные новаторы того времени, вроде Евреинова и Комиссаржевского, довольно скоро без больших разногласий стали признанными режиссерами. Так же легко нашли общий язык с публикой и те многочисленные последователи Мейерхольда — его ученики, которые усваивали {131} художественную манеру и даже сумму художественных приемов своего учителя, но без связи их с своеобразным мироощущением их создателя.

Мейерхольдовские изобретения очень быстро попадали на разнообразные сцены, вплоть до театра миниатюр, и здесь безболезненно усваивались зрителями.

А у самого Мастера конфликт с публикой безошибочно возобновлялся при каждой его новой постановке.

В таком отношении зрительного зала таится гораздо больше, чем простой консерватизм художественных вкусов. В основе конфликта Мейерхольда с аудиторией лежали неосознанное неприятие последней его отношения к окружающему миру, и чрезмерно бесстрастный эстетский пафос его композиций.

Мейерхольд был гораздо больше традиционалистом, чем это казалось в то время. Его перманентное новаторство в значительной мере определялось аудиторией, упорно не хотевшей признать его взгляда на мир, поверить его мрачным предсказаниям, его историческим предчувствиям, облеченным в такую изысканную театральную форму.

Нужно удивляться той настойчивости, с которой Мейерхольд вел одинокую борьбу на протяжении многих лет с аудиторией своего времени.

Отсутствие отклика в зрительном зале всегда беспокоило Мейерхольда. У него не было своей постоянной аудитории, которая воспитывала бы своего художника, окружала его сочувствием, вместе с ним шла по пути идейно-художественных исканий. Круг его почитателей был чрезвычайно узок и составлялся главным образом из людей искусства и ценителей изящного.

В этом отсутствии связи с определенным зрительным залом — одна из причин той быстроты, с которой Мейерхольд мог перевооружиться в годы революции.

Отсутствие своего зрителя все сильнее начинает волновать Мейерхольда. Он жадно хватается за всякое проявление сочувствия из зрительного зала, стремясь найти под собой почву, пытаясь понять, на кого же рассчитано его странное творчество.

В поисках аудитории он идет по возрастному признаку, пытаясь опереться на «молодежь» вообще. И уже незадолго до революции несколько раненых солдат, пришедших на репетицию пантомимного спектакля студии (в помещении студии находился военный лазарет), дают ему повод сказать, что эти солдаты и есть та настоящая публика, которая {132} придет в подлинный театр будущего. Это предчувствие Мейерхольда оправдалось[[50]](#endnote-46).

Революция дала ему аудиторию, огромную, как мир. Наконец настал момент, когда творчество Мейерхольда, его виртуозное искусство лепить маски и воспроизводить обрядовую сторону прошлой жизни оказалось нужным для зрителя, притом зрителя нового, пришедшего в театр после революции.

От соприкосновения с этой аудиторией искусство Мейерхольда поднимается на огромную высоту, достигает своего расцвета. Впервые в художественной биографии этого мастера сочувствующая, аплодирующая аудитория оплодотворяет его творчество, вносит в него коррективы, придает ему четкую целеустремленность и ясную мысль.

Мейерхольдовский театр периода «бури и натиска» — не только создание самого режиссера, но в огромной мере создание революции, вложившей в него свой темперамент, ясность своих целей, отчетливость и стремительность своего замысла.

Все стало ясным для Мейерхольда в его творчестве.

Катастрофа, в предчувствии которой жили куклообразные герои мейерхольдовских произведений, наконец разразилась над этим заколдованным, остывающим миром. Революция сорвала с него пышные одежды из бархата и шелка, и под ними обнажились лица мертвецов и их смешные, бессмысленные ритуалы.

Никто, кроме Мейерхольда, не мог лучше выполнить той задачи, которую поставила революция театру на первых своих шагах: разоблачить со сцены этот вчерашний мир, показать до конца его пустоту и бессодержательность.

Все свое изощренное мастерство вложил Мейерхольд в создание хорошо знакомых ему масок и обрядов прошлого. Но на этот раз они были лишены всяких украшений, и трагедийность обычных композиций Мейерхольда перешла в веселый сатирический смех.

Беспощадно Мейерхольд обращался со своими персонажами, выкрашивая их волосы в зеленый, красный и медный цвет, залепляя их лица шерстью, надевая на них нелепые наряды. Отвратительные и смешные рожи заглянули в зрительный зал из прошлой эпохи.

Обрядовый быт прошлого также подвергся его осмеянию. Кто не помнит знаменитый эпизод с «тронным» обрядом императора в «Земле дыбом»? Кто не помнит «Лес», где, начиная с первого же превосходно сделанного эпизода {133} крестного хода, безостановочно развертывается серия бытовых обрядов прошлого, выставленных на сцене к позорному столбу.

Дружным смехом и аплодисментами ответила аудитория Мейерхольду на его сатирические спектакли. Искусство Мейерхольда оказалось нужным революции. Мало того, оно было единственным, которое откликнулось на призыв революции, безоговорочно определило свое отношение к прошлому.

Его склон начинается после того, как новая аудитория Мейерхольда достаточно насмеялась над его героями. Бывшие персонажи окончательно ушли в историю. Новые дни восстановления и реконструкции хозяйства выдвинули новые темы и убрали с шахматного поля обанкротившиеся деревянные фигурки.

Склон театра Мейерхольда наступает в конце восстановительного периода, когда одного схематического противопоставления старого и нового в элементарных плакатных образах-масках оказалось недостаточно. Усложнилась жизнь, усложнились формы социальной борьбы, стал нарождаться разнохарактерный пестрый быт, и человеческие отношения переплелись сложной запутанной сетью. Еще раз в это время Мейерхольд обращается к трагедийным композициям в «Озере Люль» и в «Д. Е.», создавая на сцене замкнутый остановившийся мир обреченных, гибнущих людей. Еще раз он обращается к воспоминаниям в «Ревизоре» и в «Горе уму», пытаясь осложнить их, увеличить до предельных масштабов. И, наконец, он берется за современные темы, оставаясь в рамках излюбленного им метода схематизации, метода образа-маски.

Этот метод не в состоянии вскрыть всю сложность социально-психологических, политических и бытовых процессов, развертывающихся в реконструктивный период. Он остается пригодным лишь для того материала, который уже определился, зафиксировался и позволяет себя только классифицировать, называть и показывать в статичных образах.

Об этом с ясностью свидетельствуют все последние постановки Мейерхольда на современные темы. И еще яснее это станет завтра.

Перед театром Мейерхольда остаются два пути. Первый из них — коренная ломка, перестройка всей системы, ликвидация масок и обрядов, переход к построению живого образа-характера и использование на сцене текучего бытового {134} материала наших дней. Это — путь распада системы. Он предполагает коренную переделку мировоззрения театра.

И второй путь — уход из стен серьезного драматического театра, в каждом спектакле выстраивающего свое понимание окружающего мира, уход в театральный жанр, который пока еще допускает применение сценических схем и масок в агитационном изложении современной темы. Это жанр малых театральных форм, ревю, обозрения в прямом смысле этого термина и жанр музыкального театра — оперетты.

Первым отчетливым шагом театра Мейерхольда на этом пути является постановка «Бани». Здесь есть все элементы такого несложного обозрения, обрастающего мелкими агитационными номерами, вставками, танцами, песенками, пародийными отступлениями и т. д.

Следующим шагом оказалась постановка «Последнего решительного». Этот спектакль представляет собой откровенное, ничем не завуалированное обозрение. Он не имеет цельности ни в тематическом замысле, ни в композиции, вбирая в себя самый разнообразный материал, начиная от традиционной пародии на академические театры — оперный и балетный, — кончая эпизодом гибели красноармейской заставы.

«Последний решительный» — чрезвычайно показательный спектакль для системы Мейерхольда, для его творческого метода. Сделанный с превосходным режиссерским мастерством, строго выдержанный в одной манере, спектакль этот подводит итоговую черту под тем путем, которым шел и идет до последнего времени театр Мейерхольда.

В нем звучат и буффонада и трагедийная тема. В нем даны и динамические эпизоды и сцены, идущие на медленных зловещих темпах.

Но основное, что определяет его смысл, это несовременность его персонажей, их трагическая обреченность. Еще в большей степени, чем в недавних, предыдущих постановках театра, с действующих лиц «Последнего решительного» снята печать живых сегодняшних людей. Пьяные матросы, тоскующие проститутки, нарядные посетители бара, костюмированные актеры — все они взяты из прошлой эпохи, из музея омертвевших масок. Даже герой трагедии, одетый в красноармейскую форму, с пафосом обреченного умирает на баррикадах как истый петербургский декадент — завсегдатай «Бродячей собаки» — под нервическую музыку скрябинской сонаты[[51]](#endnote-47).

{135} В «Последнем решительном» Мейерхольд еще раз показывает мир ушедших или уходящих людей, замаскированных советскими костюмами и агитационными лозунгами. Ничто, даже самое изысканное режиссерское мастерство, не в состоянии воскресить их для новой жизни.

Жанр современного обозрения тоже начинает сопротивляться сейчас тому методу условной стилизации, который является характерным для театра Мейерхольда.

Более пригоден этот метод для музыкального театра — оперы и оперетты. Музыка — наиболее условное, наиболее отвлеченное искусство, допускающее и даже требующее иногда неподвижного образа и приема стилизации.

Не случайно именно в эту сторону развивалась до сих пор работа Ленинградского Трама, выросшего под влиянием Мейерхольда и создавшего в своих постановках жанр музыкального обозрения — оперетки.

Не случайно и сам Театр имени Мейерхольда за последнее время в печатных и устных заявлениях своего руководителя все настойчивее начинает выдвигать задачу создания современного музыкального спектакля и все в большем объеме вводит музыкальное сопровождение в свои спектакли. Нужно думать, что именно на этом участке современного театра — наиболее отсталом и неразработанном — система Мейерхольда завершит свой цельный и своеобразный путь[[52]](#endnote-48).

## **{136}** Дополнения

# **{****163}** Билль-Белоцерковский и театр 20‑х годов[[53]](#endnote-49)

## Начало пути

В. Н. Билль-Белоцерковский пришел в искусство сравнительно поздно, уже в том возрасте, когда обычно художник доходит до середины своего пути. Его первая большая пьеса «Эхо» была написана человеком почти с сорокалетней биографией. За ним лежала большая трудовая жизнь — жизнь человека, с молодых лет вынужденного пробивать себе дорогу грудью и кулаками, привыкшего бороться за каждый свой шаг и научившегося не сгибаться при самых тяжелых обстоятельствах.

С детских лет Билль знал жизнь с ее оборотной стороны. Подростком он бежал из дому от буйного нрава своего отца — деспотичного, жестокого человека, чем-то напоминающего, по рассказам Билля, старого, кряжистого Менделя из бабелевского «Заката». Без копейки денег беглец добрался до Николаева, где нанялся на первое попавшееся торговое судно.

{164} Так началась скитальческая жизнь молодого Билля, полная борьбы, драматизма, разнообразных впечатлений и длившаяся почти двадцать лет.

Он плавал юнгой, матросом, помощником кочегара на океанских грузовых пароходах, совершавших рейсы вокруг земного шара; таскал на себе ящики и тюки в портах Европы, Америки, Африки и Австралии; был поденщиком, выполнявшим черную работу в крупных американских городах.

Он подметал полы в универмагах Чикаго; висел на окнах нью-йоркских небоскребов, промывая стекла; клеил афиши на улицах Сан-Франциско; работал на фабриках и заводах, откуда его часто выгоняли за непокорный нрав.

В поисках заработка он исходил пешком дороги Америки и Канады, за гроши нанимаясь к фермерам на время полевых работ.

В стране наиболее развитой капиталистической эксплуатации Билль вел жизнь бездомного и бесправного парии.

Лакеи выбрасывали его из захудалого ресторана, когда он отказывался платить за тухлый бифштекс. Агенты-вербовщики обманывали его. Желтые профсоюзы толкали в лапы жадных хозяйчиков. Уличные ораторы всех мастей — от Армии Спасения до социалистов эсдекского толка — рекомендовали ему смирение.

Церковные проповеди, газеты, книги — самые разнообразные орудия культуры — действовали как механизм, пущенный в ход, чтобы перебороть упрямство и своенравие этого солдата из бесчисленной армии поденщиков, белых рабов.

Но Билль не сдавался. Он открыто выражал свое недовольство, устраивал кустарные стачки, на брань отвечал бранью, на удар ударом. Так же с боями, вместе с группой русских рабочих, еще в царское время эмигрировавших в Америку, он прорвался через заградительные кордоны в революционную Россию 1917 года.

Эта прямолинейность, постоянная готовность вступить в драку, отстаивая свои права, красной нитью пройдут впоследствии в его драмах и рассказах, через образы излюбленных персонажей Билля.

Из своих дореволюционных скитаний Билль-Белоцерковский вынес ненависть к капиталистическому строю, вошедшую в мускулы и в дыхание. Вместе с ней он вынес и ненависть к старой культуре, которая — как казалось тогда {165} ему — так хорошо помогает врагу одурачивать и обманывать толпы поденщиков и рабов.

Эту культуру он плохо знал — вернее, не знал совсем. Она олицетворялась в его глазах дешевыми кинокартинами, бульварными романами, желтой прессой и уличными ораторами. Но такой в его представлении была вся культура прошлого.

У него надолго останется недоверие к носительнице этой культуры — интеллигенции, недоверие, граничащее иногда с махаевщиной. В его пьесах обычно интеллигенты — хотя бы и с партийным билетом — выводятся в малопривлекательном виде, причем автор торопится как можно решительнее разделаться так или иначе с этими персонажами.

В «Шторме» он с чрезмерной поспешностью приговаривает заведующего наробраза к расстрелу, очень невнятно обосновывая его вину. В той же пьесе не посчастливилось и остальным персонажам из интеллигентов. Лектор-пропагандист из укома (Уездный комитет партии — по тогдашней номенклатуре) охарактеризован как неумный болтун и меньшевик по своим взглядам. Работник из центра, присланный на просвещенскую работу, представлен явным Хлестаковым. А пожилая учительница, недавно вступившая в партию, изображена мещанкой и подана автором в подчеркнуто сатирическом рисунке.

В «Луне слева» главной мишенью для насмешек драматурга опять-таки становится заведующий наробраза. Этот персонаж показан Билль-Белоцерковским как пошляк с мещанско-эпикурейской «философией», словоохотливый болтун, любящий выступать на диспутах по сомнительным, так называемым морально-бытовым темам. Только комедийный ход интриги спасает его от суровых репрессий со стороны автора.

В «Жизнь зовет» Билль решает как будто отвести положительную роль в событиях драмы старому профессору Савичу. Но драматург не в силах преодолеть своей антипатии к людям этого типа. Очень скоро в его голосе начинают звучать иронически-насмешливые ноты по адресу этого ученого старика, и под конец пьесы образ Савича приобретает карикатурные черты близорукого и туповатого псевдоученого.

Правда, в том же «Шторме» в противовес расстрелянному Шуйскому и остальным осмеянным и разоблаченным «интеллигентам» Билль-Белоцерковский выводит на {166} сцену старого большевика из интеллигентов — Раевича, умного, кристально чистого человека и стойкого революционера.

Образ Раевича написан драматургом с превосходной художественной убедительностью и явной симпатией. Но Билль не может скрыть своего удивления перед таким странным для него совмещением, казалось бы, несоединимых качеств в одном человеке. Устами своего Братишки драматург не раз с недоумением констатирует, что хотя Раевич и принадлежит к разряду так называемых интеллигентов, но в то же время оказывается безупречным революционером.

И даже в этом случае драматург уготовил Раевичу, в сущности, ту же судьбу, что и Шуйскому, хотя и по-другому мотивированную. Раевич после сыпного тифа сходит с ума, и его убивают из винтовки рабочие для того, чтобы сумасшедший старик не внес паники в ряды отряда, ведущего бой на улицах города с бандой белых повстанцев.

Что-то заставляет автора под любыми предлогами освободить революцию даже от такого положительного персонажа, как Раевич, от этого энтузиаста, глубоко преданного делу рабочего класса, воплощающего в себе лучшие традиции русской революционной интеллигенции.

Недоверие к культуре и к ее носителям обращено у Билль-Белоцерковского не только к настоящему, но и к прошлому.

Еще в середине 20‑х годов, когда Билль уже действовал как профессиональный драматург и его пьесы ставились в крупных московских театрах, он презирал Шиллера и Шекспира, причем презирал их не только с каких-то принципиальных («толстовских») высот, но очень интимно, со всей конкретностью выводов, присущей человеку, в продолжение своей сознательной жизни ежечасно дерущегося за кусок хлеба и за человеческое достоинство.

Презирая, он тогда еще не читал ни Шекспира, ни Шиллера, ни вообще многих и многих старых книг, враждебными рядами стоявших на полках библиотек. Все это библиотечное богатство в подавляющем большинстве было в представлении тогдашнего Билля отравлено ложью, угодничеством, продажностью.

В авторе «Марии Стюарт», намеченной в то время к постановке в Малом театре параллельно с работой над пьесой самого Билля, он видел вполне конкретного врага, наемника буржуазии, которого нужно было преследовать и, если можно, уничтожать.

{167} Этот воинствующий нигилизм, огульное отрицание всей старой культуры без достаточного ее знания и изучения сказались впоследствии большими трудностями на пути Билль-Белоцерковского. Придет время, когда он примется за учение с азов. Но оно достанется ему тяжело. Подобно своему Никитину из «Жизнь зовет», он окажется растерянным перед той массой книг и знаний, какую ему предстояло одолеть.

Непомерная подозрительность Билля по отношению к духовным богатствам, накопленным человечеством в его прошлом, сказалась и на профессиональной стороне его пьес. Они написаны неровно. Им не хватает зачастую того, что называется техническим мастерством драматурга. Они гораздо сильнее по замыслу, чем по его выполнению.

Но то же недоверие к культуре прошлого, к художественным традициям, которое впоследствии встанет перед Билль-Белоцерковским как трудный барьер, требующий преодоления, в первые годы революции помогло ему сыграть новаторскую роль в идейной и технической перестройке старого театра. Оно придало ему смелость в нарушении устарелых эстетических канонов драмы, часто мешавших в ту пору молодым советским драматургам сказать свое слово о революции в ясной и неприкрытой форме. Уважение к традициям прошлого далеко не всегда служит на пользу новаторскому искусству. Это хорошо знал молодой Маяковский — и не только он один.

Такой своеобразный максимализм Билль-Белоцерковского по отношению к культуре прошлого помог ему на первых порах вынести на театральную сцену, еще заваленную тогда старым отработанным хламом, свою тему, страстную тему человека нового мира, получившего от революции право во весь голос говорить о себе, о своих современниках, об их борьбе за переустройство человеческого общества на небывалых социальных началах.

Этот голос зазвучал в пьесах Билль-Белоцерковского громко и настойчиво. В нем слышались резкие угловатые ноты, он срывался иногда в крик, в рубленую, грубоватую речь. Недаром почти все пьесы Билль-Белоцерковского с трудом находили дорогу на сцену. В них было много «варварского» для старых профессиональных театров. Самая форма, в которую укладывалась взволнованная речь автора, казалась несценичной, не поддающейся театральному воплощению. Она требовала от театра иного подхода, иных приемов. Но очень скоро практика показала, что путь, найденный {168} Билль-Белоцерковским в значительной мере интуитивно, был подсказан самой жизнью революционной эпохи, новыми людьми, которых революция вывела на первый план исторической сцены и которые требовали тогда для себя выхода в искусство.

## Тема драматурга

Для рассказа о себе и своем времени Билль-Белоцерковский выбрал самый действенный и вместе с тем самый сложный литературный жанр. В драматургии художнику труднее, чем в какой-либо другой области литературы, заговорить своим голосом, со своей индивидуальной интонацией.

Оставаясь в рамках реалистического стиля, драматург лишен возможности непосредственно высказывать свои мысли и чувства, как это делает прозаик и поэт. Драматург имеет дело с персонажами, живущими самостоятельной жизнью, действующими в силу особого, присущего им характера и сложившихся обстоятельств. При этом чем меньше видна зависимость действующих лиц драмы от своего создателя, чем самостоятельнее они в своих поступках, тем сильнее и убедительнее звучит пьеса: кажется, сама жизнь без авторской подсказки говорит со сцены в зрительный зал.

Правда, в современной драматургии встречаются такие пьесы, в которых драматург сам выглядывает из-за спины своих персонажей, как бы отодвигая их в сторону, и ведет от начала до конца собственный разговор с публикой.

Таким путем шли немецкие экспрессионисты, разрабатывавшие жанр так называемой лирической драмы, как это делали Георг Кайзер и Эрнест Толлер, чьи пьесы часто ставились в начале 20‑х годов на советской сцене. Драмы этого стиля представляют своего рода лирический монолог автора, сопровождаемый разорванными сценами-видениями с деформированными образами персонажей.

Жанр лирической драмы мы находим и в русской драматургии XX века: у Иннокентия Анненского в его «Фамире-кифарэде», у Александра Блока в драматической трилогии 1906 года («Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка») и в «Песне Судьбы», у В. Маяковского в его ранней пьесе «Владимир Маяковский», у В. Хлебникова в «Ошибке смерти». В годы революции своеобразные черты этого жанра сказались на пьесах Адриана Пиотровского («Падение Елены Лэй» и «Смерть командарма»), на «Евграфе, {169} искателе приключений» А. Файко, «Заговоре чувств» Ю. Олеши, «Патетической сонате» Н. Кулиша и «Вокруг света на самом себе» В. Шкваркина.

В таких пьесах драматург непосредственно, а иногда и прямо от своего имени (Автор в блоковском «Балаганчике», сам Маяковский как главный персонаж в его пьесе «Владимир Маяковский», Я в «Патетической сонате» Кулиша или Замавтора в «Неблагодарной роли» Файко) рассказывает аудитории о своих мыслях, сомнениях и переживаниях. Он как бы вводит зрителя в свой душевный мир, который, подобно сильной призме, причудливо преломляет образы реальной действительности и придает им необычные очертания, окрашивает их в фантастические цвета.

В лирической драме автору удается сохранить свой индивидуальный голос в его непосредственном выражении. Но за свое право говорить со зрителем от собственного лица он расплачивается дорогой ценой. В этих случаях драматург ослабляет как раз самые сильные стороны драматической формы: ее способность воссоздавать на сцене жизнь в ее неотразимой подлинности, в ее сгущенной реальности. Образы персонажей лирической драмы слишком явно для зрителя превращаются в произвольное порождение фантазии автора. К тому же монологическое построение лирической драмы лишает пьесу внутреннего движения, делает со не в меру статичной, несмотря на калейдоскопическую смену коротких сцен-видений, пестрой вереницей проплывающих перед публикой в «зеркале» сцены.

Но в тех случаях, когда драматург остается в пределах драмы традиционно реалистического стиля, его часто подстерегает другая опасность. Он рискует потерять себя, растворить без остатка свою индивидуальность художника в том материале, который он черпает для своих созданий из самой жизни. Нередко живые образы, выхваченные драматургом из современного быта, вырываются из-под его власти, начинают жить отдельно от его замысла. Они заглушают голос автора, как бы подминают под себя его мысль и превращаются в чисто бытовые, иллюстративные фигуры, неспособные нести на себе сколько-нибудь значительную тему.

Очень часто в такое положение попадал Б. Ромашов с его бытовыми драмами: в них материал временами оказывался сильнее темы. Особенно резко это чувствовалось в его «Бойцах», где автор ограничился чисто внешним показом быта Красной Армии и отдельных образов командиров, не {170} сумев подчинить весь этот своеобразный жизненный материал самостоятельному художественному замыслу.

То же самое характерно для творчества В. Киршона и ряда других драматургов-бытовиков — вплоть до плодовитого Н. Погодина с его многочисленными бытовыми драмами и комедиями — за исключением «Моего друга» и особенно его историко-героической трилогии о Ленине, занимающей обособленное место в его творчестве.

В пьесах такого типа индивидуальность художника оказывается стертой. Драматург превращается в своего рода странствующего рисовальщика-моменталиста, заносящего в путевой альбом зарисовки встреченных людей, иногда верные натуре в своих внешних очертаниях и в то же время лишенные самостоятельного социально-психологического содержания. Драматург может объединить эти свои зарисовки обнаженной постановкой того или иного публицистического тезиса. Однако такое объединение останется формальным, не создающим целостной художественной ткани драматического произведения.

Такие пьесы можно назвать «анонимными». Имя их автора не определяет ни их художественный стиль, ни своеобразие в постановке и в решении темы. Они различаются между собой только по затронутому в них бытовому материалу. Это — иллюстративные пьесы, драмы «к случаю». Они могут играть полезную роль в текущем репертуаре театра, с большей или меньшей точностью формулируя тот или иной публицистический тезис, знакомя зрителей с малоизвестными пластами современного быта, пользуясь для этого методом наглядных сценических иллюстраций. Они могут быть гладкими по выполнению, иногда даже щегольнуть формальной изощренностью и хорошим знанием сцены. Но в них отсутствует индивидуальное восприятие художником окружающего мира. Поэтому они остаются произведениями «безличными» — поверхностными и бесстрастными. Их познавательная ценность невелика.

«Анонимные» пьесы на практике встречаются всего чаще. Потому что нет ничего более легкого для профессионального литератора, владеющего пером, наделенного известной наблюдательностью и трудолюбием, чем скомпоновать материал для бытового спектакля на любое задание, по любому тезису.

Но есть драматурги, которые сохраняют в своем творчестве верность реалистическому стилю, создавая подлинную, не деформированную картину действительности, и наряду {171} с этим ощутимо присутствуют среди персонажей своих пьес и вместе с ними решают свои собственные жизненные проблемы.

Для таких драматургов пьеса не является только средством доказательства заранее установленного тезиса или предлогом к показу энного количества иллюстративных фигур — как это бывает у драматургов-«бытовиков» чистой пробы. В то же время пьеса не служит им и рупором для собственного авторского монолога, подобно тому как это происходит в произведениях, относящихся к жанру лирической драмы. Реалистический ландшафт своих пьес такие драматурги освещают контрастным светом своего неповторимого мироощущения, вводят в самую ткань драмы то, что мы называем личной темой драматурга.

Тема эта не лежит на поверхности и не формулируется в отчетливо выраженных тезисах. Но у нее есть свои носители в драме — обычно два‑три персонажа, выполняющие роль своего рода доверенных лиц драматурга. Их нельзя отожествлять с их создателем. Это — живые люди, подсмотренные автором в жизни и воссозданные в его драмах во всей их неотразимой реальности и индивидуальном своеобразии. И вместе с тем в их речь временами врывается его собственный голос, а в их словах слышатся его собственные мысли и размышления о себе и своих современниках.

В прошлом такой была драматургия Чехова — создателя новой системы драмы — с плеядой ее персонажей, вошедших в историю русского общества под именем «чеховских героев», особенно близких и дорогих их создателю.

Это — повторяющаяся триада его персонажей, которым Чехов при их рождении доверил свои заветные мысли о жизни, самые свои глубокие и горестные переживания, самые светлые свои надежды. В «Чайке» в такую триаду входили Треплев — Нина — Тригорин, в «Дяде Ване» — Астров — Соня — Войницкий, в «Трех сестрах» — Вершинин — Ирина — Тузенбах, в «Вишневом саде» — Аня — Трофимов — Лопахин. В этих персонажах при всем их несходстве есть общие неразложимые частицы человеческого характера и жизненных верований, идущие от самого Чехова. Даже купец Лопахин — как мы знаем из высказываний писателя — причастен в чем-то существенном к его утонченному духовному миру. Еще В. Фриче справедливо отмечал, что в образ этого персонажа сложными внутренними путями вплетена часть биографии самого Чехова, вышедшего из общественных низов, мальчишкой бегавшего зимой босиком, подобно {172} своему «битому полуграмотному Ермолаю», и ставшего хозяином цветущего сада русской литературы, «прекрасней которого ничего нет на свете»[[54]](#endnote-50).

Идя вслед за этой триадой персонажей, исследователь находит волшебный ключ к мироощущению позднего Чехова и открывает доступ к его личной «теме», сквозной питью проходящей через его многообразное творчество.

И у Максима Горького — при всей обширности захваченного им человеческого материала — есть такие доверенные персонажи, сопутствующие драматургу в большинстве его пьес.

В менее сложных вариантах тот же принцип определяет внутренний характер и художественный стиль таких драматургов революционной эпохи, как Булгаков, Вишневский, Леонов, Олеша, Файко. А в еще более открытой форме личная тема художника проходит в пьесах Билль-Белоцерковского. Как он сам рассказывает, в первые годы революции в одном из клубов он увидел плакат с надписью: «Бытие определяет сознание». Эта классическая формула глубоко поразила его и, по его словам, с ослепляющей яркостью осветила перед ним всю картину мира. Глядя на этот плакат, Билль вспомнил и свою собственную жизнь, полную борьбы и лишений, и эта жизнь, такая пестрая и беспорядочная, как будто складывавшаяся от случая к случаю, неожиданно предстала перед ним в своей цельности как осмысленная, исторически оправданная биография.

Можно предположить, что именно в это время в нем родился художник, который впервые осознает свою пройденную жизнь как основной материал для творчества. К этим годам (1919 – 1920) относятся первые драматические опыты Билль-Белоцерковского, его маленькие пьесы-этюды: «Бифштекс с кровью», «Этапы». В них он впервые делает удачную попытку оформить в художественной речи отдельные эпизоды своей прежней жизни.

Автобиографичными по преимуществу останутся и все последующие произведения Билль-Белоцерковского, за исключением «Голоса недр» и «Пограничников» — кстати, наименее удачных из его пьес. В этой автобиографичности его драм — сильная сторона таланта Билль-Белоцерковского. Отсюда идут искренность и взволнованность тона, которые придают его лучшим пьесам подлинность живых человеческих документов.

По пьесам Билля можно проследить жизненную судьбу автора, прочесть мысли и настроения, владевшие им в тот {173} или иной момент его жизни, узнать, где он был, с какими людьми встречался.

О своем американском периоде он расскажет в первых больших пьесах — «Эхо» и «Лево руля!», неровных, написанных с торопливой страстностью, похожих на разрозненные куски дневника. Он вспомнит в них и побои боцмана, и каторжную одуряющую работу в корабельной кочегарке под тропиками, и случай в ресторане с протухшим бифштексом, и контору по найму с издевательским ощупыванием мускулов на руках и ногах, словно у лошади, выставленной на базаре, и тяжелую руку полисмена, вооруженную резиновой дубинкой, и многое другое, что он видел и пережил во время своих долгих скитаний по свету.

В «Шторме» он вспомнит свою собственную работу в Симбирске в годы гражданской войны, когда он в качестве одного из руководителей симбирской партийной организации боролся с вошью и контрреволюцией. В «Штиле» он расскажет о своих тревогах и сомнениях в первые годы нэпа. В «Луне слева» Билль снова вспомнит время гражданской войны и воспроизведет на сцене эпизод из своей собственной жизни тех лет. Из этой пьесы мы узнаем, какую странную теорию в сфере личных чувств исповедовал будущий драматург и при каких обстоятельствах эта теория потерпела поражение в его жизненной практике. Поездка драматурга за границу в 1927 году дала материал для его пьесы «Запад нервничает». Мы увидим в ней людей, встречавшихся на его пути, узнаем, что чувствовал драматург, находясь в стане врагов революции. «Жизнь зовет» — это тоже кусок подлинной жизни самого Билль-Белоцерковского, однако на этот раз использованной несколько сложнее, чем в его предыдущих пьесах.

Билль очень мало выдумывает в своих пьесах-дневниках. Он говорит о себе бесхитростным языком. И если его пьесы оказались интересными и значительными для его современников, то главным образом потому, что значительной была его жизнь, тесно связанная с революцией, а также и потому, что мысли, которые он вкладывал в свои драмы, были пережиты и выстраданы им в жизненных схватках, а биография его составляла пасть биографии его класса, пришедшего через упорную героическую борьбу от бесправного, почти рабского существования к созданию первого в мире рабочего государства.

Искренность перед самим собой и перед современниками, страстное желание Билля правдиво рассказать им о {174} том, что он сам видел, узнал, пережил как нелицеприятный свидетель и активный участник великого переворота в жизни человечества, сделали то, что этот новичок в искусстве, мало искушенный в литературном деле и в ту пору еще слабо знакомый со сценой, оказался в рядах первых строителей советского театра.

## Автор и его спутник

У Билль-Белоцерковского из пьесы в пьесу переходит один персонаж, чья судьба в событиях и движении революции особенно близко занимает драматурга.

С прямолинейной натурой, преданный делу революции, этот герой Билля, действующий в его драмах под различными именами и обличьями, развертывает в своем поведении тему прямого революционного действия, лобовой атаки на врага, переходящей в физическую схватку.

Как сложившийся образ такой герой впервые появляется у Билль-Белоцерковского в «Шторме». С тех пор этот несгибающийся, беспокойный человек, бьющий врага с ожесточенной яростью, на долгое время становится неразлучным товарищем драматурга в его жизненных странствиях.

Его стихией, кульминационной эпохой, когда развернулись его силы и окончательно сложился его характер, были годы гражданской войны. В образе биллевского Братишки этот герой был одной из центральных фигур того времени. Неподкупный солдат революции, он стоял на ее передовых позициях, шел на трудные боевые участки, безоговорочно выполнял опасные поручения. В ту пору он не знал колебаний и сомнений. Для него было все ясно. Врага нужно было бить и физически уничтожать. С ним можно было разговаривать только наганом. И узнать его было легко: по одежде, по глазам, по походке и по манере держаться и говорить. Чутьем и распознавал тогда Братишка врагов революции. По крайней мере, в этом он сам был твердо уверен.

В те боевые годы он был олицетворением революционного долга, хранителем суровой аскетической морали борющегося рабочего класса. Он знал, что человек, устроивший у себя на дому вечеринку с танцами в то время, когда рядом умирали от тифа его товарищи по борьбе, не может быть революционером. Он знал, что получка лишнего фунта муки — поступок врага и виновному в нем нет пощады.

{175} Отличительная черта характера Братишки — мгновенная и непосредственная реализация в действие сложившейся мысли, определившегося убеждения. Это — натура действенная по преимуществу, не знающая долгих размышлений и стратегии: биллевский Братишка идет в жизни по прямым, иногда слишком прямым путям. Для него характерен тот наивный максимализм, который не допускает отсрочки в осуществлении поставленной задачи. Он все хочет брать с бою. Борьба за социализм для него — это схватка с врагом врукопашную. И результаты этой схватки должны быть ясны немедленно.

Всякая сложная ситуация для этого героя Билля — подозрительна. Он стремится упростить ее и разрешить тут же на месте в ту или иную сторону методами прямого действия. Обходный путь в его глазах — всегда явная ошибка, какими бы соображениями он ни вызывался и ни обосновывался.

Этот герой Билль-Белоцерковского глубоко принципиален и честен в своих поступках и помышлениях. В его отношения с людьми как будто не примешивается ничто личное. Он существует только для революции — дышит ее дыханием, беспокоится ее судьбой. Он ненавидит святой ненавистью буржуазный строй и все, что с ним связано. Но эта ненависть проявляется в нем взрывами, зачастую ослепляет его духовное зрение, лишает верной перспективы, создает для него трудно разрешимые конфликты.

Отсюда — глубоко драматичный путь Братишки на протяжении шестнадцати лет революции — путь, захваченный драматургом в своих драмах от времен гражданской войны в «Шторме» до второй пятилетки в «Жизнь зовет».

В годы гражданской войны мы встречаем этого героя Билля в состоянии внутренней целеустремленности и душевной устойчивости, полного энергии и решимости, находящегося в движении, с собранной волей и с напряженными мускулами.

Но через несколько лет, в изменившейся обстановке, на крутом повороте к новой экономической политике, внутренняя устойчивость Братишки рушится. В «Штиле» перед нами — растерянный, озлобленный человек со сжатыми кулаками, присутствующий, как ему кажется, при гибели революции. Ведь рядом с ним по городским улицам идут люди в дорогих шубах и с драгоценными перстнями на пухлых пальцах — те самые люди, кого он ненавидел всю свою жизнь и с кем, как ему представлялось, он навсегда рассчитался в 1919 году.

{176} Эти вчерашние враги не только свободно разгуливают по городу. Они сидят в собственных новооткрытых магазинах и конторах, подсчитывая жирные барыши, набивая бумажники новыми хрустящими советскими червонцами. Они невозбранно открывают коммерческие предприятия различного рода, от небольших заводов и фабрик вплоть до мелких уличных театриков с сомнительным репертуаром или казино с рулеткой и другими азартными играми. Они по-хозяйски наполняют кафе и рестораны, где открыто ведут спекуляцию реальными и несуществующими товарами.

В этой обстановке герой Билль-Белоцерковского теряет душевное равновесие. Уже не внутренним чутьем — просто глазами и руками он осязает вокруг себя врагов революции. Он бросается на них с яростным гневом, с намерением тут же уничтожить их физически, стереть с лица земли. Он ловит их на улице, врывается в конторы предпринимателей, в их частные квартиры, пускает в ход палку и даже револьвер.

Но эти методы уже не годятся в новых условиях. Братишка подвергается взысканиям за буйство, недисциплинированность и за нарушение революционной законности. В самом финале пьесы, под занавес, зритель узнает, что непокорному Братишке грозит исключение из партии.

Словно запертый в большую клетку с диким зверьем, мечется, прыгая на своей деревянной ноге и отбиваясь от наседающих хищников, этот озлобленный человек, переставший понимать что происходит вокруг него и лишенный возможности действовать по своему методу прямой атаки на противника. Одну из сцен Билль заканчивает драматическим эпизодом: в состоянии душевного исступления Братишка валится на пол в судорогах эпилептического припадка.

В таких тонах рисует Билль-Белоцерковский путь Братишки в первые годы нэпа. Конечно, драматург разбирается много лучше в сложившейся обстановке, чем его бесхитростный герой. Истерии и отчаянию Братишки он противопоставляет проницательность Красильникова — председателя ГубКК и его жены. Эти персонажи «Штиля» отдают себе отчет в трудностях новой обстановки. Они знают об опасностях, подстерегающих революцию в нэповских буднях. И они умеют вести борьбу с этими трудностями, борьбу внимательную и кропотливую, отвоевывая день за днем по маленькому участку от наседающего врага.

Все это драматург видит и понимает. Но, конечно же, его симпатии — на стороне Братишки, и, конечно, вместе с {177} ним он впадает временами в отчаяние. Красильников, его жена и несколько их товарищей из руководства губернской партийной организации представляются Братишке небольшой и бессильной кучкой людей среди разбушевавшейся нэповской стихии. Всюду ему чудится измена. Вчерашний боевой товарищ сегодня становится идеологом кулачества. Советский хозяйственный трест оказывается в руках перерожденцев и спекулянтов. Всюду проникает разлагающий яд рвачества, наживы, устройства личного благополучия. И, в сущности, может быть, действительно будет правильно взять в руки сучковатый костыль, а еще лучше — револьвер, и ликвидировать всю эту нечисть, забравшуюся в советский дом.

Поэтому чета Красильниковых у драматурга вышла бледной, маловыразительной. Они произносят вполне разумные слова и поступают так, как следует поступать людям, прекрасно понимающим смысл и цели нэпа и хорошо различающим его подводные камни.

Но куда ярче их по драматизму и темпераменту фигура мятущегося матроса. В контексте пьесы этот образ остается олицетворением совести революции. Братишка бьет тревогу, будит уснувших. Он грозит врагам революции, заставляя их вспомнить о 19‑м годе, когда им в глаза смотрело дуло нагана. Он поднимает бунт против «будней» революции во имя непримиримой борьбы со всеми видами буржуазной практики, со всеми формами буржуазного быта.

Ту же тему развертывает драматург и в другой своей пьесе тех лет — «Запад нервничает».

Советский хозяйственник Богданов, поехавший в отпуск за границу для лечения в одном из немецких санаториев, не может вынести спокойно соприкосновения с буржуазным миром. Он хочет поднять немедленную революцию на Западе. В первый же день своего заграничного путешествия, в купе международного вагона, он чуть не избивает польского офицера, участника советско-польской войны. И только вмешательство поездного начальства прекращает вспыхнувший конфликт: Богданова с его женой, такой же боевой и темпераментной как и ее муж, переселяют в другое купе. Этим конфликтом начинается бурное пребывание Богданова за рубежом. Попав в эмигрантское кафе в Берлине, он едва удерживается, чтобы не начать потасовку с русскими белогвардейцами, сидящими за столиками или прислуживающими в качестве официантов. Уже уходя из кафе после скандала, он грозит всем собравшимся громогласным напоминанием {178} о ГПУ. В санатории, играя в мяч с каким-то немцем, оказавшимся закоренелым социал-демократом, Богданов в негодовании кидает ему в голову тяжелый мяч, чуть не сбивая его с ног.

Каждая встреча с представителями собственнического мира вызывает в нем резкий протест, переходящий в непосредственное действие. Опять тот же биллевский Братишка, на этот раз появляющийся в образе советского хозяйственника Богданова, выступает в роли бунтовщика, пытающегося взорвать чересчур успокоенный, по его мнению, и сонный мир. И когда перед окнами санатория, где он отдыхает, проходит рабочая демонстрация с криками «Рот фронт!», он решает встать во главе ее, чтобы сразу же, здесь на месте зажечь мировой пожар революции.

Правда, обо всем этом драматург рассказывает с подобием улыбки, стараясь держаться легкого комедийного тона. Но при всех смешных перегибах и наивных выходках Богданова он вызывает к себе явные симпатии со стороны зрителей, так же как, по-видимому, и самого автора.

Какая деятельная, боевая натура! И сколько преданности делу революции, готовности к немедленному действию в защиту ее интересов! Если дать герою Билля широкое поле деятельности, каким превосходным бойцом будет этот беспокойный человек, когда снова, после короткой передышки, настанет время открытых социальных боев и классовых схваток.

Казалось бы, таким временем для биллевского спутника должны были стать годы социалистической индустриализации. Это была эпоха строительной битвы, охватившей десятки миллионов людей на всем пространстве огромной страны и сопровождавшейся небывало острыми социальными конфликтами и коренными изменениями народной жизни.

В эту пору мы и находим того же Братишку в новой пьесе Билль-Белоцерковского «Жизнь зовет» (1933) в образе Никитина, бывшего участника гражданской войны, а ныне — заведующего бюро пропусков в одном из райкомов столицы.

Но вместо деятельного воина революции мы встречаем усталого, душевно сломленного человека, неспособного к борьбе и работе.

Среди строительных лесов, взрытых котлованов, среди нескончаемых потоков людей, сдвинутых с насиженных мест и заполняющих бесчисленные площадки индустриальных строек, — среди всего этого взорванного и вздыбленного {179} ландшафта Никитин стоит с опущенными руками, с сознанием своего бессилия и непригодности для общего дела. Он снова уходит в воспоминания о гражданской войне, о «золотом веке» своей биографии, о рукопашных схватках с белыми, о стремительных боевых атаках, когда он летел на врага на взмыленном коне с шашкой наголо.

Но с тех далеких пор, еще во времена нэповского «штиля» и в последующие годы, многие сверстники и боевые друзья Никитина прошли через школьные классы и вузовские аудитории, через хозяйственные, гуманитарные и военные академии, овладевая разнообразными знаниями, расширяя свой культурный опыт. А сам герой Билля все эти годы продолжал стоять в настороженной позе бессменного часового революции, предостерегал о грозящих ей опасностях и подводных рифах, тревожился за ее будущее, оставаясь и в новых, резко изменившихся условиях таким же бесхитростным воякой, каким был в годы военного коммунизма, с тем же интеллектуальным багажом, с теми же методами и навыками в работе.

Никитин лихорадочно хватается за книги, стремясь наверстать упущенное. Но и учиться он начинает в своем привычном «лобовом» стиле. Так же как в первые годы нэпа, он требовал немедленного перехода в царство социализма, как за границей он хотел зажечь пламя мировой революции из окон своего санатория, так и в учении он намерен одолеть в несколько месяцев то, на что ему понадобятся годы.

От такой «ударной» работы Никитин заболевает, и врачи предписывают ему оставить занятия на год. Это еще сильнее обостряет душевную драму Братишки. Он начинает понимать, что ему никогда уже не суждено догнать стремительно уходящую жизнь. «Поезд уходит вдаль, я за ним бегу, кричу, а не догоню», — говорит сам Никитин в последнем акте драмы.

В первом, авторском, варианте пьесы Билль завершал трагически жизненный путь своего героя или, вернее, близкого друга. Никитин кончал свою неустроенную жизнь выстрелом в висок из того самого нагана, который верой и правдой служил ему в бурные времена гражданской войны.

Театр, поставивший «Жизнь зовет» (Театр имени МГСПС), пожалел биллевского Братишку и сохранил ему жизнь. В окончательной сценической редакции пьесы Никитин не находил свой наган на привычном месте: чьи-то заботливые руки заранее убрали его в надежное укрытие. Никитин горько усмехался, останавливался в раздумье, набрасывал {180} несколько слов на клочке бумаги и уходил из дому, по-видимому, навсегда, если судить по этой короткой панической записке, оставленной им своей верной подруге. Это была прощальное письмо духовно опустошенного человека, который только обещал своим близким сделать еще одну последнюю попытку подняться на ноги, найти себе место в «человеческом муравейнике», по собственному его горькому выражению.

И при таком компромиссном решении драматического жизненного пути Братишки у зрителей остается мало надежд на его будущее возрождение.

Таким образом, драма Братишки, так долго тревожившая Билль-Белоцерковского, оказалась драмой человека, отставшего от поступательного движения революции, потерявшего связь с ее сегодняшним днем.

Эта драма не была единичным эпизодом в обшей жизни 20 – 30‑х годов. За ней лежали похожие судьбы многих современников Братишки, приблизительно с той же социальной биографией. И так же как у биллевского героя, умонастроение этих людей уходило корнями в те же годы гражданской войны. Для них это время навсегда осталось кульминацией в их жизненном пути. Они словно были рождены для того, чтобы отдаваться буйным вихрям этой короткой, но насыщенной грандиозными событиями эпохи революции.

Есть что-то непоправимо сломленное в духовном облике большинства людей этой социально-психологической формации, неотрывно глядящих назад в пройденные годы революции, в ее прошлое — героическое прошлое, овеянное легендарной славой, но уже отошедшее далеко в историю.

Они не в силах уйти из-под власти этой эпохи — жестокой, трагической и вместе с тем заворожившей их своим грозным величием и той предельной освобожденностью от всех привычных жизненных норм, которую она несла на своих могучих, широко шумящих крыльях. Многие из этих людей на первый взгляд как будто приняли условия так называемого мирного этапа революции. Их можно было встретить в те годы на производстве, в общественных местах, в сутолоке городских улиц, проходящих деловой походкой с портфелями или с кошелками в руках. Но внутренне они отсутствовали в сегодняшней жизни. Они принадлежали к другому миру, когда-то реальному, но уже перешедшему в миф, в легенду.

Во время «Штиля» и «Жизнь зовет» для людей такого склада существовала в газетно-журнальном обиходе снисходительно-насмешливая {181} формула: «романтика боевых схваток» или более жесткое, уничижительное слово «партизанщина». Все это как будто было верно. Однако нельзя забывать, что за этими равнодушными, хотя и верными формулами таились подлинные человеческие драмы, перераставшие иногда в трагедии. Революция бывает беспощадна к тем своим спутникам, которые в какой-то момент останавливаются в своем движении, оборачиваются назад и начинают чересчур пристально вглядываться в ее прошлое. На своих крутых поворотах она выбрасывает их у обочины дороги смятенными, потерявшими ориентиры, словно заблудившимися в незнакомой стране.

Дальнейшие жизненные пути у людей этого социально-психологического склада были различны. Одни из них после пережитого кризиса нашли силы, чтобы подняться на ноги, вырваться из заколдованного круга воспоминаний и миражей гражданской войны, опять войти в реальную жизнь, принять деятельное участие в ее новых битвах. Среди них были и такие, кто, подобно Биллю, создал себе имя в литературе и в театре, пережив в творчестве заново свое прошлое и внутренне освободившись от него. Целая плеяда писателей 20‑х годов выросла на преодолении в своих произведениях трагических видений гражданской войны.

Другие ушли в личную жизнь, в каждодневный быт, незаметно для себя превратились в обывателей — ворчливых и неуживчивых, сохраняющих как память о своем легендарном революционном прошлом наган в ящике стола или боевую шашку в углу своей комнаты в коммунальной квартире. А для иных — жизнь сложилась более драматически, подобно тому как это случилось с постоянным героем Билль-Белоцерковского…

И все же помимо общих обстоятельств, соединяющих Братишку с некоторыми его сверстниками, у него были и свои дополнительные трудности, связанные с особенностями его характера и жизненного пути в прошлом. Эти особенности придают своеобразный оттенок драме, которую переживает спутник Билля.

Если смотреть со стороны на непокорного биллевского Друга, то, казалось бы, у него были все возможности выйти из своего затяжного кризиса. Драматург не оставил его в одиночестве с его драматическими переживаниями. Чтобы спасти своего Никитина в «Жизнь зовет», Билль мобилизует близких ему людей; они всеми средствами стараются помочь ему найти свое место в изменившихся условиях жизни,

{182} Жена Никитина, словно заботливая сиделка у постели тяжело больного, делает как будто все, чтобы выходить своего беспокойного мужа. Каширин — товарищ Никитина еще по годам гражданской войны — пытается поднять своего друга на ноги. Ссылаясь на собственный опыт и пример, он стремится вывести его из лабиринта запутанных душевных переживаний, из состояния гипнотической неподвижности. Сам Чадов — этот умный и талантливый старик — принимает деятельное участие в его трудностях, стремясь передать ему свою неуемную энергию, хотя бы частицу своих обширных знаний, силу своей мысли. Но их усилия остаются напрасными. Никитин опускается все ниже: он начинает пить горькую и буйствовать.

И здесь мы обнаруживаем одну неожиданную черту в характере Братишки — черту как будто мало оправданную общественной биографией этого потомственного пролетария, прошедшего суровую и долгую школу классовой борьбы. Эта черта и придает дополнительную остроту душевной драме героя Билля, приводя его на грань катастрофы.

Через все многообразные стадии его жизни, рассказанной драматургом, Братишка проходит внутренне одиноким и замкнутым человеком. По существу, он верит только себе, своему чутью. Он считает себя совестью революции. Ему кажется, что в оценке сложных процессов, идущих сегодня в стране, он может положиться только на себя. Если вглядеться пристальнее в его поведение, в его мысли и чувства, то окажется, что он не доверяет ни Красильникову, ни своей жене, ни старому товарищу Каширину, ни даже Чадову, с которым у него очень много общего в характере. Не то чтобы он подозревал их в измене и в предательстве. Он не доверяет зоркости их взгляда. Ему кажется, что они не заметят чего-то самого главного, что происходит сейчас в жизни и что может катастрофически отразиться на судьбах революции.

Отсюда идет это странное равнодушие его, почти душевная жестокость по отношению к окружающим людям, даже близким ему по духу. Он стоит на бессменной страже, недоверчивый, внутренне ощетинившийся, тревожными и подозрительными глазами всматриваясь в лица проходящих людей.

Этот своеобразный индивидуализм, таящийся где-то глубоко в его подсознании, и обостряет драму героя Билль-Белоцерковского. Этот сомневающийся человек взял на себя единоличную ответственность за судьбы революции. Он принял {183} на себя миссию единственно верного ее стража. По его убеждению, только он один наделен безошибочным чутьем распознавать грозящие опасности на ее пути.

Каким образом сложился у Братишки этот непомерный индивидуализм в его отношениях с людьми? Откуда возникла у потомственного пролетария эта болезнь старого отживающего мира?

Возможно, она пришла к Братишке во время его дореволюционных скитаний по свету вместе со своим будущим создателем. Потому что, как мы уже говорили, есть все основания предполагать, что Братишка был неотвязчивым товарищем Билля в его скитаниях еще до революции, что он рядом с ним шагал по дорогам Америки и Европы в поисках заработка, вместе с ним вел жизнь поденщика в городах Старого и Нового Света.

Жизнь бездомного бродяги в условиях старого собственнического мира очень часто оставляла в психологии пролетария клеймо индивидуализма. Романтика одиночества, единоличной борьбы проникала зачастую и в сознание тех представителей рабочей среды, кто хорошо понимал свои классовые задачи. Об этом превосходно рассказал в своих произведениях еще Джек Лондон. А у биллевского Братишки были все основания для такого умонастроения. Его скитальческая жизнь в прошлом с каждодневной жестокой борьбой за существование приучила его рассчитывать только на себя, на крепость своих мускулов, на зоркость своих глаз.

Нужно думать, что именно от этого прошлого идет у Братишки его своеобразный индивидуализм, причудливо преломленный в практике социалистической революции. Уходящий мир не так просто выпускает из рук своих вчерашних рабов. Он оставляет в их психике тяжелые зарубки, запрятанные зачастую очень глубоко и дающие о себе знать неожиданными взрывами, сложными драмами, кончающимися иногда катастрофой.

## Диалог драматурга с самим собой

Очень соблазнительно поставить знак равенства между автором «Шторма» и его излюбленным героем. Автобиографический момент в творчестве Билль-Белоцерковского слишком явен, и несомненно также пристрастие его к своему неизменному спутнику.

{184} Но мы ошибемся, если чересчур прямолинейно пойдем по этому пути. Автор «Шторма» умнее и глубже своего героя. Он Видит жизнь шире, спокойнее и серьезнее, чем его неугомонный товарищ. Автор не солидаризируется с Братишкой в его пессимистических выводах. Только в «Штиле» голос драматурга дрогнул, и в нем явственно послышались поты усталости и разочарования. Несмотря на благополучный конец драмы, несмотря на ликвидацию шайки перерожденцев и спекулянтов, в пьесе остались следы трагического отношения самого драматурга к трудностям нэпа. Но в остальных драмах общая концепция автора перерастает тему Братишки.

Билль-Белоцерковскому дорог и героический Предукома («Шторм»), хорошо знающий цели и пути революции. Близок ему и Красильников («Штиль»), умелый кормчий партийной организации в нэповской стихии, и особенно Чадов («Жизнь зовет»), этот мудрый старик, до конца своих дней сохранивший кипучую творческую энергию и веру в освобождающую силу человеческой мысли.

Билль-Белоцерковский захватывает в своих пьесах пестрый и разнохарактерный человеческий материал, причем взвешивает и оценивает его не только с позиций недоверчивого, подозрительного матроса. Его пьесы — не монологи одного персонажа. В них всегда дается драматическая борьба, которая разыгрывается не только между двумя социальными лагерями, но и среди действующих лиц, исповедующих одни и те же убеждения.

Но, конечно, не случайно Билль-Белоцерковский так долго не мог расстаться с Братишкой. Этот персонаж не определяет целиком позиций и умонастроения драматурга, но что он живет в нем и составляет добрую половину человеческого характера самого автора — это несомненно.

Если допустить некоторое упрощение, то мы можем рассматривать драмы Билль-Белоцерковского как диалог, как своего рода спор драматурга с самим собой. В этом диалоге принимают участие два человека, одинаково близкие драматургу: с одной стороны — бывший бродяга с большой долей стихийного индивидуализма в своем сознании, настороженный, доверяющий только своему глазу, своим рукам, а с другой стороны — человек нового мира, ощущающий органическую связь с людьми своей исторической судьбы, идущий через вихри революции осторожной и твердой поступью, умеющий выжидать и отступать для того, чтобы вернее нанести последний удар врагу.

{185} Этот спор, эта борьба были уже заложены в потенции в «Шторме», в этой главной пьесе Билль-Белоцерковского, создавшей ему имя и положение одного из ведущих советских драматургов. Правда, в «Шторме» этот спор не выливается еще в открытый конфликт. Но уже здесь Председатель укома играет роль своеобразного противовеса Братишке. Он обуздывает его буйный темперамент, непокорный нрав и непосредственную, мгновенную реакцию на то или иное событие, свидетелем которого он является. Интуитивному чутью, анархическим взрывам матроса Председатель укома противопоставляет умение анализировать обстановку и делать точные проверенные выводы.

В более острой форме эта борьба развертывается в последующих пьесах Билль-Белоцерковского. Драматург борется с началом анархической стихийности, живущей в нем самом. В его пьесах всегда рядом с мятущимся человеком, раздираемым сомнениями и постоянной тревогой, недоверчивым и замкнутым в самом себе, идет спокойный спутник, который стремится организовать внутренний мир своего друга, рассеять его опасения, заставить его трезво и отчетливо мыслить, спокойно анализировать обстановку.

По всей вероятности, этот внутренний спор Билль-Белоцерковского с самим собой и предопределил — конечно, неосознанно для него — его обращение к драме с ее открытой диалогической формой, хотя во всех иных отношениях драматургия по сравнению с другими родами литературы, казалось бы, является наименее пригодным жанром для непосредственных автобиографических признаний художника.

Упорная борьба, которую ведет Билль-Белоцерковский с Братишкой в себе, проходит с переменным успехом. Драматург всеми силами старается избавиться от своего героя. В «Штиле» он терпит от него серьезное поражение. В этой Драме Братишка оказывается моральным победителем в глазах драматурга. Билль не может отречься от своего двойника, он не в состоянии осудить его, признать его неправоту.

Тогда драматург прибегает к иным средствам для того, чтобы освободиться от преследующего его образа. Он переходит от драмы к комедийному жанру. В двух комедиях Билль делает попытку высмеять своего героя, найти в его поведении комичные стороны и тем самым свести его с героического пьедестала.

В «Луне слева» председатель уездной ЧК Ковалев действительно предстает перед зрителем в смешном виде. Этот грозный чекист, здоровый молодой человек как огня боится {186} женщин и проповедует теорию воздержания от любви на время гражданской войны.

Аскетическая позиция Ковалева идет от той же гипертрофированной недоверчивости к людям, хотя бы они и стояли рядом с ним и делали общее с ним дело. Ковалев боится предательства и измены. Он не хочет никого близко подпустить к себе, чтобы от этого не пострадали интересы революции.

Эта своеобразно мотивированная позиция Иосифа Прекрасного в конце концов оказывается сломленной. Теория Ковалева в применении ее на практике терпит крах, и сам стойкий председатель уездной ЧК устраивает счастливую семейную жизнь со своей молодой и красивой сотрудницей. С этих пор в пьесах Билль-Белоцерковского появляется рядом с его постоянным героем жена — его друг и единомышленник, терпеливый поверенный его сомнений и тревог.

Комедийный тон драматурга в «Луне слева» не случаен. Билль-Белоцерковский по своему умонастроению и по манере письма не комедиограф. Ему больше всего удаются пьесы, в которых развертывается драматический конфликт сильного напряжения и звучит пафос социальной борьбы. В смехе автора в «Луне слева» слышатся искусственные ноты, чувствуется намеренное упрощение сложного психологического конфликта.

Но посредством этого упрощения и комедийной (почти водевильной) ситуации драматург хочет избавиться от власти своего навязчивого двойника, пытается принизить его в собственных глазах, сделать его комичным.

В пьесе «Запад нервничает» Билль-Белоцерковский снова обращается к комедийному жанру. Главный персонаж этой пьесы Богданов — сейчас хозяйственник, а в прошлом, как и все основные герои Билль-Белоцерковского, участник гражданской войны — представлен драматургом опять-таки в комедийном плане.

Путь его в событиях пьесы построен на резком несоответствии его поведения и окружающей обстановки. Находясь на лечении за границей в сложных условиях классовой борьбы, Богданов действует теми же методами, какими он действовал в эпоху гражданской войны в Советской России. Отсюда возникают комедийные коллизии пьесы.

Но и в этой комедии улыбка драматурга кривится и выходит натянутой. Нет слов, слишком прямолинеен и наивен этот советский хозяйственник. Но в его непримиримом отношении к все еще существующему буржуазному строю {187} гораздо больше подлинного драматизма и горечи, чем комедийного смеха. Поэтому, несмотря на свое нелепое поведение, Богданов в изображении драматурга вызывает у аудитории скорее сочувствие, чем осуждение.

Тема Билль-Белоцерковского оказывается непреодоленной, несмотря на явное желание драматурга отшутиться от нее, снизить ее до уровня комедии и даже водевиля.

В одной из пьес этого времени — в «Голосе недр» (1929) — Билль-Белоцерковский совсем оставляет свою традиционную тему и ее носителя. Он спускается в шахты Донбасса, отыскивает там новых людей, всматривается внимательно в их лица и стремится дать на материале угольной промышленности отображение процессов, шедших в стране в годы первой пятилетки, не привнося в это отображение ничего от своей личной темы.

Пьеса эта и была написана Биллем по специальному заказу — по так называемой ведомственной контрактации, которая по почину всесильной тогда РАПП была широко распространена в конце 20‑х — начале 30‑х годов среди драматургов, прозаиков и даже поэтов.

Но бегство от себя к ведомственному заданию не дает разрешения сложной социально-психологической проблемы. И голос драматурга тускнеет, теряет индивидуальный оттенок. «Голос недр» принадлежит к числу безличных, «анонимных» пьес. Она ничем не выделяется из массы производственных драм, одно время затопивших нескончаемым потоком сцены наших театров.

Только в следующей своей пьесе, носящей многозначительное название «Жизнь зовет», драматург находит наконец решение тому спору, который он вел с самим собой в своих пьесах на протяжении целого десятилетия.

В «Жизнь зовет» спор драматурга со своим постоянным спутником полон напряженного драматизма и временами переходит в трагедийный план. И в то же время в «Жизнь зовет» в соответствии с названием этой пьесы голос драматурга — так же как и в «Шторме» — утверждает жизнь в ее постоянном движении, в ее непрекращающейся борьбе за новые, более высокие формы человеческого общежития.

На этот раз впервые у Билль-Белоцерковского фигура его Братишки оказалась заслоненной другим персонажем, гораздо более сложным и цельным по социально-психологическому решению той же личной темы драматурга. Центральное место в «Жизнь зовет» занимает образ старого революционера и крупного ученого Чадова.

{188} На Чадова драматургом перенесены многие черты человеческого характера Братишки: непримиримость революционера, упорство в отстаивании сложившегося убеждения, воля к действию. Но эти свойства у Братишки были отмечены началом анархической стихийности, искажались индивидуалистическими тенденциями, заслушались иногда духовной слепотой малокультурного человека. У Чадова они подчинены творческой мысли, заглядывающей в будущее мира.

И душевное беспокойство, живущее у Чадова, это не темная тревога недоверчивого Братишки перед реальными и мнимыми опасностями, подлинный смысл которых ему непонятен, но беспокойство творчески одаренного человека, не знающего остановки в духовном развитии и рассматривающего сегодняшний мир не как неподвижную данность, но как материал, подлежащий постоянному изменению.

Жизнь движется, жизнь зовет на свои новые дороги — и горе тому, кто, подобно давнему другу Билля, чересчур пристально вглядывается в прошлое и в нем ищет решения сегодняшних задач революции! К такому выводу приходит драматург в результате внутреннего поединка, идущего между Братишкой и Чадовым.

Неугомонная, страстная мысль Чадова поставлена на службу революции. Она побеждает у Чадова старость и смерть. Живая творческая мысль наполняет все существо этого болезненного шестидесятилетнего старика. Она раскрывает перед его духовным взглядом фантастическое видение, которое завтра станет непреложной реальностью: цветущая плодоносная земля в крае вечной мерзлоты.

Фантазия Чадова опирается на строгие научные данные. Это не утопия беспочвенного мечтателя, но деловой план ученого, вооруженного точными знаниями, план революционера, строителя нового жилища для освобожденного человечества.

Такой образ Чадова выстрадан драматургом как своя жизненная проблема. В нем Билль нашел для себя решение сложного психологического конфликта, так долго тревожившего его. Чадов помог писателю закончить его затянувшийся спор с Братишкой в нем самом — спор, составивший драматическую основу его пьес-дневников.

В этом отношении образ Чадова явно автобиографичен для Билля. Драматург отдал ему много от самого себя, от своего пережитого жизненного опыта. Но этот персонаж создан им художественными средствами более сложными, чем {189} те, какими создавался когда-то человеческий характер его Братишки. Многие черты Чадова пришли к Биллю со стороны, от других людей, с которыми он встречался в ту пору, когда задумывал свою «Жизнь зовет».

И прежде всего образ Чадова был навеян драматургу его последней встречей с Луначарским незадолго до смерти этого блестящего трибуна революции и «театрального комиссара», как смеясь называли Луначарского многие из его соратников, зная его особое пристрастие к театру.

Собственно, это не была встреча в обычном смысле слова. Луначарский делал доклад о путях советской драматургии (последний доклад в его жизни) на Пленуме Оргкомитета советских писателей в переполненном конференц-зале Комакадемии на Волхонке весной 1933 года.

Луначарский выступал после тяжелой болезни, сильно изменившей его привычный внешний облик. Казалось, смерть уже стояла за плечами этого полпреда советской культуры, по превосходному выражению Ромена Роллана. Неживая желтизна легла на его лоб и щеки. Стеклянный глаз превратил одну сторону лица в неподвижную маску. Когда этот наполовину парализованный человек поднялся на кафедру, было очевидно, что жизнь для него измерялась немногими неделями, а может быть, днями.

Но уже через минуту в зале звучала живая речь человека, свободно владеющего своими духовными и физическими силами. В продолжение двух часов перед аудиторией развертывалась импровизированная речь, сверкая, как всегда у Луначарского, острыми мыслями, тонкими сравнениями, блестящими экскурсами в различные области знания, проникнутая верой в будущее.

Зрелище человеческой мысли, побеждающей немощь, отодвигающей смерть, захватывало аудиторию. Торжествующая мысль звала к борьбе, утверждала вечно обновляющуюся жизнь в полноте ее идей, чувств, целеустремленного движения.

Это было выступление участника сегодняшней жизненной борьбы, до последнего дыхания не выпускающего оружие из слабеющих рук.

От такого образа Луначарского и шел Билль-Белоцерковский, как он сам рассказывает, при создании главного персонажа своей «Жизнь зовет» — шестидесятилетнего Чадова, этого безнадежно больного старика, в сознании которого даже на пороге смерти продолжает жить ищущая мысль, обращенная в завтрашний день человечества.

{190} Билль не скопировал этот образ. Как мы уже говорили, он вложил в душу своего Чадова многое от самого себя и от своих наблюдений над людьми того же социально-психологического склада. Но от последнего драматического выступления Луначарского в зале Комакадемии весной 1933 года он взял основные краски и решающую тему. Взял он от него и контрастный драматизм самой психологической ситуации: физическая немощь, почти распад живого организма, в сочетании с динамикой творческой мысли и с неугасающей духовной силой.

Для Билль-Белоцерковского знаменательна эта поздняя его «встреча» с Луначарским в своем творчестве.

Долгое время он принадлежал к числу самых ярых противников Луначарского — довольно многочисленных в первой половине 20‑х годов среди театральных деятелей, примыкавших к Пролеткульту и к ЛЕФу. Особенно яростно нападала на Луначарского группа так называемых «левых» театральных критиков (В. Блюм, Э. Бескин и другие), одно время делавших журнальную погоду на театральном фронте. В ту пору Билль-Белоцерковский был близок к этой группе критиков, вместе с ними резко выступая в печати, на совещаниях и на публичных диспутах против линии Луначарского в театре и в драматургии, обвиняя его во всех политических грехах за его защиту академических театров и классического репертуара. Луначарский со снисходительной усмешкой называл этих критиков «левтерецами», то есть левыми театральными рецензентами. Но, несмотря на снисходительность Луначарского, а может быть, именно благодаря ей, они временами очень зло жалили его, по каждому поводу припоминая ему его былые идеалистические шатания в предреволюционные годы, в свое время жестоко раскритикованные Лениным.

Что касается Билля, то едва ли его тогдашняя позиция определялась несогласием драматурга с общетеоретическими высказываниями Луначарского в дореволюционное время. Можно с уверенностью сказать, что Билль не был знаком с его философскими работами и больше всего доверял своему чутью, подобно Братишке из «Шторма». А это чутье, как мы видели, направлялось у Билль-Белоцерковского общим его недоверием к культуре и к ее носителям — недоверием, в такой сильной степени свойственным драматургу в первые годы его литературной деятельности.

Конечно, Билль хорошо знал, что основоположники его партии, под руководством которых он сражался за революцию, {191} являлись людьми высокой культуры, державшими в своих руках ключи ко всем богатствам, накопленным человеческой мыслью. Но в глубине души Билль расценивал это обстоятельство очень своеобразно. В нем жило убеждение, что эти немногие люди вобрали в себя культуру прошлого только для того, чтобы целиком ее отвергнуть. Наиболее сильные интеллектуально, наиболее выносливые в духовном отношении и застрахованные от идеологического заражения, они проделали эту тяжелую и черную работу по освоению и ликвидации культурного наследства за весь рабочий класс в целом, и в том числе за самого Билля. После этого культурная жизнь человечества должна начаться заново, на пустом, расчищенном месте.

Пролеткультовская программа не была только головным измышлением группы теоретиков. Она отражала воззрения и умонастроения многих и многих людей, делавших революцию с оружием в руках, которые, подобно Биллю, вместо со святой ненавистью к старому миру несли в себе и несправедливую вражду ко всему, что было им когда-то создано, вплоть до самых великолепных его духовных творений.

Об этом нужно хорошо помнить, когда мы сейчас обращаемся к изучению театра ранней, уже далекой теперь эпохи в истории революции. Иначе нам останется многое непонятным в тех явлениях, с какими мы встречаемся на художественном фронте в первые (да и не только в первые!) годы революции. Такие нигилистические настроения были широко распространены в ту пору и захватывали не только людей еще не тронутых культурой, как это было тогда с Биллем, но зачастую и представителей революционно настроенной интеллигенции, иногда с весьма рафинированным интеллектуальным багажом, как это можно было наблюдать У деятелей так называемого «лефовского» движения.

Если бы такие воззрения не имели широкого распространения в ту пору, Ленину не пришлось бы с такой настойчивостью говорить о необходимости освоения культурных ценностей прошлого. В те времена эти высказывания Ленина для многих были неожиданными и казались трудно совместимыми с его политическим максимализмом и революционным размахом.

Многим представлялось тогда, что в пламени революции, здесь же, немедленно родится новая, еще небывалая культура, ничем не связанная с прошлым. Билль-Белоцерковский в эти годы принадлежит к числу таких радикальных утопистов.

{192} По его пьесам мы уже знаем, что особой нелюбовью помимо явных классовых врагов пользовались у него заведующие наробразами и лекторы-пропагандисты. Он расценивал их только как краснобаев, как людей, занимающихся подозрительным делом с точки зрения интересов рабочего класса. Их профессиональная связь с культурой прошлого делала их в его глазах, без всякого различия, либералами буржуазного толка, способными в любой момент предать дело революции. Особенно Билль боялся слова, за которым не следовало бы мгновенно непосредственное действие.

И классическим воплощением такого типа деятелей для Билль-Белоцерковского, как и для многих его тогдашних единомышленников, был Луначарский. В нем в высокой степени нашло свое выражение все то, что было в ту пору чуждо Биллю: влюбленность Луначарского в многоцветную культуру прошлого — русскую и западноевропейскую, — его преклонение перед гениями всех времен и народов, запечатлевшими в научных открытиях и в художественных произведениях вечное стремление человечества к духовной свободе, к овладению потаенными кладами природы.

И, наконец, негодование вызывала у Билля «охранительная» позиция Луначарского в отношении академических театров, широта его эстетической платформы, его способность подняться над борьбой различных художественных течений и отделить ценное от негодного иногда даже в таких явлениях театра, которые по своим художественным тенденциям, казалось бы, стояли в стороне от непосредственных задач революционного искусства. Так, в частности, было с тогдашним Камерным театром. Луначарский резко критиковал Таирова за рецидивы его воинствующего эстетизма. И вместе с тем в его искусстве он находил и в те ранние годы художественные элементы, которые могут обогатить культуру строящегося социалистического театра. Будущее Камерного театра с его «Оптимистической трагедией» показало, что Луначарский был прав в своих прогнозах. Но «левакам» 20‑х годов, подобно Билль-Белоцерковскому, такая позиция Луначарского представлялась недопустимой слабостью.

Нечто подобное было и с классическим балетом, который в ту пору, по общераспространенному мнению, являлся типичным порождением феодально-дворянского общества и как таковой подлежал незамедлительной ликвидации. Отголоски таких высказываний мы находим даже в сравнительно поздние годы в «Бане» В. Маяковского (1930) и {193} в «Последнем решительном» Вс. Вишневского (1931). Было время, когда Луначарскому стоило больших усилий сохранить нетронутыми балетные труппы Москвы и Петрограда.

Такая терпимость Луначарского казалась тогда по меньшей мере подозрительной не одному Биллю и его непосредственным соратникам. Это было время непримиримых эстетических платформ и манифестов, время ожесточенной борьбы, словно перекинувшейся с еще не остывших полей гражданской войны на все участки художественного фронта и сопровождавшейся острой журнальной и газетной полемикой, со взаимными политическими обвинениями самого резкого тона.

В своем враждебном отношении к Луначарскому Билль не знал удержу — вплоть до того, что вывел его в своем «Шторме» в роли заведующего Отделом народного образования (Луначарский тогда был наркомом народного просвещения). В финале пьесы, по требованию Братишки, его приговаривали к расстрелу за бытовое разложение. В начальной авторской редакции «Шторма» этот персонаж носил прозрачную фамилию Чарского. Однако по настоятельному предложению Главреперткома Билль-Белоцерковскому в конце концов пришлось смириться. Перед самой премьерой он переименовал своего Чарского в Шуйского.

И через восемь лет после жестокой расправы с Шуйским в «Шторме» Билль снова обратился к Луначарскому, создав в своем Чадове его посмертный образ: осенью 1933 года, когда «Жизнь зовет» была закончена драматургом, Луначарского уже не было в живых.

Но на этот раз Луначарский пришел в пьесу Билль-Белоцерковского как его друг, близкий ему человек. Он занял в душе и в сознании драматурга место, еще недавно принадлежавшее его Братишке. Чадов стал своего рода духовным вожатым автора на новом этапе его жизненного пути.

Билль — искренний художник. Он пишет обычно только о том, что пережито им, продумано и принято как факт его личной биографии. В лучших своих драмах он берет от жизни лишь то, что его кровно затрагивает и волнует.

Последняя встреча его с Луначарским в образе Чадова и означает примирение вчерашнего нигилиста с многообразным интеллектуальным опытом человечества, поставленным на службу рабочему классу. Это примирение состоялось со значительным опозданием. Билль-Белоцерковский пришел к {194} нему с большими потерями. Благодаря его недоверию к культурному опыту прошлого в этом талантливом художнике очень многое так и осталось невыявленным с должной силой, и путь его в искусстве оброс дополнительными трудностями.

## Штурм театральных твердынь

Билль двигался к революции с боями, и, когда она пришла, он отдал ей свои крепкие мускулы, закаленную волю и упорство выносливого бойца в жизненных схватках.

Эти качества пригодились ему и тогда, когда бывший матрос и участник гражданской войны превратился в человека, пишущего пьесы для театра. Покончив с военными фронтами, революция захватывала новые, более сложные и глубокие участки. В самые отдаленные области, еще мало затронутые событиями первых лет Октября, проникали люди нового племени. От них еще пахло порохом. Их руки, привыкшие к винтовке и нагану, еще неумело брались за книгу и перо.

В искусство они приходили одиночками, первыми разведчиками революции, еще неуверенно осматривающими незнакомую обстановку, встречая на себе чересчур пристальные и не всегда доброжелательные взгляды старых профессионалов. Особенно резко это чувствовалось в театре, где новый пришелец сталкивался со сплоченным коллективом художников, сложившихся задолго до революции, сохранявших кастовую замкнутость и верность старому — как говорилось тогда — «святому» искусству, далекому от политических бурь революционной эпохи.

Здесь людям нового общественного племени нужно было не только упорство в своей работе, но и смелость настоящих завоевателей сценических подмостков.

В роли такого разведчика революции, атакующего театр с наиболее трудного и ответственного репертуарного фланга, выступил Билль-Белоцерковский. Он проталкивал дорогу своим произведениям на сцену с поразительной решительностью и настойчивостью. Он действовал локтями и плечами, пробираясь из зрительного зала на театральные подмостки, входил без доклада в кабинеты художественных руководителей и администраторов театров, не без боязни поглядывавших на этого напористого человека.

Билль заставлял их выслушивать себя, гипнотизировал суровым взглядом, вселял в них страх тогда еще мало привычным {195} для художественных деятелей языком политических формулировок. Он не давал им опомниться, требуя на сцене места для своих героев и для себя как одного из представителей победившего класса. Билль-Белоцерковский брал театр приступом, как боевую позицию, укрепленную рвами и проволочными заграждениями. Вместе с ним прорывалась на сцену через заградительную линию сама жизнь революции, ее люди, требующие себе места на декорированных подмостках театра.

Уверенность Билля в своих силах, в нужности и общественной ценности своих произведений действовала подавляюще на тех людей, кого так яростно атаковал новоявленный драматург, только что взявшийся за перо. Противник был дезорганизован и открыл ворота.

Нельзя видеть в этой борьбе только проявление личного темперамента Билля, только индивидуальное стремление драматурга «устроить» свою пьесу на сцену. Было, конечно, и это. Всякий автор — кто бы он ни был по своим творческим возможностям и масштабам — пишет для того, чтобы его произведение узнало как можно больше его современников, а то и потомков. Честолюбивая мечта о славе далеко не последний и не худший стимул в творческой деятельности художника. Но главное все же было в другом. Настойчивость Билля в продвижении своих пьес шла у него от осознания новых задач, выдвинутых перед театром революцией. Билль действовал в ее интересах и побеждал ее именем.

Не прояви он такого упорства, такой стремительности в нападении, его ждали бы многие поражения при начальных же шагах. Первые его пьесы проходили на сцену с большим трудом. Подавляющее большинство театров, где появлялся Билль-Белоцерковский со своими произведениями, плохо разбиралось в них. В этих пьесах было много нового, необычного, что не укладывалось в установленные рамки традиционной драмы с ее обветшалыми (дочеховскими) законами, которые в ту пору все еще казались для многих и многих театральных деятелей незыблемыми. Режиссеры и актеры с недоумением вертели в руках тетрадки с напечатанным на машинке текстом; в нем, казалось, отсутствовали элементарная композиционная цельность и сколько-нибудь пригодные роли для актеров.

Театры принимали эти пьесы, уступая натиску их автора, с колебаниями и неуверенностью. Отказаться от них не позволял ни темперамент Билля, ни дополнительный натиск {196} на театры со стороны влиятельной тогда группы театральных критиков, поддерживавших его в печати, — тех самых критиков, кого Луначарский называл «левтерецами».

Помимо того, что-то в самих пьесах Билля не давало возможности просто отмахнуться от них. В серии разрозненных сцен, которые он приносил в театр, временами, даже на взгляд традиционно настроенных деятелей, угадывалась скрытая экспрессия, чувствовалась непроизвольная драматическая сила. Отдельные куски действия словно выбрасывались на бумагу из вязкого текста динамическими сгустками, взрывались острыми драматическими конфликтами.

Но в самом их драматизме на первый взгляд было очень мало от театра. Он шел извне, из современной жизни, от ее взорванного быта. Он не был организован в привычные композиционные рамки драматического произведения; в ту пору еще считалось обязательным для драмы наличие главного героя, единолично ведущего действие, последовательно развивающаяся интрига и построение пьесы в классической поактной системе. И больше всего пугал тогдашних людей театра самый бытовой материал, лежавший в основе пьес Билль-Белоцерковского. Этот материал казался слишком реальным, чересчур «сырым», необработанным художественными средствами для того, чтобы он мог найти место на декорированных театральных подмостках. Особенно это относилось к «Шторму»; в этой пьесе Билля современный быт революции представал в своем неприкрашенном, нестилизованном виде.

И театральные люди откладывали в сторону уже принятую рукопись, режиссер прекращал репетиции, и актеры возвращали обратно тощие тетрадочки своих ролей, с которыми, по их мнению, нечего было делать. Особенно упорным во всех этих случаях и было актерское сопротивление. При постановке «Эхо» в Театре Революции пьеса несколько раз снималась с репетиционного расписания из-за отказа ведущих исполнителей участвовать в спектакле. Этот актерский «бунт» вышел далеко за стены Театра Революции и имел временные, но все же мало приятные последствия для некоторых его участников. Приблизительно то же самое происходило в Театре имени МГСПС при постановке «Шторма». Артист Ковров, вскоре прославивший свое имя исполнением роли Братишки, неоднократно отказывался от участия в постановке, утверждая, что из авторского текста этой роли ничего нельзя выжать. Не раз казалось, что «Шторм» так и не увидит огней рампы, как принято было выражаться {197} в среде театральных рецензентов той поры, когда военные прожектора еще не стали полновластными хозяевами театрального освещения.

Но Билль-Белоцерковский не сдавался. Он был неумолим. Он наседал с бешеной энергией, настаивал, требовал и грозил. Тощие тетрадочки ролей снова переходили в руки актеров, а режиссеры с отчаянием опять принимались за изучение авторской рукописи.

Таким натиском Билль-Белоцерковский в течение двух сезонов завоевал три крупных московских театра. В Октябрьскую годовщину 1924 года была показана в Театре Революции его пьеса «Эхо», имевшая успех и прекрасную прессу. Через год, в декабре 1925 года, в Театре имени МГСПС был поставлен «Шторм», триумфально принятый и публикой и печатью. А в конце того же сезона в старейшем Малом театре прошла другая его пьеса — «Лево руля!».

Билль-Белоцерковский не был первым советским драматургом, чьи пьесы проникли на профессиональную сцену. И не одному ему приходилось встречаться с недоверием, существовавшим еще тогда к революционному репертуару в театральной среде. В первые годы революции еще широко был распространен взгляд, будто всякое вторжение на сегодняшнюю сцену революционной тематики в ее прямом, непосредственном выражении являлось чем-то антихудожественным, нарушающим строгий чин искусства театра. И такого взгляда придерживалось не только большинство театральных людей. Были случаи, когда эту точку зрения разделяли отдельные представители революционной власти. Хорошо известно, что М. Ф. Андреева — тогдашний комиссар петроградских театров — запретила к постановке «Мистерию-буфф» В. Маяковского как антихудожественное произведение. Понадобилось энергическое вмешательство Луначарского, чтобы эта пьеса была поставлена в ноябрьские торжества 1918 года, — да и поставлена она была, хотя и под режиссурой Мейерхольда, но не в постоянно действующем театре, а со случайно набранной труппой во временно снятом помещении.

И все же путь на сцену предшественников Билля был более простым. Они обычно приходили в театр с известным запасом профессиональных знаний и навыков и уже имели то или иное отношение к литературным и к театральным кругам.

Ю. Юрьин — популярный в те годы автор нескольких пьес, «созвучных революции» (по тогдашней терминологии), — {198} вышел из актерской среды и был «своим человеком» в театре. В. Волькенштейн, чья историческая пьеса «Спартак» иногда ставилась во второстепенных театрах первых революционных лет, был профессиональным драматургом еще задолго до революции и автором солидных теоретических работ по драматургии и театру. Для исторических и философских драм Луначарского двери профессионального театра вообще были широко открыты в силу его официального положения и издавна сложившейся литературной и театральной репутации. Тот же Маяковский уже в ту пору имел громкое литературное имя и как поэт и как признанный лидер русской футуристической школы. Приблизительно такое же положение занимал в литературе и другой футурист — Василий Каменский со своей пьесой «Стенька Разин», не раз шедшей в первые годы революции на сценах театров «левого» лагеря. Алексей Файко, выступивший с успехом в 1923 году с «Озером Люль», подобно Юрьину, был раньше актером на амплуа конферансье в балиевской «Летучей мыши», а затем был одним из руководителей мчеделовской Студии импровизации. От актерства пришел в драматургию и Б. Ромашов — автор известных в ту пору пьес «Федька Есаул» и «Воздушный пирог», работавший к тому же как постоянный театральный рецензент в «Известиях» и в других московских газетах и журналах. Актрисой и режиссером была в прошлом и Лидия Сейфуллина, принесшая в театр инсценировку своей нашумевшей повести «Виринея».

Можно было по-разному оценивать театральные произведения этих писателей. Можно было относиться к ним с опаской и недоверием, что и происходило действительно в театральной практике тех лет. Но так или иначе, органическая связь этих новоявленных драматургов с литературой и театром в конце концов помогала им находить своим пьесам дорогу на театральные подмостки.

Билль-Белоцерковский пришел в драматургию без роду и племени. Он был первым среди драматургов революции, который пробивался на сцены крупных профессиональных театров со стороны, из другой среды, без всякого авторитета в глазах театральных работников и к тому же явно неподготовленный должным образом к своей новой профессии.

Предшественники Билля, имена которых мы упоминали выше, при всех своих иногда радикально новаторских устремлениях, в той или иной степени сохраняли связь с литературными традициями прошлой драматургии. Луначарский {199} и Волькенштейн в своих исторических пьесах явно продолжали линию романтической драмы Шиллера и Гюго. Маяковский в «Мистерии-буфф» шел от традиции русского лубка и народного балагана. Файко в «Озере Люль» широко использовал стиль и традиционные приемы мелодраматического жанра в его классических образцах. Сейфуллина и Ромашов в своих первых пьесах («Виринея» и «Воздушный пирог»), правда, более решительно порывали с традициями старой драмы в общей композиции пьес, в ведении драматического действия. Но в то же время главные персонажи этих пьес, несмотря на их вполне современный внутренний и внешний облик, имели в прошлом свою отчетливую литературную родословную, что и отмечала критика тех лет.

Билль-Белоцерковский и в этом отношении был белой вороной в стае современных драматургов того же общественного поколения. Во всяком случае, первые его пьесы можно назвать «атрадиционными». Все сколько-нибудь значительные персонажи «Шторма» не имели за собой в прошлом прочной литературной родословной. Казалось, они вырастали на глазах современников из самой почвы сегодняшней жизни революции в своем натуральном, необработанном виде.

На пьесах Билля нет и следа изучения драматургом классиков драмы — ни русских, ни западноевропейских. Билль учился технике драмы, но учился на ходу, идя по следам некоторых своих предшественников в советской драматургии, схватывая на лету от них то, что ему было сегодня на потребу. Притом учился он не только у драматургов чистой крови, но и у режиссеров-драматургов — прежде всего, конечно, у Мейерхольда, хотя общие его эстетические позиции Билль-Белоцерковский не принимал и вообще относился к его режиссерской деятельности с явным недоверием. Он был закоренелым реалистом в искусстве и не признавал ни стилизации, ни преднамеренной условности сценических приемов.

При всей малой технической оснащенности Билля в ном бесспорно жило органическое чувство театра, чувство сцены. Все его пьесы в конце концов легко поддавались сценической интерпретации. К всеобщему удивлению странные рукописи, так сильно смущавшие театральных работников в чтении, когда их переносили на подмостки, давали материал для вполне доходчивых и убедительных спектаклей. А «Шторм» — тот самый «Шторм», который в тексте вызывал больше всего сомнений, — вошел в историю советской {200} театральной культуры как один из наиболее сильных спектаклей, составивший целый этап в развитии революционного театра.

Неожиданный успех пьес Билль-Белоцерковского породил легенду, будто все его первые пьесы сделаны при решающем сотрудничестве театров, ставивших их на своей сцене. Эта легенда должна быть развеяна. Вообще московские театры, на чьих подмостках в середине 20‑х годов рождалась советская реалистическая драма, при всех случаях старались делать вид, что это именно они произвели на свет того или иного драматурга, выполнив за него основную работу по пьесе. Они часто приписывали себе положительные стороны пьесы и оставляли на долю автора только недостатки.

Бесспорно, в то годы были удачные случаи сотрудничества отдельных театров с драматургами. Так было с «Озером Люль» и с «Воздушным пирогом» в Театре Революции, с «Виринеей» в Вахтанговском театре, с «Днями Турбиных» и с «Бронепоездом 14-69» в Московском Художественном театре. Но подобных счастливых встреч драматурга с театром было не так уж много. А нередко в ту пору мы встречаемся с примерами обратного порядка, когда театры ухудшали своей доработкой принятую пьесу, упрощали ее ситуации и образы, затушевывали ее новаторский характер, ссыпаясь при этом на так называемые незыблемые, вечные «законы театра». В частности, об этом свидетельствуют позднейшие признания К. Тренева по поводу его «Любови Яровой». И, действительно, первоначальный авторский вариант, сохранившийся в архивах писателя, намного сложнее и глубже в идейном и художественном отношении, чем та «сценическая редакция», в какой треневская пьеса была показана с подмостков Малого театра.

Что касается Билль-Белоцерковского и его «Шторма», то притязания Театра имени МГСПС на своего рода соавторство в реализации замысла драматурга при внимательной проверке не подтверждаются. Помощь автору со стороны этого театра не выходила за границы обычной постановочной работы режиссера и актеров над пьесой. Первый вариант «Шторма», принесенный драматургом в Театр имени МГСПС, ничем существенным не отличался от окончательного сценического варианта. Весь композиционный рисунок драмы, ее событийная ткань, все сколько-нибудь значительные образы персонажей и драматические положения, вся основная цепь конфликтов и характеристик остались нетронутыми.

{201} А в последующей совместной работе с Билль-Белоцерковским Театр имени МГСПС не только не помогал драматургу в его поисках более емкого сценического языка, но — как мы увидим ниже — во многом задерживал его дальнейший художественный рост, закрепляя его творчество на явно исчерпанных, успевших быстро оштамповаться сценических приемах.

## Мейерхольд, Шекспир и советская драматургия

Решающую роль в нахождении Биллем новой формы современной драмы сыграл не Театр имени МГСПС, а Мейерхольд с новаторским опытом таких его ранних агитационных спектаклей, как «Земля дыбом», «Озеро Люль», «Лес» и в особенности «Д. Е.» («Даешь Европу!» — по романам Эренбурга и Келлермана). Впрочем, этот мейерхольдовский опыт использовал не только Билль-Белоцерковский, но и многие другие советские драматурги тех лет, принадлежавшие к разнообразным театрально-литературным группировкам, — вплоть до самых яростных, самых упорных принципиальных противников мейерхольдовской художественной системы вообще.

Мейерхольд в своих ранних агитационных постановках создал новую композиционную схему современного театрального представления — так называемое «широкое полотно», с большим количеством эпизодов и действующих лиц, со множеством переплетающихся драматических линий, с быстрой сменой места действия. Вместо связного построения драматической интриги с последовательным развитием одной ситуации из другой — как это было характерно для традиционной драматургии тех лет — Мейерхольд применил принцип многоплановости действия, развивающегося из нескольких «центров» или «узлов» и вбирающего в себя многообразный материал социальных событий и различных человеческих судеб.

Драматургический костяк такого театрального представления являл собой систему своего рода самостоятельных «новелл», сцепленных друг с другом единством темы или Двумя-тремя персонажами, проходящими через спектакль в роли своеобразных обозревателей событий. Такой композиционный прием Мейерхольд доводил до наглядного заострения, давая на световом экране специальные названия для {202} каждого отдельного эпизода. Эти названия носили повествовательный характер и суммировали внутренний смысл отдельной «новеллы», ее психологическую интонацию: снисходительно-насмешливое «Пеньки дыбом» или «Пеньки еще раз дыбом» («Лес»), иронико-зловещее «Ужин лордов» («Д. Е.») и т. д.

Такая композиционная форма далеко раздвинула узкие рамки традиционной поактной драмы и позволила в пределах трех- четырехчасового спектакля дать пеструю широкообъемлющую картину социальной жизни в ее динамических, контрастных пластах, в ее многообразных разрезах.

На диспуте о «Лесе» в ГАХН в начале 1924 года Мейерхольд определил такой прием построения современной социальной драмы и современного спектакля как основной композиционный принцип шекспировского театра. И он был прав. Форма «открытой» композиции драмы с ее дробным делением на множество эпизодов, с привлечением большого числа второстепенных и третьестепенных персонажей — типична для классических пьес Шекспира. Она придает им своего рода хроникальный характер, особенно отчетливо сказывающийся в его главных трагедиях и исторических хрониках. В свое время эта «открытая» форма композиции драмы помогла Шекспиру уловить в русло театрального представления неискаженным бурный, стремительно несущийся поток современной ему вздыбленной и взорванной жизни и проследить личные судьбы его героев в непосредственной связи с событиями большого исторического масштаба.

Обращение Мейерхольда к традициям шекспировского театра имело решающее значение для стилевого развития современного театра и драматургии. Оно было новаторским в глубоком смысле этого слова.

Нужно помнить, что еще задолго до революции шекспировская композиция драмы считалась у теоретиков и практиков театра безнадежно устаревшей. Она служила одним из важных препятствий для постановок произведений Шекспира даже после изобретения вращающейся сцены.

Впрочем, устаревшим Шекспир считался в те годы не только по композиционным особенностям его пьес. В конце XIX и в начале XX века критики и театральные деятели в своем подавляющем большинстве торжественно провожали Шекспира в архивы истории. В отличие от Льва Толстого они делали это в сдержанной и даже почтительной манере, оставляя великому английскому классику его историческое {203} величие, признавая его несомненные заслуги в прошлом. Но они не видели места в современности ни для него самого с его «устарелыми», «грубоватыми» трагедиями и комедиями, ни даже для его художественных традиций, хотя бы и трансформированных по-новому.

Шекспир — не психолог, ему чужды тонкие движения человеческой души, — так утверждал Леонид Андреев, выражая общее, господствующее в те годы мнение о судьбе шекспировского наследия в XX веке.

Как мы знаем теперь, революция быстро опровергла этот пессимистический диагноз по отношению к Шекспиру. Английский классик неожиданно оказался постоянным и наиболее верным спутником современного театра на всех его путях и перепутьях. Правда, в самых высоких своих сегодняшних «превращениях» это был Шекспир, адаптированный чисто сценическими средствами, Шекспир, переложенный на ритмы, интонации и соотношения частей новой художественной системы современного театра, которую условно можно назвать чеховской системой. Начало такой адаптации положил Станиславский своей постановкой «Отелло» еще в 1896 году. А ее продолжение — с перерывом в тридцатилетие — совершилось уже в советском театре, особенно в знаменитых шекспировских спектаклях 30‑х годов, во главе с Отелло Остужева и с Лиром Михоэлса.

Но уже самая возможность такой адаптации — адаптации внутренней, органической, без изменения замысла и текста произведений Шекспира — говорила о его поразительной способности к вечному обновлению. Это был подлинный Шекспир с неиссякаемой мощью его всеобъемлющей мысли, с непревзойденной силой его образной речи, и вместе с тем Шекспир современный, живой участник сегодняшней жизни человечества.

Здесь не место останавливаться подробнее на этой большой и крайне интересной теме. К тому же Мейерхольд в своих выступлениях начала 20‑х годов еще не ставил шекспировскую проблему во всей ее идейно-художественной сложности и современной остроте. Такой она возникает в советском театре несколько позднее — в начале 30‑х годов.

Мейерхольд во времена своего «Леса» касался только некоторых вопросов в многосложной проблеме шекспиризации театра нашего века — в том числе крайне важного, но все же частного вопроса о композиции современной драмы и спектакля, и в связи с этим — о возрождении в новом варианте сценической площадки шекспировского театра.

{204} Мейерхольд первый поднял эту центральную стилевую проблему современного театра — проблему его шекспиризации, — и не только поднял, но и дал ей точное, притом новое, сегодняшнее решение в серии своих сценических композиций первой половины 20‑х годов.

Как мы уже говорили, советские драматурги первого призыва сразу же подхватили новый принцип композиции спектакля, найденный и проверенный Мейерхольдом, но использовали его по-своему, в своих целях.

Интересно отметить, что этой находкой Мейерхольда воспользовались прежде всего те драматурги, которые тяготели к чисто реальному (отнюдь не условному, как это было у самого Мейерхольда) отображению в театре революционной действительности. Их интересовала современная жизнь в ее конкретных социально-бытовых проявлениях, со всеми ее живыми красками и запахами. Это были ненавистные «бытовики» и «психологисты» — по старой уничижительной терминологии Мейерхольда, — в которых он видел своих главных противников в искусстве. И по иронии судьбы, неожиданно для него самого, именно этим драматургам он открыл широкие возможности вместить в гибкие, многоемкие формы шекспировско-мейерхольдовской композиции драмы многообразную жизнь революционной эпохи в ее реальной конкретности, в ее стремительном движении, в калейдоскопе событий, с ее своеобразным бытом, быстро меняющимся в своих текучих формах, с ее острыми конфликтами, с ее людьми различных характеров и социальных категорий.

Так родился тип хроникальной драмы, ставшей ведущим жанром в советской драматургии. В последующем развитии этого жанра многое видоизменялось в системе его художественных приемов. Было время, когда этот жанр переживал полосу своей деформации, превращаясь в бытовое обозрение, как это произошло с так называемой «производственной драмой» 30‑х годов. Иногда делались попытки ревизовать его основные принципы, с тем чтобы вернуться к «замкнутой» ибсеновской композиции традиционной драмы XIX века, как это сделал Афиногенов в ряде теоретических выступлений и в некоторых своих пьесах в конце 20‑х — начале 30‑х годов. Кстати сказать, Билль-Белоцерковский был первым драматургом, который выступил в печати в 1928 году с решительной критикой афиногеновской программы и противопоставил ей свой призыв к вольной шекспировской композиции современной драмы. Несколько позже этот тезис будет развивать и успешно защищать группа {205} драматургов-«новаторов» — как их называли тогда — во главе с Всеволодом Вишневским.

Жанр хроникальной драмы с ее свободной «открытой» композицией продолжает действовать и в театре наших дней, хотя и в новых, более сложных вариантах и в комбинации с некоторыми композиционными принципами чеховской драматургической системы. Как это ни странно покажется на первый взгляд, но современная драматургия парадоксально соединяет в своей формально-художественной структуре Шекспира и Чехова.

Билль-Белоцерковский, по его собственным словам, очень рано оценил далеко идущее значение композиционного открытия Мейерхольда. Он применил его уже в первой своей большой пьесе «Эхо» (1924). Удача мейерхольдовских агитспектаклей на материале современного Запада (прежде всего «Д. Е.») подсказала ему наиболее простой путь для перенесения на сцену богатого запаса впечатлений и наблюдений, вынесенных им из прошлой его жизни в Америке. Он выхватил из памяти несколько ярких эпизодов, характерных для американской действительности того времени, и смонтировал эти эпизоды как серию «новелл» политико-бытового обозрения, не заботясь о более органическом, традиционном сцеплении их так называемым единством фабулы.

Театр Революции, которому Билль отдал «Эхо», предложил ему ввести еще несколько подобных «новелл» из того же обширного запаса воспоминаний и наблюдений драматурга. Не мудрствуя лукаво, Билль быстро дополнил свою пьесу новыми эпизодами. Он мог это делать без конца, ограничивая себя только рамками четырехчасового представления.

Каждая сцена в «Эхо» имела свой самостоятельный драматический узел, развертываясь каждый раз в новой обстановке и принося с собой целую толпу эпизодических персонажей, которые тут же исчезали из пьесы с окончанием сцены и уступали дорогу новому отряду второстепенных действующих лиц следующего эпизода. Это было совсем не по классическим правилам, еще существовавшим тогда в Драматургии.

В «Эхо» некоторое композиционное единство создавалось общей темой и введением двух персонажей — белого рабочего Джека и рабочего-негра Боба, которые проходили дружной парой через все события этого агитобозрения.

{206} Но уже в «Эхо» можно было уловить черты, явно отличавшие по стилю эту пьесу от мейерхольдовских агитационных композиций того времени.

Мейерхольд создавал свои широкие агитационные «полотна», оставаясь в границах условного театрального стиля. Капиталистический мир, революционное движение показывались в них в схематичном, стилизованном рисунке. На сцене изображалась во множестве эпизодов гибель капитализма «вообще», социальная революция «вообще» — на любой точке земного шара, вне конкретной обстановки той или иной страны, без точной характеристики специфической политической ситуации данного момента. И многочисленные персонажи таких агит-полотен подавались как обобщенные социальные маски в резких плакатных красках и очертаниях.

«Эхо» Билль-Белоцерковского не было свободно от схематизма. Персонажи этого политико-бытового обозрения не представляли собой сложно развернутых образов. Но в то же время это были не маски, а жанрово-бытовые фигуры, характерные для той страны, где происходило действие «Эхо». Каждый из эпизодических персонажей получал чисто внешнюю, но отчетливую бытовую и профессиональную характеристику. Самая обстановка, в которой развивались события пьесы, была отмочена конкретными штрихами и точными бытовыми деталями. В «Эхо» драматург показывал не капиталистический мир «вообще», но Америку в ее характерных социально-бытовых чертах, причем не парадную Америку, а подлинную будничную жизнь страны, которую Билль хорошо знал.

Контора по найму рабочей силы, бюро желтого профсоюза, полицейский застенок — через это «чистилище» проводил драматург одного из своих героев, рабочего Джека, в поисках работы. В одной картине пьесы на сцене показывалась площадь митингов в крупном американском городе. Стоя на бочках и ящиках, словно продавцы патентованных средств, перекрикивают друг друга ораторы различных мастей — от социал-демократов до проповедников из Армии Спасения. В белых балахонах, с зажженными факелами в руках открывают свой зловещий митинг ку-клукс-клановцы. Сцена заканчивалась вооруженным столкновением громил в белых балахонах с рабочими. В другом эпизоде толпа озверелых расистов совершала суд Линча над негром. Привязанного к бревну, в окровавленном белом мешке негра тащат к виселице. Вздернутое веревкой качается его изуродованное {207} тело под издевательства и улюлюканье цивилизованных убийц.

Все эти сцены были написаны драматургом с ярким реализмом и бытовой достоверностью. В одном коротком эпизоде Билль даже рассказывал во всех деталях об американских законах, охраняющих женскую честь от посягательств со стороны мужчин, а на деле зачастую превращающих любовь в предмет откровенной спекуляции и шантажа.

«Лево руля!» было написано с такой же детальной обрисовкой бытовых условий, в каких живут матросы английского торгового корабля.

В этих пьесах Билля в рамки агитационного обозрения входил современный быт, плотный, массивный быт, переводящий тему о революционном движении, о закатных днях капиталистического мира с высот холодных обобщений на почву реальных жизненных конфликтов сегодняшней социальной действительности. В таком обращении к живому современному быту заключалось то новое, что входило в арсенал художественных средств советского театра вместе с первыми пьесами Билль-Белоцерковского и что поначалу отпугивало театральных профессионалов даже «левого» толка, привыкших к условной трактовке революционной темы.

И все же в «Эхо» и отчасти в «Лево руля!» новый социально-бытовой материал при всей его конкретности еще поддавался театральной стилизации благодаря своему заграничному происхождению. Так и поступил в Театре Революции при постановке «Эхо» А. Грипич — режиссер мейерхольдовской школы. Пользуясь гротесково-эксцентрическим заострением образов пьесы, он приблизил ее жанрово-бытовые фигуры к социальным маскам, а самую обстановку, в которой происходило действие отдельных ее эпизодов, схематизировал, применив чисто конструктивистское оформление спектакля.

## Театральные теории 20‑х годов

Гораздо более серьезные последствия для современного театра вызвало вторжение на сцену плотного социально-бытового материала наших дней в следующей пьесе Билль-Белоцерковского, в его историческом «Шторме». Здесь современный быт входил на сцену ничем не прикрашенным, еще не потерявшим своих запахов, своих красок.

{208} Стилизовать этот материал было невозможно. Его нужно было либо отвергнуть целиком, либо вынести к зрителю в его непрепарированном, подлинном виде. Он не допускал сколько-нибудь значительной театрализации всеми испытанными в ту пору сценическими средствами. Для этого он слишком хорошо был знаком тогдашним людям, сидевшим в зрительном зале. Его стилизация, то есть подчинение уже готовой, сложившейся художественной форме, была бы равносильна грубому его искажению.

Нужно иметь в виду, что для театральных деятелей и теоретиков театра той поры создание подлинно художественной реалистической драмы на материале сегодняшнего быта революции представлялось вообще невозможным.

«Современность менее всего располагает драматурга к бытовой драме», — писал в начале 1924 года видный теоретик драмы В. Волькенштейн в своей программной статье «Пути современной драмы», опубликованной в одном из ведущих литературных журналов столицы[[55]](#endnote-51).

И эту точку зрения как будто подтверждали неизменные художественные неудачи опытов в этом направлении в таких пьесах из быта революционной деревни, как «Красная правда» А. Вермишева, «Марьяна» А. Серафимовича, цикл пьес А. Неверова и многих других. В этих произведениях драматурги пытались вдвинуть динамическую жизнь революционной эпохи в готовую, застывшую форму канонической бытовой драмы. В результате современная жизнь теряла свои специфические, характерные черты, а в то же время художественная форма драмы разрушалась, трещала по швам, будучи не в состоянии вобрать в себя не соответствующий ее габаритам материал.

В те годы господствовала убежденность в том, что быт революционной эпохи, быстро меняющийся, находящийся в постоянном движении, вообще не может стать материалом для театрального представления. Должно пройти достаточно долгое время — так писалось в печати и говорилось на диспутах, — когда горячая лава современной жизни начнет остывать, принимая законченные формы, и станет твердой, прежде чем театр и драматург сумеют подойти к созданию современного реалистического спектакля. Сегодняшний неотстоявшийся быт на сцене означал бы разрушение театра как искусства, уничтожение всех и всяческих норм художественного.

Теперь мы знаем, что расчеты на такое остывание быта, бытовой оболочки не оправдались. Человечество входило {209} в эру спонтанно меняющихся форм жизни, в эпоху текучего быта или, как говорил Луначарский, быта «неостывшего, мятущегося»[[56]](#endnote-52). И театру — прежде всего драматургу — предстояло найти гибкие, эластичные художественные средства, которые позволили бы уловить в «сети» сценического искусства текучий, непрестанно меняющийся быт.

Такая задача встала перед советским театром и драматургом еще на ранних этапах революции. А впоследствии она многое определила и в исканиях передовой драматургии Запада.

Непрестанное изменение форм современной драмы, их «текучесть» и удивительное многообразие представляют для социолога одно из самых интересных явлений в жизни театра нового века. Но это — тема самостоятельная, лежащая вне рамок данного очерка.

А в те годы, о которых идет здесь речь, самое понятие «текучего», «мятущегося» быта для большинства деятелей театра еще казалось нонсенсом. И уж во всяком случае, по их мнению, такой неустойчивый быт не имел никакого отношения к задачам и целям подлинного искусства театра, с его незыблемыми законами прекрасного.

Крайнюю позицию в этом вопросе занимал тогда А. Таиров с его культом театра как самоценного искусства, замкнутого в самом себе, ничего общего не имеющего с жизнью. В своей книге «Записки режиссера», вышедшей в разгар начавшихся споров о путях революционного театра, Таиров утверждал, что театр на своих волшебных крыльях должен уносить зрителя от окружающей его действительности в мир фантазии, «в чудесные страны Урдара»[[57]](#endnote-53).

В ту же пору, выступая на одном из тогдашних театральных диспутов, Таиров еще резче подчеркнул свое отрицательное отношение ко всяким попыткам ввести на сцену материал сегодняшней революционной действительности. «Если должны быть на сцене коммунисты, — заявил он с трибуны “Понедельников "Зорь"”, полемизируя с Мейерхольдом, — то получается слияние театра с жизнью… перенесение театра в жизнь». И заключал: «Это — гибель театра»[[58]](#endnote-54).

Пройдет десять лет, и тот же Таиров поставит «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского, и в этом спектакле вместо гофмановской фантастической «страны Урдара» возникнет на сцене Камерного театра вполне реальная жизнь Революционной эпохи, а протагонистка этого театра Алиса Коонен, прославленная тогда актриса на трагические роли в стиле неоклассицизма, сменит в этом спектакле стилизованные {210} одеяния из «Федры» и «Благовещения» на кожаную куртку военного комиссара времен гражданской войны.

Но все это случится гораздо позднее, когда многое изменится в современном театре и когда тезис о несценичности, нетеатральности бытового материала революционной действительности будет опрокинут всей практикой советского театра и перейдет в разряд исторических «курьезов».

А в начале 20‑х годов под формулой тогдашнего Таирова, с незначительными поправками и оговорками, могли бы подписаться многие и многие деятели театра самых различных художественных лагерей, вплоть до традиционно реалистического. И совсем не потому, что они не «принимали» революцию, как в этом уверяли тогда «левые» критики. К тому времени и для Таирова и для большинства людей его профессии вопрос о «признании» революции был снят самой жизнью. Русский театр в революционную эпоху, уже в те ранние годы, входил в полосу своего расцвета, и в этом творческом расцвете растворились многие сомнения, тревожившие сознание деятелей сцены на первых шагах революции. А у Таирова, в частности, были свои, особые причины для положительного отношения к тому, что совершалось в театре после октябрьских событий 1917 года: накануне этих событий Камерный театр погибал от отсутствия сборов и материальных средств. Революционная власть дала ему и то и другое, сделав его государственным театром, а на время даже введя его в лоно академических театров.

В таировской формуле речь шла не об идеях революции, но об эстетических границах театра как искусства, о той черте, перейдя которую художник может потерять власть над материалом действительности и превратиться из полновластного хозяина этого материала в его последнего раба, из самостоятельного творца в робкого копииста с натуры.

В те времена эта черта эстетически дозволенного, как правило, для людей театра пролегала далеко от живого бытового материала революционной эпохи. По господствовавшим тогда теориям идеи и образы революции могли проникать на сцену только в сугубо трансформированном виде. Они должны облекаться в исторические костюмы или в условно-театрализованные одеяния. Реальные персонажи сегодняшней жизни с их волнениями, страстями и конфликтами, с их вполне конкретным бытом должны останавливаться {211} перед дверями театра, менять свой облик и входить в его внутренние покои торжественным шагом традиционных театральных героев.

Даже тогдашний Мейерхольд, так яростно боровшийся за утверждение на театральных подмостках искусства открытой политической агитации, даже он, как мы уже отмечали, в своих агитационных «полотнах» стилизовал революционную современность, детально обрабатывая ее материал средствами условного театрального стиля. И для Мейерхольда современный быт в его реальных (не стилизованных) формах представлялся художественно недопустимым на сцене.

Его неприятие бытового материала было настолько острым и категоричным, что весной 1925 года он ушел из Театра Революции, в котором до этого был художественным руководителем, — в знак протеста против «бытовизма» (но его терминологии), утверждавшегося в тогдашнем репертуаре этого театра.

Из крупных театральных деятелей того времени, пожалуй, только Луначарский понимал необходимость для драматурга и театра обратиться к современному быту в его непосредственных реальных формах. Именно это он имел в виду, когда в 1923 году выступил со своим призывом «Назад к Островскому!». Этим парадоксальным лозунгом Луначарский хотел призвать современный театр — подобно театру времен Островского — стать верным зеркалом своей эпохи.

К сожалению, формулировка этого призыва была крайне неудачной по тем временам. Она затемняла верную мысль Луначарского. Само слово «назад» в его лаконичном лозунге уж очень не гармонировало с динамикой идейно-художественных исканий, захвативших тогда широкие круги театральных работников, двинувшихся по разным дорогам, на поиски еще не открытых театральных стран и материков.

В этой обстановке помимо намерения самого Луначарского его призыв к театру и драматургу вернуться «назад» на выучку к Островскому был подхвачен наиболее консервативными деятелями академического (впрочем, но только академического) искусства, сторонниками своеобразного (зачастую даже домхатовского) status quo в репертуаре и в художественном стиле театра. Они видели в классиках, и прежде всего в Островском, своего рода «щит», долженствующий оберечь театр от натиска революционной современности.

{212} Луначарский сразу же это почувствовал. «Лозунг мой был грубо не понят», — скажет он в одной из своих статей этого времени[[59]](#endnote-55), и в дальнейшем он уже не пользуется парадоксальной формулировкой своего тезиса. Ту же свою мысль он развивает в последующих статьях с ясностью, не допускающей двусмысленного толкования.

Так или иначе, в глазах большинства тогдашних специалистов театра самых различных направлений и стилевых оттенков «Шторм» Билль-Белоцерковского со всей очевидностью переступал границу эстетически дозволенного по существовавшему в те годы жесткому театральному кодексу. В этой пьесе, казалось, сама река современной жизни в ее хаотическом разливе должна затопить театральные подмостки и отнять у художника всякую возможность воплотить в завершенные формы свое собственное ощущение, свое самостоятельное видение этой жизни.

Снова — который раз в истории театра! — совершался на глазах у современников процесс внезапного расширения эстетических рамок театра под воздействием заново перестраивающейся действительности. Этот процесс внезапного раздвижения установленных эстетических границ бывает настолько радикальным в своей тенденции приблизиться к новой рождающейся жизни, как бы слиться с ней, раствориться в ее стихии, вобрать в себя ее зыбкие, ежечасно меняющиеся ритмы, что современники часто воспринимают его как процесс полного разрушения искусства театра, уничтожения его образной ткани.

Так было когда-то с новаторской драматургией Чехова, а несколько позднее с горьковским «На дне», когда казалось, что критерии искусства должны исчезнуть перед натиском самой жизни, торжествовавшей свою победу (пиррову победу! — по мнению многих) на театральных подмостках. В этом отношении крайне интересны высказывания такого авторитетного свидетеля в этих вопросах, как Васильев-Флеров, который выступил в 1898 году с серией статей о чеховской «Чайке» и об ее постановке в Художественном театре, а также рецензии почти всех московских критиков сразу после премьеры горьковского «На дне» (1902), буквально потрясенных всем виденным, стоявших в растерянности перед зрелищем самой жизни, ринувшейся на подмостки и на три-четыре часа спектакля заставившей их забыть об условных законах сцены.

В таких случаях внимательный наблюдатель получает счастливую возможность созерцать самый процесс рождения {213} художественного образа из неорганизованной жизненной материи. Перед таким наблюдателем словно открывается на короткое мгновение потайная алхимическая лаборатория искусства, в которой расплавленный материал новой, становящейся жизни ищет и впервые находит для себя, для своего художественного воплощения первоначальную форму, еще не ставшую признанным фактом искусства, еще не названную «художественной формой».

Пройдет некоторое время, и повторяемость этого процесса, рождение тем же путем все новых и новых образов того же порядка, образуют свою традицию. Новооткрытый жизненный материал, обретший форму, войдет в рамки новоустановленных эстетических категорий. Вчерашнее новаторство станет на какой-то момент — до новой «вспышки», до нового крутого поворота жизни — общепризнанной нормой искусства. Лабораторный алхимический опыт превратится на некоторое время в эталон современного художественного стиля.

Подобный процесс совершается во всех родах искусства. Но лишь в театральном искусстве он приобретает наглядный характер и бывает доступен для наблюдения со стороны, хотя бы иногда, в отдельные моменты исторической жизни театра. В других областях искусства этот процесс от начала до конца скрыт от глаза стороннего наблюдателя и протекает в более сложных, опосредствованных формах.

Происходит это потому, что в театре, как ни в одном другом искусстве, очень тонка грань, отделяющая его от повседневной действительности. Эта повседневная действительность сразу же неприкрыто вторгается в установленный ритуал театрального представления вместе с вполне реальными людьми, которые ежевечерне наполняют зрительный зал и приносят с собой свои сегодняшние мысли, чувства, настроения, свои требования к происходящему на сцене, иногда очень ясно выраженные и не предусмотренные ни самим драматургом, ни режиссером, ни исполнителями, какими бы прозорливыми они ни были.

И сами актеры, появляющиеся перед аудиторией в своем физическом естестве и психологической достоверности, во всей своей человеческой уязвимости, — разве они не остаются на подмостках скорее заложниками жизни в искусстве, чем его полномочными представителями?

И, может быть, именно в этой двойственной природе театра (одновременно — осязаемая «явь» и ускользающий «сон») заключена особая притягательная сила актерских {214} созданий? Может быть, здесь лежит разгадка той поистине магической власти над аудиторией, которой обладали большие актеры и которая волновала своей странной загадочностью еще Белинского?

Бесспорно, отдельными своими гранями — прежде всего творчеством актера — театр выходит далеко за пределы эстетических категорий.

В свое время Ю. Айхенвальд именно по этой причине предполагал, что театр — это «не искусство, а что-то другое, — может быть, большее». И добавлял: «Искаженный осколок большего», «просто жизнь» или, точнее, — «осколок» самой жизни[[60]](#endnote-56). В этом айхенвальдовском предположении (но не в общей концепции его нашумевшей статьи) заключена большая доля истины. Недаром Мейерхольд, полемизировавший с Айхенвальдом и не соглашавшийся с первой половиной его формулы («театр не искусство»), вместе с тем принимал вторую. «Театр — искусство, — писал Мейерхольд в своих “Глоссах”, — и в то же время, быть может, что-то большее, чем искусство»[[61]](#endnote-57).

Интересно сопоставить с этими положениями Мейерхольда и Айхенвальда более общее замечание Александра Блока: «Во всяком произведении искусства (даже в маленьком стихотворении) — больше *не искусства* (подчеркнуто самим Блоком. — *В. А.*), чем искусства»[[62]](#endnote-58).

В театре этого «не искусства» всегда бывает много больше, чем в литературе, в поэзии, живописи, музыке и даже в архитектуре. Причем оно («не искусство») временами становится осязаемым и зримым из зала даже для невооруженного глаза. Происходящее на сцене слишком явно не умещается в рамки того, что мы называем искусством, с его устойчивой системой законов и правил, с изначальной условностью его образного языка. Театр — наименее условное из всех искусств. Сама жизнь в ее необработанном, рудиментарном виде всегда присутствует в существенных дозах в театральных представлениях, составляя их необходимую часть, их обязательный ингредиент.

Наличие реальных, живых людей в театральном зале и на сцене делает театр крайне незащищенным в его эстетических отношениях с конкретной действительностью и время от времени разрушает условность его художественных построений. Иногда стихия действительности непосредственно перекидывает свои сокрушающие волны из зрительного зала на сцену. И нужно сказать, что эти моменты не бывают худшими в истории театра. Скорее, наоборот.

{215} И в то же время делавшиеся неоднократно попытки заковать театр в строгую, непроницаемую броню искусства, подчинить все его составные части жестким правилам и законам эстетики до сих пор не давали положительных результатов. Все, что делалось в этом направлении в различные времена, не оставило после себя сколько-нибудь ощутимых следов в основных пластах театральной культуры и не создало прочных традиций сценического мастерства. В лучшем случае явления, выросшие из этой тенденции, сохранились в истории сцены как своего рода эстетические феномены, интересные сами по себе для исследователя общественной психологии, но бесплодные для самого театра (театральная эстетика и творческая практика русского классицизма, а позднее — Камерный театр его первого десятилетия).

Как бы то ни было, в театре нагляднее, чем в литературе или в любой другой области искусства, можно наблюдать в отдельные минуты его истории, как текучий, еще неостывший материал «сиюминутной» жизни переливается через грань, отделяющую повседневную действительность от искусства, и на глазах у зрителей впервые обретает то, что мы называем художественной формой, превращается в систему театральных образов.

Нечто подобное происходило и в московские театральные сезоны 1924 – 1927 годов, когда формировалась в своих новаторских устремлениях и получала сценическое крещение советская реалистическая драматургия, смело зачерпнувшая материал для своих произведений из самого кипения революционной действительности как она есть, в ее реальных бытовых проявлениях.

Здесь не было ни нового Чехова, ни нового Горького, не было такого единоличного новатора, который одним движением руки перевел бы театральный поезд на новые рельсы. Крутой поворот театра к еще не тронутым пластам современного быта был совершен усилиями многих драматургов разной степени талантливости, художественного мастерства и различных стилевых устремлений. Это были сверстники и соратники Билль-Белоцерковского по общей новаторской миссии в театре, начиная с бытовиков чистой крови, подобно Ромашову, Киршону, Треневу, Всеволоду Иванову, до драматургов более сложного реалистического стиля, как Файко, Эрдман, Булгаков, Маяковский, Леонов, Олеша, а несколько позже — Вс. Вишневский.

В короткое трехлетие эти драматурги первого призыва изменили идейно-художественную структуру театра.

{216} Начало непосредственному вторжению современного быта на сцену положила сатирическая комедия Б. Ромашова «Воздушный пирог», поставленная в Театре Революции в феврале 1925 года, — почти за год до появления «Шторма». На сегодня эта ромашовская комедия давно забыта. Но для своего времени она была острой по сатирической направленности и новой по художественной форме. Она имела шумный успех у публики и шла несколько сезонов при «битковых» сборах, как говорилось тогда на профессиональном жаргоне театральных администраторов.

Рецензия Михаила Кольцова на этот спектакль, появившаяся сразу же после премьеры, хорошо передает ощущение «открытия», охватившее зрительный зал, когда в квадрате сцены возникли картины повседневной жизни Москвы того времени с ее своеобразным бытом, характерным для первых лет нэпа, и появились живые люди, своим внешним и внутренним обликом похожие, как двойники, на зрителей, сидящих в зале.

Это — не театр, с негодованием заявляли в противовес Кольцову и другим сторонникам «жизни на сцене» ревнители эстетической чистоты театра как искусства. Не надо никакого искусства, уверяли они, для того чтобы привести на подмостки тех самых людей, что сидят рядом с вами в театральных креслах, а в антрактах пьют чай в буфете и закусывают бутербродами с ветчиной или с сыром[[63]](#endnote-59).

А в мае того же 1925 года Вахтанговский театр показал «Виринею» Л. Сейфуллиной и В. Правдухина; в этой пьесе на сцену хлынул такой же реальный быт деревни революционной эпохи.

«Необычный спектакль, незнакомый театральному завсегдатаю», — писал один из рецензентов «Виринеи», поражаясь новизне бытового материала, впервые утверждавшего свое право на так называемую сценичность и театральность[[64]](#endnote-60).

Театр становился «зеркалом» динамичной революционной действительности.

Но «Шторм» в своей жизненной достоверности шел много дальше этих пьес. Самый замысел драматурга в этом отношении отличался для того времени поистине новаторской дерзостью. Билль-Белоцерковский поставил перед собой задачу создать современную трагедию, героическую драму, построив ее на материале ничем не прикрашенного аскетического быта времен военного коммунизма. Всеми средствами драматург старался подчеркнуть свое намерение показать {217} жизнь революции тех лет в ее каждодневных проявлениях, без прикрас, без театральной условности.

Сам участник гражданской войны, Билль из всего многообразного, изобилующего яркими и острыми драматическими коллизиями материала этого периода выбрал, казалось бы, наименее значительный по драматизму, самый бедный по театральным краскам. Он перенес зрителя в небольшой уездный городок, стоящий на отшибе, далеко в стороне от тех дорог, где развертывались главные бои за революцию и где решались ее судьбы.

Здесь врагами революции были не генералы со шпорами на лаковых сапогах и не финансовые воротилы в модных костюмах. Здесь не было фронтальных атак, героической позы и монологов, произносимых под занавес.

Людям, действующим в пьесе от имени революции, приходилось бороться с уездными обывателями, с бывшими лавочниками, с владельцами дровяных складов и небольших кожевенных заводов, с мешочниками-спекулянтами, с мелкими кулацкими бандами, со шкурниками, проникшими в государственные учреждения. И одним из главных врагов у героев «Шторма» был сыпной тиф — это бедствие, обрушившееся на молодую республику в годы разрухи и гражданской войны.

В самой бытовой обстановке, которую Билль вводил в свой «Шторм», не было ничего театрально выигрышного, «возвышенного», — как этого еще требовал кодекс героического искусства в его тогдашнем традиционном понимании.

Прокуренные комнаты укома времен гражданской войны. Субботники — с толпой людей в ободранных одеждах с топорами, лопатами и метлами в руках. Грязные казармы с нарами, где лежали покрытые шинелями сыпнотифозные красноармейцы. Бесконечные собрания и заседания с измученными людьми в потертых кожаных куртках, в потрепанных пиджаках, кацавейках и ситцевых платьях. Разговоры и споры о продзаготовках, о мыле, о работе общественных бань и борьбе с вошью. Этот быт, в котором жила революция, отбиваясь от многочисленных врагов в первые свои годы, — жестокий быт страны, поставленной под ружье, — надвигался со страниц биллевской пьесы на театральные подмостки. За текстом «Шторма» слышались хриплые голоса, резкая речь, крики и выстрелы.

Стремясь как можно резче подчеркнуть последовательный реализм героической драмы нового социально-художественного типа, Билль-Белоцерковский с открытым вызовом по {218} адресу ревнителей традиционных эстетических норм окрестил вначале свою пьесу сверхнепоэтическим названием «Вошь». Правда, через несколько лет Маяковский назовет свою пьесу таким же малопоэтическим словом «Клоп». Но это будет — комедия, да к тому же сатирическая. А Билль назвал «Вошью» пьесу, задуманную как социальная драма высокого трагедийного плана. В дальнейшем пьеса была переименована в «Тиф», и под этим названием одно время фигурировала в предварительных журнально-газетных заметках и анонсах. И только незадолго до премьеры ей было дано звучное имя «Шторм», ставшее историческим в летописях советского театра.

При всей насыщенности «низменным» бытовым материалом «Шторм» не был бытовой пьесой в обычном смысле этого слова. «Шторм» начинал путь современной трагедии, путь героической драмы нового социально-художественного типа. Сквозь детальную бытовую ткань пьесы проступал мужественный облик героической эпохи, звучал ее напряженный, страстный пафос. Бытовая обстановка только резче подчеркивала трагедийную линию «Шторма».

Эта трагедийность раскрывалась прежде всего через образы ведущих персонажей пьесы. Как подлинные герои трагедии в ней выходили на сцену сильные, волевые люди, фанатически преданные идеалам революции, ее высоким целям. Они жили и действовали в тяжелых, нечеловеческих условиях, окруженные со всех сторон врагами, встречая на каждом шагу, в каждой мелочи почти непреодолимые препятствия. По этому трудному пути их вела мечта о царстве социальной справедливости, которое вот‑вот, не сегодня-завтра должно утвердиться во всем мире.

И во имя этой мечты среди хозяйственной разрухи, голода, болезней и смертей, по колени в грязи и крови они вели упорную каждодневную борьбу, выполняя свей революционный долг, как они его понимали. Смерть в бою одного из героев «Шторма» несла с собой, как в трагедии древних, так называемый «катарсис» — душевное и моральное очищение. Она была одной из тех бесчисленных искупительных жертв, которые современное человечество приносило в своей непрекращающейся кровавой борьбе за свободу.

Решение героической темы на детально разработанном бытовом материале, данное Билль-Белоцерковским в «Шторме», — такое решение, как мы уже говорили, было неожиданным для того времени. Большинство прогнозов о будущих путях и традициях современной трагедии и героической {219} драмы, делавшихся теоретиками и практиками театра в первые годы революции, шло в обратном направлении. И меньше всего в этих прогнозах предусматривался бытовой план героического жанра.

Мы уже ссылались в начале этой главы на программную статью В. Волькенштейна «Пути современной драмы», опубликованную в 1924 году. В ту же пору, незадолго до появления биллевского «Шторма», вышли в свет две теоретические книги того же автора, посвященные вопросам драмы, — «Драматургия» (1923) и «Закон драматургии» (1925). В этих талантливо написанных и высоко эрудированных историко-теоретических исследованиях Волькенштейн, привлекая обширный материал — от античных драматургов до Чехова, — делал попытку предсказать путь, по которому пойдет завтра только что зарождавшаяся тогда советская драматургия.

И главную свою задачу исследователь видел в том, чтобы наметить контуры современной трагедии, новой героической драмы, призванной выразить во всей полноте пафос революционной современности.

Автор этих своеобразных литературно-театральных манифестов устанавливал как единственно возможную традицию для советской социальной драмы — традицию монументальной трагедии, героической драмы античного типа. Только монументальная античная трагедия, утверждал Волькенштейн, свободная от быта, от конкретной общественной среды, от всего, что составляет неповторимую особенность сегодняшнего дня, определенного исторического момента, — только она, только ее традиция поможет современному драматургу встать в своих созданиях вровень с революционной эпохой.

Социальная трагедия и героическая драма наших дней, считал Волькенштейн, должна бежать от шумных торжищ сегодняшней действительности с ее страстями и конфликтами на высоту предельных философских обобщений. Ее герои не должны оставаться в низинах повседневности. Они должны подниматься над обыкновенными людьми, над каждодневным бытом как исключительные личности, своего рода титаны, вступающие в трагическую борьбу со всем миром, со всеми человеческими и божескими установлениями.

Лишь на путях такого «монументального» искусства видел тогда автор этих манифестов будущее развитие советской драматургии, и прежде всего ее трагедийного, героического жанра. Ничего от быта, ничего от реальной повседневности {220} не должно проникнуть в социальную драму революционной эпохи, утверждал он, ибо современная жизнь не дает драматургу материала для реалистического искусства.

Любопытно, что эта попытка определить путь новой социальной трагедии и героической драмы, исходя из теории старой классической драматургии в ее крайнем, античном варианте, была сделана как раз накануне решающего поворота в театре.

В те дни, когда Волькенштейн выступил со своим теоретическим прогнозом, первые отряды молодых драматургов, среди которых был и Билль-Белоцерковский, уже готовились штурмовать сцены профессиональных театров. И меньше всего эти драматурги думали в то время о традициях античной драмы, впрочем, как и о любых других традициях старой драматургии. Они видели перед собой не литературные образцы, взятые из прошлого. Им нужно было уловить самое жизнь в ее стремительном движении, схватить ее на лету, еще трепещущую мгновенными красками, еще кипящую острыми конфликтами, неповторимыми в их социально-исторической и социально-бытовой конкретности. Они пристально всматривались в живые лица своих современников, чтобы вывести на сцену людей новой эпохи в их подлинном облике, не искаженном традиционными художественными приемами — какими бы великолепными ни представлялись эти приемы сами по себе. С жадным интересом они подхватывали своеобразные штрихи и черточки динамичного повседневного быта революционного времени, и на его «низменной» основе задумывали и слагали сюжеты своих завтрашних произведений — трагедий, драм и комедий.

Впоследствии, в середине 30‑х годов, в новом варианте книги «Драматургия» В. Волькенштейн откажется от своего неосмотрительного прогноза о будущих путях советской драматургии — в частности, ее трагедийного, героического жанра — и в соответствии с этим подвергнет радикальному пересмотру всю свою теорию драмы. Интересно, что этот пересмотр он начнет, исходя прежде всего из опыта «Шторма» Билль-Белоцерковского.

И, действительно, в «Шторме», при многих его художественных несовершенствах, определился основной тип и характер современной героической драмы.

Вершину этого жанра в 30‑е годы займет «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского (с ее первоначальным трагическим финалом). А в последующие годы наиболее высокие образцы этого жанра даст Леонид Леонов в своих {221} трагедиях: «Мотель», «Нашествие» и «Золотая карета» (в ее первом варианте), составивших своего рода драматическую эпопею о нашем времени.

Все эти произведения — и пьеса Вс. Вишневского и драматическая «трилогия» Леонида Леонова — гораздо более точны по стилю и по разработанной художественной форме, чем «Шторм». По всей вероятности, еще на многие годы эти пьесы сохранят свою художественно-познавательную силу для зрителей будущих поколений, когда они захотят заглянуть своими глазами в ту жизнь, какой жили их далекие предшественники. «Шторм» уже не может на это рассчитывать, как показала в дальнейшем его сравнительно короткая сценическая история.

И тем не менее именно от традиции «Шторма» Билль-Белоцерковского идут и эти пьесы Вишневского и Леонова и произведения других советских драматургов, относящиеся к жанру героической драмы. В этом — этапное значение «Шторма» в развитии советской драматургии и бесспорная историческая заслуга его создателя.

## Мастерство драматурга

Работая над «Штормом», Билль-Белоцерковский продолжал на ходу обзаводиться техническими приемами драматургического мастерства. Помимо Мейерхольда, подсказавшего ему новые приемы композиции современной драмы, Биллю помог «Воздушный пирог» Б. Ромашова — не только сама пьеса, но и спектакль, поставленный в Театре Революции режиссером А. Грипичем, — а также «Виринея» Л. Сейфуллиной и В. Правдухина в постановке А. Попова на сцене Вахтанговского театра. Эти спектакли как раз прошли в ту пору, когда Билль-Белоцерковский приступил к обдумыванию и написанию «Шторма».

На примере этих двух пьес и их сценической реализации Билль увидел, что можно, сохраняя поэпизодное, хроникальное строение драмы, позволяющее развернуть «широкое полотно» общественных событий, вместе с тем ввести в драматическое действие несколько ведущих персонажей с объемными, сложно разработанными индивидуальными человеческими характерами.

Так в «Шторме» среди множества второстепенных и третьестепенных действующих лиц появились три персонажа — {222} Предукома, Братишка и Раевич, которые заняли первый план драмы. Каждый из них имел свой неповторимый человеческий характер, свою резко отличную социальную биографию, свое особое место в событиях пьесы. И в каждом из них раскрывалась в различных психологических аспектах и отражениях основная героическая тема «Шторма».

Эти действующие лица и создали композиционную стройность многоплановой конструкции «Шторма». В них конденсировалась действенная энергия пьесы, они определяли последовательное драматическое нарастание ее действия.

Так пестрая калейдоскопичность социально-бытового обозрения в «Эхо» перешла у Билля в гибкую, вместительную и в то же время целостную форму хроникальной драмы: в этой композиционной форме автор «Шторма» чувствовал себя наиболее свободно и уверенно. С различными отклонениями и вариациями Билль-Белоцерковский держался такого принципа композиции во всех своих последующих пьесах, за исключением «Жизнь зовет».

На «Шторме» и закончился у Билль-Белоцерковского период первоначального накопления художественного мастерства. Здесь сложился у него основной арсенал его художественно-технических средств и приемов, который в дальнейшем почти не пополнялся драматургом. Арсенал этот не отличался большим разнообразием, что и сказалось впоследствии на театральной судьбе его пьес.

Как мы уже говорили в начале этого очерка, — главная сила Билль-Белоцерковского как художника заключалась в его ясном знании, что именно он хочет сказать современникам своими произведениями. Он хотел не только *изобразить* знакомую ему жизнь в своих пьесах — жизнь как она есть. Ему нужно было через творческое воссоздание этой жизни самому увидеть ее как бы со стороны, осмыслить ее заново, решить для себя тревожащие его жизненные проблемы.

Когда-то Толстой требовал от молодых писателей (да и не только от молодых), чтобы они брались за перо лишь в том случае, если у них есть неистребимая потребность сказать что-то свое, важное людям. В этом отношении Билль как бы выполняет в своей литературной работе толстовский наказ. У него действительно есть свое «слово», которое ему нужно донести до современников.

Отсюда и рождается у Билль-Белоцерковского это органическое ощущение целого, с такой отчетливостью сказывающееся в лучших его пьесах. В их основе всегда лежит {223} ясный замысел, подчиняющий себе разнохарактерный материал, вводимый драматургом в свои пьесы иногда чересчур щедрой рукой.

Легко удается Билль-Белоцерковскому и развернуть в объемный человеческий характер образы тех персонажей, которых можно назвать «доверенными лицами» автора, особенно близкими ему самому по их жизненной судьбе и мироощущению. Братишка и Чадов — сильные и глубокие образы. В них есть невыдуманная психологическая сложность и подлинный жизненный драматизм. Они индивидуальны по человеческому характеру, и в то же время за ними угадываются биографии многих и многих современников Билля, шагавших рядом с ним и с его героями по тем же путям и перепутьям революционной эпохи.

Но там, где кончается непосредственное высказывание темы, близкой самому драматургу, кровно его волнующей, там, где от драматурга требуется техническое мастерство, где нужно умение незаметно создать соединительную ткань между отдельными органическими кусками драмы, проложить боковые русла для ответвлений драматической интриги, найти дополнительные словесные краски различных оттенков, — там очень часто Биллю не хватает художественных средств. Подсобные ситуации в его пьесах временами сколачиваются слишком небрежной рукой, швы, соединяющие их с основной драматической линией, остаются плохо заделанными.

А между тем вся эта техническая сторона — своего рода ремесленный «задел», и его чистота играет большую роль в мастерстве драматурга и имеет гораздо более существенное значение, чем в художественной прозе, как это отмечал еще Чехов на основании собственного опыта.

Мало внимания уделяет обычно Билль и второстепенным персонажам, ограничиваясь слишком беглой социально-бытовой их характеристикой, редко заглядывая в их внутренний мир.

Все эти недостатки имеют своим общим источником неровный и часто неточный язык пьес Билля, который и составляет наиболее уязвимую сторону его драматургии.

Достаточно выразительный, когда Билль обращается к персонажам, близким ему по человеческому характеру и по умонастроению, язык драматурга становится бледным у действующих лиц второго и третьего плана. Слово у Билль-Белоцерковского в диалогах его персонажей часто теряет образную силу и начинает играть чисто подсобную роль.

{224} Оно как бы поясняет, иллюстрирует действия и поступки персонажей, а не живет самостоятельной жизнью, не рождает драматические ситуации, не вводит зрителя во внутренний мир действующих лиц.

Особенно сильно эти недостатки языка определились в более поздней драме Билль-Белоцерковского «Жизнь зовет».

Пьеса эта написана драматургом сжато и лаконично. Это не хроникальная драма типа «Шторма» или «Штиля». Три акта «Жизнь зовет» проходят в одной и той же комнате и разыгрываются всего лишь между пятью персонажами. По ряду признаков пьеса эта приближается к типу психологической драмы. В такого рода пьесах смысловая и психологическая емкость словесного материала, самостоятельная способность слова создавать драматические коллизии приобретают решающее значение.

Между тем, за исключением Чадова и Никитина, всем остальным персонажам драматург дал крайне бедный словесный материал. Время от времени они подают маловыразительные реплики, произносят «подсобные» сентенции с очевидной целью дать повод двум главным героям высказать свои мысли и намерения. Почти до самого финала драмы эти своего рода служебные персонажи только присутствуют на сцене: действие идет мимо них.

Этими недостатками художественного мастерства и объясняется прежде всего «короткое дыхание», присущее большинству пьес Билль-Белоцерковского. При своем появлении на театральных подмостках они обычно вызывали живой отклик в зрительном зале, но сравнительно быстро исчезали с афиши и не возобновлялись на сцене. Единственное исключение составил «Шторм». Эта лучшая пьеса Билль-Белоцерковского после первой ее постановки неоднократно на протяжении последующих десятилетий ставилась в различных театрах Москвы и периферии. Впрочем, и «Шторм» при каждом новом возобновлении не занимал устойчивого места на театральной афише.

«Короткое дыхание» большинства пьес Билль-Белоцерковского идет прежде всего от чересчур бедной, неплотно выработанной — словно разреженной — их языковой ткани. Драматург задумывает внутренний мир своих персонажей в сложном психологическом аспекте. И применительно к этому своему замыслу он создает для них соответствующие сюжетные ситуации, намечает им линию их действий и поступков. А слова он дает действующим лицам крайне ограниченные в их выразительных возможностях. Большинство {225} персонажей биллевских пьес словно страдает затрудненностью речи или чрезмерной скрытностью, которая не позволяет им донести до зрителя свои мысли и переживания с нужной полнотой и ясностью. В тексте ролей слишком часто отсутствуют необходимые оттенки и переходы от одного психологического состояния к другому, и между ними образуются своего рода разрывы или «проскоки» — по образной терминологии Станиславского.

С течением времени такие разрывы в тексте ролей становятся все более ощутимыми для зрителя. Действующие лица из сегодняшнего дня постепенно переходят в прошлое и уносят с собой вместе с недосказанными словами свой внутренний мир. Психологические мотивы в поступках действующих лиц, зачастую понятные без слов их современникам, для новой аудитории теряют свою отчетливость, исчезают из ее поля зрения. Развитие образов персонажей начинает идти по прерывистой, пунктирной линии, толчками — подобно тому как двигаются рисованные фигурки и предметы в мультипликационных фильмах. Происходит своего рода «выветривание» психологической ткани образа.

Такое «выветривание» образа в пьесах Билль-Белоцерковского коснулось не всех персонажей в одинаковой степени. Отдельные из них, хотя и с некоторыми потерями, до сих пор еще сохраняют в тексте свой живой человеческий облик. Но этого мало для того, чтобы драма могла продолжать сценическую жизнь во времени как полноценное театральное произведение.

Словесный материал вообще играет решающую роль в долговечности драмы — роль гораздо более значительную, чем хорошо слаженная драматическая интрига. И это естественно: действующие лица драмы прежде всего в слове могут обращаться к людям завтрашнего дня, чтобы рассказать им о себе и своем времени, о своих радостях и печалях.

Этот словесный материал может быть несложным, как это бывает в водевилях и в комедиях. Но он должен точно соответствовать образу персонажа в том его аспекте, в каком он был задуман драматургом. Островский дал своей анекдотической Анфусе («Волки и овцы») ничтожно малое количество слов, чуть ли не одну повторяющуюся реплику из нескольких междометий. Но они исчерпывают до конца ее внутреннюю сущность, как она была увидена драматургом.

Именно поэтому какой-нибудь незатейливый водевиль, даже стороной не задевающий никаких серьезных вопросов, {226} продолжает иногда из десятилетия в десятилетие (если не через века) выводить на театральные подмостки своих незамысловатых героев и героинь, и эти персонажи с неожиданной легкостью уживаются, казалось бы, в самой неподходящей для них новой обстановке в зрительном зале.

Такая счастливая участь выпала в советскую эпоху на долю водевилей Катаева и Шкваркина, уже много лет не исчезающих со сцены и по всей видимости способных на долгую сценическую жизнь в будущем. В этих случаях сравнительно несложный внутренний мир водевильных персонажей нашел исчерпывающее выражение в тексте, предоставленном в их распоряжение драматургом.

А наряду с этим многие серьезные, так называемые «проблемные» драмы, подобно «Страху» Афиногенова или «Суду» Киршона, еще вчера волновавшие зрителей значительностью и остротой темы, вызывавшие горячие споры в печати, после коротких триумфов исчезали бесследно с театрального горизонта. Сейчас самая «проблемность» их кажется мнимой. Выветрившиеся куски неплотной словесной ткани унесли с собой в небытие самую память о больших темах, которые драматурги поднимали в этих произведениях.

В этом отношении драматургия является самым трудным и неожиданно капризным жанром литературы. Она оставляет в наследство для потомства очень немногое из своих поистине неисчислимых запасов, притом отбирает это немногое по самым разнообразным и не всегда уловимым критериям. Кто помнит сейчас — хотя бы по названиям — многие пьесы, когда-то восхищавшие Белинского и Герцена остротой тематики и яркостью ее сценического воплощения? И уже давно потеряли всякий смысл и внутреннюю логику такие боевые для своего времени, «проблемные» драмы, как «Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко или «Цепи» А. И. Сумбатова-Южина.

Это относится даже к великому Ибсену — вернее, к тем его пьесам второго периода, которые тяготеют к еще не родившемуся тогда жанру психологической драмы и которые являются как бы ее несмелыми вестниками.

Впоследствии Чехов, начиная с «Чайки», создаст классическую художественную форму для психологической драмы — для этого «нового рода драматического искусства», как назовет Горький тип драмы, впервые созданной Чеховым, — с ее своеобразной композицией и сложным строением текста ролей.

{227} Ибсен в некоторых своих произведениях второго периода только предчувствовал такой «новый род драматического искусства», ощущал в воздухе времени его близкое присутствие, но пути к нему не нашел. Задуманные как психологические драмы, эти пьесы были выполнены драматургом в традиционных приемах старой дочеховской, догорьковской драматургии. В них куски недостаточно разработанной в психологических оттенках словесной ткани ролей с годами сделали неясной, словно «размыли» тему, ради которой норвежский классик и писал свои драмы. Так случилось с его знаменитым «Кукольным домом». Смысл сложного психологического конфликта Норы, когда-то такой волнующий и очевидный для ближних и дальних современников Ибсена, сегодня ускользает от читателя.

Происходит это потому, что роль Норы и роли других персонажей пьесы оказались прочерченными драматургом своего рода пунктирной словесной линией. В них отсутствуют соединительные психологические переходы и обертоны, благодаря чему в тексте остались почти незаметные на глаз, но ощутимые на внутренний слух небольшие «пустоты».

Современники не замечали такие текстовые «пустоты». Для них мысли и чувства ибсеновской героини и других обитателей «кукольного дома» звучали не только на театральной сцене, но и в самом воздухе времени. Они сами приносили их с собой в зрительный зал и заполняли ими прерывистую линию текста. Но проходили годы, и такие текстовые «разрывы» постепенно разрушали сложный замысел Ибсена. Сейчас драма Норы кажется просто непонятной. Тема духовного максимализма, которую когда-то несла на своих хрупких плечах маленькая хозяйка «кукольного дома», исчезла из пьесы. И вместо трагической Норы на сцене осталась капризная молодая женщина, но какой-то странной прихоти разрушающая свое домашнее гнездо.

Примерно то же самое произошло и с другой ибсеновской максималисткой — с гордой Геддой Габлер, и в особенности со строителем Сольнесом. Эта драма шла в начале 30‑х годов в одном из московских театров в постановке К. Марджанова, страстного поклонника норвежского драматурга. Она была поставлена со всей бережностью и художественным тактом, на какие только был способен этот талантливый режиссер. И, несмотря на это, ибсеновская трагедия была воспринята зрительным залом как эксцентрическая комедия; ее самые патетические монологи шли под безудержный смех публики. Настолько резким оказался {228} разрыв между трагическими коллизиями драмы — или, вернее, между поступками действующих лиц — и тем словесным «пунктирным» материалом, каким наделил их драматург.

Во всех подобных случаях разгадка, как правило, лежит в «непрочном» тексте ролей пьесы. Длительная жизнь драматического произведения определяется прежде всего точным соответствием словесного материала замыслу драматурга.

В пьесах Билль-Белоцерковского замысел писателя — обычно глубокий и сложный — редко находит точное выражение в словах, какие драматург дает своим персонажам. Люди, действующие в его пьесах, гораздо значительнее по своему положению в событиях драмы, по той проблеме, которую они несут с собой, чем по их тексту, сравнительно бедному по краскам, по смысловым и эмоциональным оттопкам, психологическим обертонам и интонациям.

Аудитория 20 – 30‑х годов легко мирилась с этими недостатками биллевских пьес. Для нес люди и события, показанные в драмах и комедиях Билль-Белоцерковского, были слишком хорошо знакомы и еще не перешли во вчерашний день. Молодые и старшие современники Билля, сидевшие в зрительном зале, непроизвольно досказывали за драматурга то, чего он не договорил в своем тексте.

У последующих поколений театральных зрителей уже не было этой возможности, и словесный материал биллевских пьес постепенно терял свои яркие краски.

И все же «Шторм» — эта лучшая пьеса Билль-Белоцерковского — могла бы рассчитывать на более полноценную сценическую жизнь, если бы театры, возобновлявшие ее, обращались к первоначальной авторской редакции, в какой она шла в 1925 году в Театре имени МГСПС.

Именно в такой канонической редакции поставил Н. П. Хмелев «Шторм» в 1937 году в Театре имени Ермоловой, только что сформированном тогда из хмелевской студии и студии под руководством М. А. Терешковича. И это был один из лучших спектаклей молодого театра.

Но уже в возобновленной постановке Театра имени Моссовета в 1951 году «Шторм» появился в сильно переделанном виде. Многие ситуации пьесы были упрощены в новом варианте. Наиболее острые по драматизму места оказались сглаженными и смягченными, отчего пострадали образы основных персонажей «Шторма» — Предукома, Братишки и Раевича. В результате всех этих изменений и переделок из пьесы исчезла характерная атмосфера гражданской {229} войны с ее суровыми нравами, социальными конфликтами, доведенными до предельной остроты, с контрастным динамизмом развертывающихся событий.

В такой радикально измененной редакции «Шторм» еще раньше (1948) был опубликован в первом выпуске многотомной серии «Советская драматургия», выходившей в связи с тридцатилетней годовщиной Октябрьской революции.

В этом же варианте «Шторм» был опять возобновлен в Театре имени Моссовета в 1967 году. Но в этой постановке «Шторм» подвергся еще дополнительной переработке, превратившей целостную пьесу Билля в серию жанровых сцен из эпохи гражданской войны. Героическая драма Билль-Белоцерковского приблизилась в трактовке Театра имени Моссовета к бытовому обозрению, скомпонованному с режиссерской изобретательностью и художественным тактом и вместе с тем очень далекому от подлинного содержания «Шторма» и от его стилевой природы.

Жанровые сцены вообще не являются сильной стороной дарования Билль-Белоцерковского. Недостатки языка сказываются отчетливее всего именно на проходных эпизодах и сценках с участием персонажей второго и третьего плана. Сценические достоинства «Шторма» — совсем в другом. В этой пьесе отчетливо прочерчен ее сценарий с последовательно нарастающим драматическим действием, даны острые по драматизму ключевые эпизоды, интересно намечены самобытные человеческие характеры трех основных персонажей (те же Братишка, Раевич и Предукома) и с хорошей точностью воспроизведены характерные черты эпохи военного коммунизма. Если браться сейчас за возобновление «Шторма» в новой сценической трактовке, то спектакль следовало бы строить, исходя именно из этих наиболее выработанных пластов биллевской драмы в ее первоначальном варианте.

Но как бы ни сложилась дальнейшая судьба «Шторма», его историческая роль бесспорна. С удивительной смелостью и точностью автор «Шторма» выполнил новаторскую задачу по отношению к театру своего времени — в ту пору очень сложному и противоречивому по художественной структуре.

При этом запас формально художественных средств у Билля, как мы видели, был ограничен. Ограниченным был первое время и его общекультурный багаж — сначала в силу особенностей его скитальческой жизни в молодости, а затем благодаря программному нигилизму, который Билль-Белоцерковский {230} исповедовал в начальные годы своей литературно-театральной деятельности.

В ту пору у него было слишком мало желания учиться профессиональному мастерству драматурга у своих предшественников в этой области — великих и малых. Он опасался тогда, что вместе со своим великолепным мастерством эти предшественники незаметно введут в его произведения чуждые ему идеи, несвойственное ему и даже враждебное эмоционально-образное мироощущение.

В этой боязни художественных предков и традиций Билль-Белоцерковский в ту пору не был одинок. Опасение попасть в плен чуждым влияниям, идущим от искусства старого мира, и тем самым потерять свое революционное первородство в творчество было широко распространено в кругах молодых писателей, поэтов, театральных и художественных деятелей, начинавших свой путь в первые годы революции.

Биллю оно было присуще тогда в высокой степени. А впоследствии, когда он убедился, что эти его опасения были напрасны, многие возможности были им уже упущены для пересмотра своей сложившейся художественной манеры, для перестройки своего мастерства. И то главное, основное, ради чего Билль-Белоцерковский пришел в драматургию, так или иначе было им уже сказано.

## Автор «Шторма» и московские театры. 20‑х годов

Помимо собственных трудностей Билль-Белоцерковского, связанных с особенностями его жизненного и творческого пути, дополнительную роль в ограниченности его художественного мастерства сыграла и сценическая судьба его произведений. Начиная со «Шторма», все пьесы Билль-Белоцерковского были поставлены на сцене Театра имени МГСПС. Здесь к нему пришли его первые успехи, здесь у него сложилась репутация одного из «ведущих» (как говорилось тогда) драматургов советского театра.

В свою очередь Театр имени МГСПС на «Шторме» нашел свое репертуарное лицо и тот стиль спектакля, построенного на современном бытовом материале, который на короткое время выдвинул его чуть ли не на первое место среди тогдашних московских театров, в том числе самых прославленных и именитых.

{231} Был короткий период, когда многим казалось, что Театру имени МГСПС и его руководителю Е. О. Любимову-Ланскому удалось найти наиболее точные художественные средства и приемы для раскрытия современной актуальной тематики и для сценического воплощения динамичного, быстро меняющегося быта революционной эпохи.

Даже такой многоопытный и тонкий ценитель театрального искусства, как Вл. И. Немирович-Данченко, одно время ставил Театр имени МГСПС рядом с МХАТ времен чеховской «Чайки». Ему казалось тогда, что Театр имени МГСПС призван выполнить такую же новаторскую роль по отношению к сценическому искусству революционного времени, какую сыграл молодой МХАТ для театра конца XIX и начала XX века[[65]](#endnote-61).

Такие далеко идущие надежды по отношению к Театру имени МГСПС возникли у тогдашних театралов после премьеры «Шторма», состоявшейся в декабре 1925 года. До этого спектакля Театр имени МГСПС не высоко котировался среди театральных специалистов. В печати его часто называли со снисходительной усмешкой «провинциальным» театром средней руки, который, словно бедный родственник, по недоразумению затесался в знатную семью столичных театров и не по праву занял одно из исторических театральных зданий Москвы — «Эрмитаж» в Каретном ряду, где когда-то начинал свою деятельность сам Художественный театр.

Премьера «Шторма» сразу же изменила это положение Театра имени МГСПС.

По своему внешнему оформлению спектакль этот не представлял чего-то нового и сенсационного. Он был выдержан в характерном для того времени смешанном стиле: в нем элементы конструктивизма использовались уже в смягченном «изобразительном» варианте и были даны в сочетании с так называемыми «сукнами» и с реальными вещами и предметами бытового обихода.

В этом спектакле кулисы и задняя стона сцены были завешены серым некрашеным холстом («сукна»), а посередине пустой площадки стояла конструкция, представлявшая собой своего рода каркас двух смежных комнат, как бы прочерченных контурами из тонких деревянных реек.

На этом конструктивно-«изобразительном» станке разыгрывались все сцены, происходившие в помещении у кома. И тогда в этих двух каркасных «комнатах» появлялись отдельные вещи и предметы, характерные для бытовой обстановки, {232} в которой шло действие «Шторма»: небольшой письменный стол, покрытый кумачовой скатертью, с телефонным аппаратом, с колокольчиком для заседаний и с чернильницей; разношерстные стулья из разрозненных гарнитуров; портреты Ленина и Маркса на стенах и здесь же два плаката-лозунга — «Рукопожатия отменяются» и «Бытие определяет сознание».

А в массовых эпизодах, проходивших вне помещения укома, действие спектакля выплескивалось за пределы конструкции и захватывало свободное пространство сценической площадки, вплоть до авансцены.

Такое несложное конструктивно-вещественное оформление «Шторма» напоминало стиль агитспектакля в одном из тех больших рабочих клубов Москвы, где в 20‑е годы работали большей частью мейерхольдовские ученики — так называемые «инструктора» из клубно-методологической лаборатории при Театре Мейерхольда, впоследствии ставшие режиссерами профессионального театра или кино, иногда даже прославившие свое имя на этом поприще.

Оформление «Шторма» — эта ранняя работа театрального художника Б. И. Волкова — принадлежало к числу наиболее удачных опытов этого стиля. С одной стороны, оно давало удобную площадку для бесперебойного развертывания многочисленных эпизодов пьесы посредством простого переключения световых источников — локальных и общих (прожектора). И вместе с тем оно создавало художественный образ спектакля: и пустынная сцена, и некрашеный холст, и деревянный каркас вместо настоящих комнат, и скупо отобранные детали обстановки — все это помогало передать зрительному залу ощущение сурового воздуха эпохи военного коммунизма с ее разрушенным, неустроенным бытом, с ее своеобразным духовным аскетизмом.

Но главное, что поразило тогда публику и театральных специалистов в спектакле Театра имени МГСПС, — это удивительная бытовая достоверность, с какой были показаны на сцене все персонажи «Шторма», начиная с главных, кончая безымянными и бессловесными исполнителями массовых сцен.

Здесь театр добивался такой документальной точности во внешней характеристике действующих лиц, что временами даже искушенному зрителю могло показаться, будто перед ним действуют не театральные персонажи, а подлинные участники и свидетели событий гражданской войны, рассказанных в «Шторме», решившие на один вечер вернуться к {233} своему недавнему прошлому и инсценировать для публики несколько эпизодов из своей собственной биографии.

Это было мастерство внешней бытовой характерности, доведенное до виртуозности. Оно требовало от участников спектакля, и прежде всего от режиссера, острой наблюдательности и умения выхватывать из запасов своей зрительной памяти внешние штрихи и черточки, типичные для облика людей различных социальных категорий времен военного коммунизма.

Сохранилась групповая фотография, по которой можно и сейчас составить приблизительное представление об изощренном мастерстве жанрово-бытовой характеристики персонажей, процветавшем в ранних постановках Театра имени МГСПС 20‑х годов.

На фотографическом снимке изображены двадцать четыре участника массового эпизода «Субботник» из «Шторма». Они размещены во всю ширину сцены, на ее переднем плане, по линии рампы лицом к зрителям и до сих пор как бы позируют перед своими потомками, демонстрируя портретную галерею людей давно исчезнувшей эпохи.

Среди участников этого группового портрета нельзя найти ни одного со сколько-нибудь схожим внешним обликом. Каждый из них представляет собой отдельную человеческую «особь», со своей отчетливо выраженной социально-бытовой характеристикой. По деталям их костюмов и грима, по тому, как они держат лопату, метлу, по той манере, с какой у женщин повязаны платки, косынки или надеты шляпы, а у мужчин — кепки, папахи, ушанки, фуражки, — по всем этим летучим, еле уловимым сейчас знакам, которыми история в свои бурные периоды метит современников иногда всего лишь на два‑три коротких года, можно было угадать его принадлежность к той или иной общественной группе и даже к тонкой прослойке внутри этой группы.

Вот в переднем ряду лицом к зрителю стоит пожилая женщина интеллигентного вида в темном поношенном пальто и в старой помятой шляпе. Она стоит как солдат в строю, Руки по швам, держа метлу словно винтовку, всей своей позой свидетельствуя о готовности выполнить любой приказ революционной власти. По всем признакам это учительница честной школы, из тех представителей трудовой интеллигенции, которые без колебаний приняли Советскую власть.

А сзади, немного в стороне от общей группы, виднеется на фотографии лицо молодой женщины тоже интеллигентного вида и, по всей вероятности, тоже местной учительницы. {234} По на этот раз всем ее внешним обликом театр говорит зрителю о диаметрально противоположных ее политических позициях и настроениях. На лице молодой учительницы проступает недоброжелательно-ироническая усмешка, ее шляпка вызывающе вздернута набок, а ее рука воинственно подняла кверху широкую деревянную лопату, словно грозя кому-то и заявляя безмолвный протест против большевиков, заставляющих интеллигенцию заниматься физическим трудом.

Так же легко можно было прочитать по внешним признакам социально-бытовую биографию и вот этого молодого мужчины с военной выправкой, стоящего на левом фланге группы. Он, очевидно, недавно выписался из лазарета после ранения, о чем свидетельствует костыль под его правым плечом. Нужно думать, что его демобилизовали из армии вчистую: на нем не военная форма, а новенькая добротная бекеша темного сукна, наверно, только что выданная из скудных запасов укома, и меховая шапка городского образца, но заломленная назад, как папаха, — по сохранившейся привычке лихого красного командира, может быть, из кавалеристов, если судить по его особо молодцеватой выправке. Работать физически он явно не может: не позволяет больная нога. Тем не менее его молодое открытое лицо светится удовлетворенной улыбкой. Он пришел на субботник, как на именины, чтобы побыть среди своих товарищей, подышать вместе с ними воздухом трудового праздника.

Так театр рассказал небольшую новеллу о демобилизованном красном командире на субботнике, рассказал, не произнеся ни одного слова, пользуясь немым языком бытовых вещей и предметов и способностью актера в позе и в мимике выполнять игровое задание режиссера.

Из таких же внимательно отобранных внешних деталей театр скомпоновал и характерный портрет-зарисовку девушки-красноармейца из комсомольцев первого призыва, стоящей на фотографии в центре группы. В местном военном цейхгаузе ей выдали обмундирование явно не по росту — да, наверно, и нельзя было подобрать красноармейскую форму на тщедушную фигуру девушки-подростка. На ее худенькое лицо надвинулась огромная военная папаха, необъятная шинель запахнута на ней в полтора раза, руки ее потонули в непомерно длинных рукавах, и только полы шинели укорочены до нормального уровня, но укорочены неумело, неровно, очевидно, самой девушкой у себя дома, с помощью бабушкиных ножниц. А по контрасту с этим трогательно {235} неуклюжим внешним видом девушки ее воинственная поза, серьезно-сосредоточенное выражение лица говорят о твердой решимости с оружием в руках защищать революцию от ее многочисленных врагов. И деревянную лопату она держит с какой-то истовостью широкой лопастью кверху, прижимая ее к груди, словно доверенную ей драгоценную вещь.

А на другом фланге группы театр поставил «бывшего человека», тоже характерную фигуру эпохи военного коммунизма. С кривой усмешкой, маленький, неказистый, он стоит перед зрителями в каких-то невообразимых обносках, называвшихся когда-то модным пальто, о чем говорят некоторые сохранившиеся детали в покрое. Ноги его обмотаны тряпками, и только на голове у него красуется каким-то чудом оставшаяся в нетронутом виде фетровая шляпа — знак его былого великолепия.

Такие маленькие «новеллы», такие летучие «портреты» театр создавал с большей или меньшей точностью почти для всех персонажей «Шторма», — а их было свыше пятидесяти. А после «Шторма» театр широко использовал этот прием в остальных своих постановках 20‑х и начала 30‑х годов.

Сегодня, через десятилетия, едва ли зритель мог бы разгадать смысл и содержание таких своеобразных немых «новелл» и говорящих «портретов» без специальных комментариев. Но зрители тех времен хорошо разбирались в нехитром языке бытовых деталей, который так уверенно освоил тогда Театр имени МГСПС. Это была хорошо знакомая им жизнь, знакомые люди. И в первое время они испытывали радость вторичного узнавания этих знакомых людей, неожиданно перешедших из зрительного зала на сцену и превратившихся в участников театрального представления. Этим прежде всего и определялся шумный успех Театра имени МГСПС с его первыми постановками драм и комедий на материале современного быта.

Вл. И. Немирович-Данченко не случайно сравнил в те годы Театр имени МГСПС с Художественным театром ранней поры. В молодом МХАТ высоко стояло мастерство так называемой «внешней характерности», умение из тщательно подобранных бытовых черточек и штрихов слагать жизненно яркие образы действующих лиц, в том числе и безмолвных, иногда даже не предусмотренных в тексте пьесы и создаваемых чисто режиссерскими средствами.

Такое внимание к выразительным деталям внешнего облика персонажей пито не только от мхатовской режиссуры во главе со Станиславским, но и от поэтики чеховских {236} пьес, от самого Чехова, хорошо понимавшего значение для сценического образа точно найденного штриха во внешности действующего лица. Достаточно вспомнить летучее замечание Чехова о клетчатых брюках и дырявых башмаках Тригорина из «Чайки» или о дорогом, шелковом галстуке Войницкого из «Дяди Вани».

В этом отношении Театр имени МГСПС широко использовал богатый мхатовский опыт, применив его к материалу современной революционной действительности.

И все же сравнение Театра имени МГСПС с МХАТ очень быстро обнаружило свою несостоятельность.

В Художественном театре в его лучшие времена мастерство «внешней характерности» всегда соединялось с глубоким проникновением актеров в душевный мир изображаемых людей. Самые подробности внешнего облика действующих лиц обычно несли на себе не только социально-бытовую, но и индивидуально-психологическую функцию. Это касалось даже тех персонажей без имени и без текста, которых театр создавал сам, как будто из ничего, досказывая за драматурга брошенные им намеки, расширяя социальную среду пьесы. Так было в знаменитой массовой сцене на Яузе в «Царе Федоре Иоанновиче» и особенно в сцене народного мятежа в «Смерти Иоанна Грозного», где Станиславский вместе с актрисой Роксановой (исполнительницей роли Нины Заречной в «Чайке») создал из нескольких коротких реплик в проходной роли Женщины с детьми образ большой трагической силы. Так было и во многих других мхатовских спектаклях различного стиля и разных периодов, включая «Бронепоезд 14-69» и ряд постановок Художественного театра советского времени.

Сохранилось множество рассказов мхатовских актеров разных поколений о том, как они вместе со Станиславским конструировали характерную внешнюю оболочку для таких безымянных персонажей и одновременно воссоздавали их сложный душевный мир, отдавая им собственные пережитые чувства, свой собственный жизненный опыт. О работе над такими ролями они вспоминали как о творческом счастье, иногда наравне с самыми своими значительными созданиями.

В таких случаях жанрово-бытовой облик персонажа составляет только небольшую, видимую часть сложного об раза, основание которого, как у хемингуэевского «айсберга», уходит далеко в подводную глубину. Это «основание» недоступно для обозрения публики. Но оно создает внутреннюю {237} устойчивость видимой части образа, заставляет непроизвольно ощущать скрытую массу, управляющую его движением.

Бытовые персонажи Театра имени МГСПС меньше всего походили на такие «айсберги». В них отсутствовала невидимая, но ощущаемая «подводная» часть образа. Это были своего рода легкие раскрашенные «поплавки», лишенные устойчивости, скользящие по «водной» поверхности спектакля.

В первых постановках театра — особенно в «Шторме» — у режиссера и исполнителей ролей, вплоть до самых маленьких, еще действовал пафос первооткрывателей нового жизненного материала для сцены. И это непроизвольно придавало человеческую теплоту образам, созданным чисто внешними приемами.

Но через два‑три сезона, когда острота новизны прошла, а самый прием начал автоматически повторяться, стало явным, что за яркой бытовой оболочкой образа таится пустота. С каждой новой постановкой Театра имени МГСПС все очевиднее становилось, что средствами «внешней характерности» театр создавал не целостный образ, но своего рода его «макет», его жанрово-бытовой «футляр».

Это не значит, конечно, что в театре не было актерских удач. В том же «Шторме» превосходен был Г. Ковров в роли Братишки, а позднее в «Чапаеве» — А. Крамов, создавший живой образ легендарного полководца Красной Армии времен гражданской войны. Но такие удачи были редкими и не определяли художественную систему Театра имени МГСПС.

Вообще значение актера как самостоятельного художника было крайне снижено в этом театре. Главная роль в создании образов персонажей отводилась режиссеру. Это он с помощью гримера и костюмера, подобно художнику-жанристу, из нескольких характерных штрихов и черточек лепил одну за другой бытовые фигурки, раскрашивая их в натуральные цвета и составляя из них жанровые группы и сценки.

На этом пути Театр имени МГСПС очень быстро оброс трафаретами и бытовыми штампами в изображении своих современников. В силу своей доступности такие бытовые трафареты были сразу же подхвачены провинциальными театрами, и на их основе с удивительной быстротой выросла на какое-то время система подновленных театральных амплуа с неожиданной номенклатурой, вроде амплуа «инженю комсомоль», имевшего широкое хождение в конце 20‑х годов на актерской бирже.

{238} Уже через два‑три сезона после премьеры «Шторма» внимательный наблюдатель мог уловить в спектаклях Театра имени МГСПС признаки надвигающегося творческого кризиса. Театр слишком явно разменивал серьезную тему на мелкие бытовые зарисовки, на чисто иллюстративные жанровые эскизы. А с начала 30‑х годов тема художественного кризиса Театра имени МГСПС не сходит со страниц специальной печати и дебатируется в связи чуть ли не с каждой новой постановкой театра. Ощущение творческого неблагополучия возникает и внутри театра. Из его труппы уходит ряд талантливых актеров, в том числе Ковров и Крамов.

Художественная система театра начинает меняться только с приходом группы актеров и режиссеров МХАТ Второго (1936). А радикальная ее перестройка совершилась, когда в театр влилась целая труппа Ростовского драматического театра (бывшая Студия Ю. А. Завадского) во главе с самим Завадским, принесшим с собой во много раз более сложную театральную культуру как в режиссуре, так и в актерском творчестве — культуру, выросшую на почве утонченного искусства классического МХАТ.

Но такое творческое перевооружение Театра имени МГСПС совершится позже, когда сам Билль-Белоцерковский фактически завершит свою театральную деятельность и перейдет от драматургии к художественной прозе. А в пору своей активности как драматурга ему пришлось иметь дело с театром крайне ограниченным в своих художественных возможностях.

В те годы Театр имени МГСПС не только не мог поставить перед Биллем более глубокие и сложные задачи и помочь ему найти путь к их полноценному решению. Своей трактовкой театр обычно снижал материал биллевских пьес. В «Шторме» это сказалось с меньшей наглядностью. Но уже в «Штиле» (1927) острая по драматизму и по социально-политическому звучанию центральная тема Братишки исчезла на сцене Театра имени МГСПС почти бесследно. Она потонула в ворохе бытовых сценок и жанровых зарисовок, скомпонованных режиссером с уверенной театральной хваткой, но крайне поверхностных, взятых сами по себе, без непосредственной связи с большой темой пьесы.

Сам Билль-Белоцерковский впоследствии ощущал художественную неполноценность театра, с которым связался его путь драматурга. Но выбор театра был ограничен для него многими обстоятельствами и соображениями.

Театры мейерхольдовского лагеря были ему противопоказаны {239} чересчур своевольным обращением с авторским замыслом и своим пристрастием к условному стилю. Даже тогдашний Театр Революции — первый из московских театров открывший невозбранный доступ на сцену современному быту в произведениях советских драматургов реалистического направления, — даже этот театр был для Билля слишком условен по стилевым устремлениям, что драматург и обнаружил для себя еще в пору постановки «Эхо».

Молодая Вахтанговская студия тоже не вызывала у Билля доверия. Частые в те годы легкомысленные эскапады этой студии в область чисто игрового, бездумного спектакля типа «Принцессы Турандот» заставляли его смотреть на нее с опаской.

Ближе стоял к нему Малый театр, с которым Билль встретился в совместной работе над «Лево руля!» (1926). Но в Малом театре в те годы все еще сильно давала себя чувствовать в актерском исполнении власть старых театральных амплуа. Благодаря этому образы современных персонажей, впервые приходивших тогда вместе с пьесами советских драматургов на театральные подмостки из самой жизни революционной эпохи, многое теряли в своей социально-бытовой и психологической подлинности. Они часто оказывались на сцене только приблизительно похожими на своих прототипов в жизни. Театрально-традиционное временами заслоняло их живой сегодняшний облик. Даже в классической «Любови Яровой» в роли комиссара Кошкина артист Пров Садовский, «привыкший играть королей», — по ироническому выражению одного из рецензентов этого спектакля[[66]](#endnote-62) — имел мало общего, кроме костюма и текста, с подлинным председателем Крымского ревкома 1919 – 1920 годов. А знаменитый Швандя высокоталантливого Степана Кузнецова временами смахивал на традиционно водевильного матросика с хорошеньким румяным личиком, с подведенными глазами и белозубой улыбкой. О таком явном несоответствии кузнецовского Шванди и его жизненного прототипа с горечью писал сам Тренев, автор «Любови Яровой», в своих заметках, впоследствии опубликованных.

Единственный театр, способный обогатить мастерство Билля в рамках полноценного реалистического искусства, театр, к которому втайне тяготел тогда сам Билль, был МХАТ. Но дорога в этот театр для него в ту пору была заказана. В начале 20‑х годов в кругах «леваков» пролеткультовского склада, близких тогда Билль-Белоцерковскому, Художественный театр расценивался как архибуржуазный {240} театр и был осужден на неизбежную и близкую гибель. Одним из характерных аргументов для такой оценки МХАТ была как будто неотразимая ссылка на то бесспорное обстоятельство, что основателем и «душой» этого театра был известный московский купец и фабрикант Алексеев — Станиславский. Примерно так высказывался в те времена глава вульгарно-социологической школы в марксистской эстетике В. Фриче, а за ним его многочисленные последователи и подражатели.

Сам Луначарский — этот закоренелый «соглашатель», каким он представлялся тогда Биллю, — даже он был вынужден иногда признавать в своих печатных и устных выступлениях первых лет революции, что Художественный театр был создан в свое время «по заказу» и на потребу крупной российской буржуазии и существовал на средства махровых московских толстосумов.

Впрочем, после выхода книги Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (1926) многое меняется в оценке деятельности Художественного театра и особенно самого Станиславского. Тот же Луначарский впоследствии нигде не повторяет своей упрощенной характеристики социальной природы мхатовского искусства. А ряд новых постановок — в особенности «Горячее сердце» и «Бронепоезд 14-69» — вообще заставляют его под иным углом зрения пересмотреть всю прошлую историю этого театра, а вместе с тем и некоторые стороны своей собственной театрально-эстетической концепции.

Возможно, что и Билль-Белоцерковскому в дальнейшем удалось бы пересмотреть свое недоверие к социальной биографии МХАТ, и его путь в драматургии скрестился бы — хоть на короткое время — с широкой дорогой Художественного театра. Высокое искусство тогдашнего МХАТ с его непревзойденной способностью создавать человеческие образы большой психологической сложности, по всей вероятности, помогло бы Билль-Белоцерковскому найти более точные художественные средства для воплощения своих замыслов.

Однако самая возможность такой «встречи» с Художественным театром исчезла для Билль-Белоцерковского в тот вечер осенью 1926 года, когда на мхатовской сцене была показана постановка «Дней Турбиных» Булгакова. Этот спектакль вызвал целую бурю в широких общественных кругах. Противники Художественного театра со злорадным торжеством утверждали, что самые их худшие предсказания оправдались на деле. Явные враги революции, офицеры {241} белой армии — «золотопогонники», как их тогда называли, — были представлены на мхатовских подмостках в качестве умных, благородных и мужественных людей. А один из этих персонажей — полковник Алексей Турбин в трактовке молодого Хмелева поднимался на высоту подлинно трагического образа.

На Художественный театр обрушился шквал негодующих рецензий, статей, отзывов. Критики рапповского и пролеткультовского фланга — а именно они тогда задавали тон в оценке литературных и театральных явлений, — эти критики обвиняли театр в правом «сменовеховстве», в апологии белогвардейщины и чуть ли не в прямых контрреволюционных выпадах.

Билль находился в числе таких яростных противников пьесы Булгакова и мхатовского спектакля. С требованием немедленно снять его с репертуара он обращался в самые высокие инстанции, свидетельством чего остался впоследствии опубликованный известный сталинский «Ответ Билль-Белоцерковскому».

Такая острая реакция на «Дни Турбиных» для сегодняшнего читателя покажется неоправданной. Пьеса Булгакова не давала основания для обвинений, которые сыпались на нее со всех сторон. Она была написана драматургом и поставлена театром во славу революции и раскрывала историческую закономерность крушения старого мира. В булгаковской пьесе даже наиболее стойкие из представителей этого гибнущего мира в лице Алексея Турбина признавали свое поражение, не только военное, но и нравственно-историческое. Об этом писал Луначарский в своих статьях того времени, защищая пьесу и спектакль от нападок большинства критиков.

Но для того чтобы разглядеть за трагической личной судьбой Алексея Турбина торжество нового, рождающегося мира, нужна была способность подняться на высоту социально-исторического мышления. В ту пору такая позиция была Доступна далеко не всем, кто был захвачен вихрями гражданской войны и кто в 20‑е годы приходил в зрительный зал МХАТ на булгаковскую пьесу, чтобы снова взглянуть — на этот раз на сцене — в лица своих недавних врагов.

Это было время, когда гражданская война еще не перешла на страницы учебников истории, еще не стала вчерашним днем. Она закончилась на полях сражений, но продолжала бушевать в сознании многих ее участников и свидетелей. От них трудно было ожидать полной объективности в {242} оценке событий и действующих лиц, показанных в пьесе Булгакова.

Может быть, больше, чем когда-либо, в те годы театральные подмостки сливались с ареной жизни, кипевшей неукротимыми страстями и пристрастиями, неизжитой душевной нетерпимостью, ожесточением незатухающей вражды.

В том же сезоне, как бы в ответ на появление полковника белой армии Алексея Турбина на мхатовских подмостках, в Театре имени МГСПС в «Штиле» вышел на сцену одноногий матрос в тельняшке и бушлате — уже знакомый нам биллевский Братишка — на этот раз сумрачно-трагический, ощерившийся, недоверчивый, блуждающий по городским улицам с наганом наготове, пристально вглядываясь в лица прохожих, стараясь угадать среди них скрытых и явных врагов революции, недострелянных на полях гражданской войны.

Этот своеобразный поединок, разыгравшийся на сценах двух московских театров в один и тот же театральный сезон, был полон невыдуманного жизненного драматизма. И в нем не было победителя, как мы знаем из дальнейшей судьбы биллевского Братишки.

Оба участника этого театрального поединка остались жертвами гражданской войны. Алексей Турбин был убит в бою. А матрос Виленчук — как звали Братишку, — хотя и пережил своего врага на многие годы, но до конца дней так и не мог вытравить в своем сознании выжженное тавро гражданской войны. И это тавро, как мы уже знаем, определило его последующую драму, — чем бы она ни кончилась: выстрелом ли в висок, как это задумал драматург в первоначальном варианте «Жизнь зовет», или паническим бегством от самого себя и от своего прошлого, как это сделал Театр имени МГСПС в своей сценической редакции той же пьесы.

Противники пьесы Булгакова проиграли свою кампанию против мхатовских «Дней Турбиных». Этот классический спектакль оставался на афише театра — с небольшими перебоями — вплоть до первых дней германского вторжения, когда вся его монтировка с декорациями, костюмами и реквизитом была разбомблена вражескими самолетами во время летней гастрольной поездки МХАТ в Белоруссии.

И на протяжении всех этих пятнадцати лет, начиная с вечера премьеры в 1926 году до июньских дней 1941 года, Билль-Белоцерковский и его единомышленники — противники «Дней Турбиных» — не могли примириться ни с существованием этого спектакля, ни с театром, который его создал {243} и так упорно защищал. Для них, прежде всего для самого Билля, МХАТ на долгие годы остался зараженным местом, несмотря на все последующие его постановки, включая «Бронепоезд 14-69», горьковские «Враги», «Анну Каренину». Постоянные ссылки на идейно-политическую порочность мхатовских «Дней Турбиных» по различным поводам появлялись на страницах специальной печати в течение всех этих пятнадцати лет.

Лишь после войны упорные враги булгаковской пьесы сдались, пересмотрели свое прежнее отношение к ней и мужественно признали ошибочность своей первоначальной позиции. С такой своеобразной декларацией от лица критиков и драматургов, боровшихся в свое время против «Дней Турбиных», выступил в 40‑е годы прежний редактор журнала «Театр» и официальный глава — своего рода дуайен московских театральных критиков — И. Л. Альтман на нескольких театральных дискуссиях, проходивших после войны в Москве и в Ленинграде.

Но к тому времени и биллевский Братишка и персонажи драмы Булгакова отошли в далекое прошлое, стали достоянием истории и в жизни и в театре. Для них, как и для всех персонажей, населявших литературные произведения и театральные спектакли за все предшествующие революционные десятилетия, близилась пора проверки временем и испытания на долговечность.

## Возвращение в прошлое

Сам Билль-Белоцерковский, как мы уже видели, еще в «Жизнь зовет» расстался со своим Братишкой, внутренне преодолел его в самом себе, освободился от его навязчивых воспоминаний, от его незатихающей душевной тревоги. Место его рядом с Биллем занял мудрый старик Чадов.

В его характере осталось много общего с исчезнувшим Братишкой. В Чадове живет та же духовная несгибаемость, та же душевная прямота и страстность в отношениях к людям и ко всему, что совершается в мире, та же преданность делу революции. Но, в отличие от Братишки, все эти свойства человеческого характера помножены у Чадова на высокий интеллект и на острое чувство истории, позволяющее ему через прошлое видеть и осязать как реальность завтрашний ландшафт мира.

{244} Так закончился спор Билля с самим собой, длившийся в его пьесах целое десятилетие. А вместе с окончанием этого внутреннего диалога Билль-Белоцерковский начинает отходить и от диалогической формы, составляющей основной признак драмы как самостоятельного рода литературы. От драматургии он переходит к художественной прозе и от диалога к монологу.

Его небольшие рассказы, вышедшие отдельным томиком в 1940 году, а затем, с дополнениями, в 1947‑м, действительно монологичны по композиции[[67]](#footnote-7). За немногим исключением повествование в них ведется либо непосредственно от имени самого героя, либо от лица рассказчика — заинтересованного участника или свидетеля событий («Я»).

На этот раз Биллю не приходится преодолевать сопротивление драматического жанра, мало приспособленного для прямых автобиографических признаний художника. Более гибкая в своих выразительных средствах, художественная проза открывает естественный выход для его повествования о самом себе и о людях, которых он встречал в своей бурной долитературной жизни.

Что касается пьес, то после «Жизнь зовет» (1933) Билль-Белоцерковский выпускает за пятнадцать лет только две: «Пограничники» (1939) и «Цвет кожи» (1948). Но обе эти пьесы безличны по стилю и по содержанию и не заслуживают сколько-нибудь подробного разбора. Первая из них — «Пограничники» — написана, подобно «Голосу недр», по ведомственной контрактации и, так же как «Голос недр», лишена художественной самобытности и большой темы. Это — произведение чисто иллюстративное, созданное по заранее установленному тезису.

Еще менее значительна пьеса «Цвет кожи» (шла в театре под названием «Вокруг ринга»). Она была задумана драматургом как бытовая драма с сатирическим прицелом на разоблачение общественных нравов Америки послевоенных годов. Но Билль — меньше всего сатирик. К тому же его знание американского быта относится к Америке давнишних времен, еще до 1917 года. Этого знания оказалось явно недостаточно для характеристики быта и нравов Америки 40‑годов, прошедшей через первую мировую войну, через экономическую катастрофу 1929 года, через рузвельтовский {245} «новый курс» 30‑х годов и пережившей огненное пятилетие второй мировой войны. Естественно, что при таких обстоятельствах последняя пьеса Билль-Белоцерковского оказалась неубедительной, выдуманной от начала до конца.

Впрочем, едва ли сам Билль-Белоцерковский придавал серьезное значение этим двум пьесам. Это были беглые отклики на злобу дня со стороны драматурга, уже охладевшего к театру и рассчитывающего ограничить свое «участие» в написании пьес готовыми профессиональными навыками, отработанным мастерством. А мы уже могли убедиться, что так называемое техническое «мастерство» в его чистом виде не было сильной стороной дарования драматурга.

Свою «тему» Билль-Белоцерковский в эти годы продолжает в художественной прозе. Десять небольших рассказов, составляющих томик прозаических произведений Билля, написаны им с превосходной силой и образной точностью. Когда читаешь эти сжатые, полные драматизма и выразительной энергии рассказы-монологи, испытываешь невольное сожаление, что автор их так поздно обратился к прозе. Они превосходят лучшие страницы его драм по той свободе, с какой писатель ведет свое повествование, выбирая единственно нужные слова, единственно точные детали.

В рассказах Билль остается верен себе. Он пишет только о том, что видел собственными глазами, ощупывал своими руками, в чем принимал непосредственное участие и что пережил сам. Это — его собственная жизнь. В коротком предисловии ко второму изданию своих новелл (1947) он прямо сообщает читателю, что все они автобиографичны в своей основе.

И опять перед нами возникают знакомые черты излюбленного героя Билля, за которыми просвечивает образ самого автора. Но на этот раз возраст этого героя другой, другой оказывается и обстановка, в которой он живет и действует.

В рассказах Билль-Белоцерковский возвращается в свое далекое прошлое. Это — его молодость, его ранние годы, когда он только начинал самостоятельную жизнь и проходил первые свои жизненные «университеты». Здесь рассказывается дореволюционная и по преимуществу «американская» предыстория Билля и его верного друга, его alter ego, появляющегося в разных рассказах под различными именами и обличьями, но всегда сохраняющего один и тот же возраст, тот же человеческий характер и схожую общественную биографию.

{246} Герой рассказов Билль-Белоцерковского стоит на низших ступенях общественной лестницы. В одном случае это простой матрос на небольшом торговом судне. В другом — второразрядный боксер, гоняющийся за случайным и скудным гонораром. Но большей частью — это человек без профессии, чернорабочий, постоянно пополняющий толпу безработных, стоящих перед дверями частных контор по найму и готовый на любой труд, чтобы не умереть с голоду.

Этот герой биллевских рассказов поражает своей жизненной энергией, стойкостью характера и духовной независимостью. Он мужественно ведет свой поединок с жизнью, один на один, каждый день заново отвоевывая для себя место под солнцем. Гонимый по свету бичом жестокой эксплуатации, безработицы и нищеты, этот непокорный бродяга даже в самых тяжелых обстоятельствах не сдается на милость хозяев жизни.

Бывают моменты в его каждодневной изнуряющей борьбе, когда он стоит на краю гибели. Смерть подходит вплотную к нему и заглядывает ему в лицо. В рассказе «Пять долларов» чернорабочий, измученный долгой безработицей и недоеданием, не выдерживает физического напряжения и срывается вниз с высоких деревянных мостков вместе с тяжело нагруженной тачкой. Темнота окутывает его сознание. Отчаянная борьба за жизнь как будто заканчивается катастрофой.

Бездомный бродяга из превосходного рассказа «В джунглях Парижа» падает от истощения на асфальт парижской площади. Шумный, сверкающий город с нарядной толпой исчезает для него как будто навсегда. Кажется, нет силы, которая могла бы спасти этого человека, погибающего в джунглях современной цивилизации от голода и одиночества.

И все-таки спутник Билль-Белоцерковского остается жить и снова появляется в его произведениях. И спасает его не благодетельный случай из повестей и пьес с благополучным концом, с так называемым «хэппи энд» из американских кинокартин 20‑х годов. В нем живет фанатическая воля к жизни, неистребимое упорство и несокрушимая веселая энергия, заставляющая его в последний момент собрать все свои силы, чтобы еще раз выиграть каждодневную битву за существование.

Побитый, искалеченный, измятый, он поднимается с больничной койки, с асфальтовой мостовой, с палубы {247} корабля или с арены ринга и снова идет в мир на ежечасную схватку с врагами, подстерегающими его за каждым углом.

Этот молодой герой Билля дерется не только за то, чтобы дышать воздухом и грызть черствые галеты. Он борется за человека в себе, за право бездомного парии отвечать на брань бранью и на удар ударом.

Погибая от голода в парижских джунглях, он не обращается с протянутой рукой к прохожим. Изнемогая от непосильной работы, он не ищет снисхождения. Этот человек проходит в жизни со стиснутыми зубами, отстаивая свое право на человеческую гордость.

Молодой матрос в новелле «Дикий рейс» на какой-то момент теряет свою волю, становится рабом озверевшего боцмана. Герой Билля утрачивает свой человеческий облик, свое бесстрашие и духовную независимость. И это для него — самое невыносимое, самое мучительное. Последним усилием воли он стряхивает с себя одурь животного страха и вступает в драку с боцманом. Из дикой, смертельной схватки со своим врагом его уносят почти без сознания, с лицом, превращенным в кровавую маску. Но поле боя осталось за ним. Человек в нем победил раба.

Негр-боксер в рассказе «Пощечина» принимает вызов белого чемпиона Америки и идет почти на верную смерть лишь для того, чтобы не отступить перед врагом, не унизиться перед ним. Ему грозит смертельная опасность не только от чудовищных кулаков белого чемпиона, похожего на огромную гориллу. На каждый удачный удар негра многотысячная толпа отвечает диким воем ненависти и гнева. Кажется, если он даже поразит своего врага, его неизбежно ждет суд Линча от рук озверелых расистов. И все-таки этот непокорный человек не выходит из схватки. Опасность открывает в нем неожиданно для него самого новые силы, обостряет зоркость его глаза, точность удара, быстроту в изменении тактики боя. Напряжением всех своих сил он поднимается на какой-то момент выше самого себя, своих собственных возможностей и остается победителем на ринге. И побеждает он не только своего противника, но и эту рычащую, беснующуюся, улюлюкающую толпу, через которую он бесстрашно проходит спокойным шагом победителя.

Каждый шаг достается герою Билля с боем, потому что ему не от кого ждать помощи. Он может рассчитывать только на себя в жестокой битве жизни. И он создан для {248} этой битвы. В нем горит неугасающим огнем пафос жизненной борьбы, который часто заставляет его самого бросать вызов судьбе, без видимой нужды идти на смертный риск, словно испытывая свои силы, свою способность побеждать в себе страх. Так делает в рассказе «Монотонность» молодой окномой, повисший на сорокаэтажной высоте нью-йоркского небоскреба.

В каждом рассказе из биллевского сборника схвачен художником кусок подлинной жизни, своей неотразимой силой покоряющий читателя. Это — настоящее человеческое искусство; в нем нет ничего от литературной выдумки, нет ни грана того, что называется «лигатурой» — чужеродной примеси к благородному металлу. Такие рассказы, как «В джунглях Парижа», «Дикий рейс», «Пять долларов», «Пощечина» и «Монотонность», нельзя забыть. Они полны драматизма и правды жизни. Они хрестоматийны в лучшем смысле этого слова. Это — школа мужества и душевной стойкости. Когда закрываешь эту небольшую книжку с десятью новеллами, испытываешь чувство восхищения перед ее многоликим героем, перед этим неукротимым человеком, который с таким упорством, с такой яростью пробивает себе дорогу в жизни, с таким мужеством отстаивает свое человеческое достоинство.

Все рассказы Билля построены по одному композиционному принципу. Каждый из них повествует о каком-нибудь драматическом эпизоде в жизни биллевского героя, и этот эпизод словно вспышкой молнии освещает контрастным светом его человеческий характер. Все вместе они составляют своего рода галерею психологических портретов одного и того же персонажа, но поставленного каждый раз в иные жизненные обстоятельства.

Рассказы эти различны по драматической остроте и художественной выразительности. Но все они написаны уверенной рукой художника, свободно распоряжающегося хорошо знакомым ему материалом и находящего необходимые словесные краски для исчерпывающего образного воплощения своего замысла.

Создавая в каждом рассказе психологический портрет одного героя, Билль в то же время дает его не изолированно от окружающего мира. За центральными персонажами его прозаических произведений всегда ощущается социальная среда, в которой они действуют, притом среда дифференцированная, состоящая из людей различного общественного положения и индивидуального склада. С такой же точностью, {249} двумя-тремя деталями Билль воссоздает характерный ландшафт места действия того или иного рассказа, ландшафт всегда особый, неповторимый не только в его внешних чертах, но и в той психологической функции, какую он несет по отношению к главному действующему лицу данного рассказа.

Когда-то Чехов, отмечая удачные рассказы Горького из его «крымской» серии, писал ему, что кроме фигур главных героев этих рассказов в них «чувствуется и человеческая масса, из которой они вышли, и воздух, и дальний план — одним словом, все»[[68]](#endnote-63). Билль в своей прозе свободно владел этим мастерством из мимолетно брошенных скупых и точных деталей воссоздавать многообразный мир, в котором живут его герои.

Традиционный спутник Билль-Белоцерковского в его рассказах возникает перед нами как целостный образ. В ту пору он еще не решает сложных психологических проблем, которые встанут перед писателем и его героем в их зрелые годы. Впоследствии, как мы знаем, настанет время, когда в драматических произведениях Билль-Белоцерковского его своеобразный литературный двойник разделится на два образа, на два самостоятельных персонажа, кровно близких друг другу, словно духовные близнецы, и в то же время чем-то различных в своем отношении к жизни, ведущих непрекращающийся внутренний спор между собой. И только позднее человеческий характер биллевского героя сбросит с себя эти две оболочки, вернется к своему первоначальному единству, снова обретет целостный образ, как это случится в «Жизнь зовет».

Так замкнется круг жизненных странствий основного героя Билль-Белоцерковского, завершится длительная полоса его поисков самого себя, своего места в современном мире.

От молодого русского матроса на борту английского торгового судна, совершающего рейсы вокруг света, от окномоя на сорокаэтажном нью-йоркском небоскребе, от безработного бродяги на парижских улицах — через пожарища гражданской войны, бушующей на бескрайних просторах революционной России, — протягивается дорога биллевского героя, а вместе с ним и самого автора к умудренному Чадову, к этому неисправимому жизнелюбцу и максималисту, с его проектами преобразования земной планеты в удобное и просторное жилище для завтрашнего объединенного человечества…

{250} На этом заканчивается своего рода повесть автора о своем времени и о самом себе, его зашифрованный дневник, в котором Билль отмечал памятные вехи своей социальной и духовной биографии.

## Об истоках художественного творчества

С творчеством Билль-Белоцерковского связана важная общетеоретическая тема, одно время остро стоявшая в советском литературоведении, а затем перекинувшаяся и в театроведение. Это — тема об автобиографических истоках художественного творчества и о типе художника, который наиболее полно выразил бы в своих созданиях дух своей эпохи и те ее веяния, которые производят глубокие сдвиги в общественной психологии и в сознании отдельных людей.

Проблема эта на сегодня утратила значительную долю своей остроты и постепенно становится исторической, уходит в прошлое, хотя кое-что в ней еще осталось живым и для наших дней. Но было время — притом не очень давнее, — когда вокруг нее кипели споры и шла ожесточенная полемика.

Не случайно я назвал драматические произведения Билль-Белоцерковского его «зашифрованным» дневником. В пору своей работы для театра сам Билль едва ли хотел обнаруживать «дневниковую» основу своих созданий. В 20‑е и в 30‑е годы, в которые проходила основная литературная деятельность Билля, автобиографическое начало в искусстве вообще считалось незакономерным для художника революционной эпохи. Произведения, в которых можно было легко обнаружить их автобиографическую основу, обычно выводились за границы художественной литературы и приравнивались к мемуарам, к своего рода историческим документам. Такая точка зрения господствовала тогда в большинстве литературоведческих «школ», во всяком случае, в наиболее влиятельных из них в ту пору.

Опоязовская школа литературоведов до ее кризиса в конце 20‑х годов занималась по преимуществу исследованием стилевых и жанровых образований, историей их возникновения, развития, распада, сменой художественных приемов, их трансформацией под скрытым воздействием социально-экономического процесса (правда, это уже в позднейшем «форсоцовском» варианте этой школы). При такой концепции внутренний мир писателя, его личный, жизненный и {251} душевный опыт не имели никакого отношения к создаваемому им литературному произведению. С исчерпывающей ясностью это положение опоязовской школы было сформулировано Эйхенбаумом в его ранней работе о гоголевской «Шинели». «Душа художника, — писал Эйхенбаум, — как человека, переживающего те или другие настроения, всегда остается и должна оставаться за пределами его создания. Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное, — продолжал он, — и потому в нем нет и не может быть места отражению душевной эмпирики»[[69]](#endnote-64).

Примерно так же обстояло дело и с вульгарно-социологической школой. Деятелей этой школы биография и личность писателя интересовали лишь в той мере, какая позволяла установить его принадлежность к тому или иному общественному классу и понять его только как выразителя идеологии определенной социальной группы. И в этом случае творчество художника в значительной мере становилось безличным, и сам он превращался в простой «рупор» того или иного класса, а его произведение делалось своего рода «орудием», поступавшим «на вооружение» этого класса.

К вульгарно-социологической школе примыкали в этом вопросе и рапповские теоретики, которые видели в писателе своего рода квалифицированного хроникера современной жизни, дающего в своих произведениях описание самых различных ее участков под тем углом зрения, который диктуется социально-политической обстановкой сегодняшнего дня. Этим определялась практика так называемых ведомственных контрактаций, проводившихся в широких масштабах РАПП в последние годы ее деятельности.

И, наконец, идеологи ЛЕФа (Левый фронт искусства) рассматривали писателя, поэта и вообще художника в любой области искусства только в качестве «мастера», который в совершенстве владеет средствами своей специальности и срабатывает «вещи» по определенному заказу (пресловутая лефовская теория так называемого «социального заказа»), подобно первоклассному портному или высокому специалисту по модельной обуви, в совершенстве тачающему по мерке заказчика изделия своего ремесла. В этих случаях личность писателя, поэта, живописца могла проявиться лишь в артистичности отделки, в индивидуальных деталях «покроя» или «фасона», в каком изготовлялась требуемая «вещь».

И в ту пору были теоретики литературы, далекие от таких вульгарных, упрощенческих концепций и хорошо понимавшие {252} решающую роль человеческой личности писателя, его жизненного и духовного опыта в создании подлинных произведений искусства. Но голоса этих теоретиков тогда заглушались дружным хором их многочисленных и разноголосых оппонентов.

Так, в частности, было в 20‑е годы с А. Воронским, тогдашним редактором журнала «Красная Новь», и с Вячеславом Полонским, редактором «Нового мира». Оба они в своих статьях вели журнальную полемику с четырьмя упомянутыми здесь литературоведческими школами, и все они очень быстро, в течение нескольких лет, были оттеснены в глубокий литературный тыл совместными усилиями своих противников, враждовавших в свою очередь между собой, но на этот раз объединившихся перед лицом общего неприятеля.

Луначарский, занимавший позиции, близкие Воронскому и Полонскому, вел себя в тогдашних условиях острой литературной борьбы более осторожно. Он проводил свою точку зрения в статьях и в устных выступлениях, не ввязываясь открыто в развернутую полемику, сохраняя в качестве наркома по просвещению позицию независимого арбитра. Вообще в те годы основные положения своей литературоведческой концепции Луначарский развивал преимущественно в работах на историко-литературные темы. И наоборот, в вопросах театра он почти целиком шел в своей критической деятельности от современного материала, ведя острую полемику, принимая близкое участие во всех сколько-нибудь значительных театральных дискуссиях.

В литературоведческих спорах Луначарский от прямой полемики, скорее, уклонялся. Особенно осторожно он держался с рапповцами и вульгарными социологами, которых старался не задевать прямо в своих статьях. Единственное исключение он делал для ЛЕФа, с его упрощенной теорией «социального заказа», с его ограниченным пониманием художника только как мастера, делающего «вещи». Корректно, но энергично он не переставал полемизировать на эти темы с Маяковским, который защищал тогда лефовскую теорию. При этом Луначарский остроумно замечал, что лучше всего опровергает Маяковского-теоретика творчество Маяковского-поэта. В последний раз Луначарский вернулся к своей полемике с Маяковским по этой теме уже после смерти поэта, в одной из позднейших своих статей (1932), когда он сам находился на дипломатической работе в Женеве[[70]](#endnote-65).

{253} Нужно сказать, что в настойчивой полемике с лефовцами Луначарский лишний раз проявил историческую прозорливость. Ни опоязовцы, ни вульгарные социологи, ни рапповцы, все вместе взятые, не оказали в будущем такого отрицательного влияния на разработку вопроса о месте и роли художника в современном обществе, как это сделали идеологи ЛЕФа. Идейно-познавательная функция искусства при такой концепции уничтожается начисто.

После ликвидации РАПП весной 1932 года и так называемой перестройки литературных организаций все эти упрощенные литературоведческие теории как будто теряют непререкаемую силу и свою целостность. И все-таки именно в те годы была возможна дискуссия на страницах специальной печати о том, допустимо ли считать роман Н. Островского «Как закалялась сталь» художественным произведением, поскольку в нем было очень сильно выражено автобиографическое начало. И дискуссия эта хотя и не завершилась резолютивным итогом, но, по существу, закончилась неблагоприятно для романа. Наиболее авторитетные тогда участники этой литературной дискуссии пришли к выводу, что произведение Островского все же стоит ближе к простым мемуарам, чем к художественной литературе.

Несколько раньше приблизительно такое же суждение вынес автор одной из рецензий на «Шторм» Билль-Белоцерковского. Несмотря на многоплановую композицию этой пьесы, критик разглядел ее скрытую автобиографическую основу. И это обстоятельство снизило в его глазах ее художественное значение. «“Шторм”, — писал рецензент, — носит отпечаток перенесенных на сцену мемуаров». И заключал: «В этом смысле драма Билль-Белоцерковского свидетельство очевидца более, чем рассказ художника…»[[71]](#endnote-66).

Как характерна для того времени эта грань, которая проводилась между «очевидцем», участником событий, и писателем-рассказчиком, повествующим со стороны об этих событиях, — грань, резко разделяющая в писателе художника от человека.

Но дело было не только в литературоведческих концепциях. В первые послеоктябрьские десятилетия у самих деятелей литературы и искусства, особенно у тех, кто начинал свой творческий путь вместе с революцией, было настороженное отношение к своему личному внутреннему опыту, к своему собственному голосу. Это было время жертвенного самоотречения художника, его страстного стремления растворить свою личность в воздухе времени, уйти от ограниченного {254} «я» к всеобъемлющему «мы». Еще Александр Блок в дневнике 1918 года писал об этом новом родившемся ощущении художника в мире: «Революция — это: я — не один, а мы»[[72]](#endnote-67).

В те годы даже в лирической поэзии, как будто предназначенной для авторской исповеди, сами поэты часто стремились уйти от себя, от своего личного, человеческого, — слишком человеческого! — как им тогда казалось, «становясь на горло собственной песне», по трагическому признанию Маяковского.

Это недоверие к собственной «песне» и в то же время невозможность заглушить ее до конца, не придя к духовному самоуничтожению, не совершив акта творческого самоубийства, составляет драматическую особенность внутреннего мира многих и многих писателей и поэтов этой остроконфликтной эпохи, притом писателей и поэтов из наиболее чутких к голосу общественной совести и наиболее требовательных к себе и к своим современникам. В основе их творчества обычно лежал в ту пору спор, переходящий в драматический поединок, который разыгрывался в их сознании. Иногда это был спор со своей эпохой, как это случилось с Олешей, спор лирический, похожий на жалобу и все же настойчивый и незатухающий. Но чаще всего это был спор художника с самим собой, во имя Революции (обязательно с большой буквы) и от ее имени.

Конечно, отречение от самого себя, от своего голоса, тоже оказывается фактом творческой биографии художника, становится одним из этапов его духовного развития. Но бесспорно, что из всех возможных путей художника к самопознанию и к самовыявлению в искусстве это был самый трудный, самый тяжелый путь, какой только могла выбрать для него история.

Многие особенности в художественных исканиях и в самом характере творчества писателей этого времени и объясняются такой трудной, конфликтно-психологической структурой их сознания, их ощущения себя в революционной действительности.

Этим определяется, в частности, та затрудненность образной речи у Леонида Леонова, которая долгое время составляла характерную особенность его произведений и делала для читателя нелегким путь в область его реальных и в то же время ускользающих образов. Только в «Дороге на океан» — в этом лучшем леоновском романе (1936) — при всей сложности его композиции появляется та внутренняя {255} ясность, почти прозрачность, которая позволяет в мерцающей глубине романа различить образ самого автора, нашедшего себя в смятениях и катастрофах современной действительности и на какой-то момент ставшего хозяином заново воссозданного им мира. Это присутствие самого писателя с его жизненной и духовной драмой ощущается и в поздних пьесах Леонова, прежде всего в его драматической «трилогии» («Метель», «Нашествие», «Золотая карета»), на которую мы уже ссылались.

И в сатирических произведениях Зощенко личина рассказчика-обывателя служила своего рода забралом, заслонявшим от постороннего глаза полный напряженного драматизма и лирического волнения душевный мир писателя.

В те годы литературная критика еще продолжала относиться с недоверием ко всему, что можно было назвать исповедью художника, хотя к 40‑м годам многое изменилось в духовном строе писателя революционной эпохи, в его внутренних связях с окружающей средой. Драма самоотречения (по ряду сложных причин) отходила для него в прошлое, переставала тревожить его сознание.

Но критика еще долгое время оставалась в плену изживших себя литературоведческих концепций 20 – 30‑х годов. И наиболее устойчивой из них, как мы уже отмечали, оказалась традиция лефовской литературоведческой школы, идеологи которой видели в писателе, поэте, живописце только «мастера», выполняющего «социальный заказ» по разнообразному тематическому ассортименту.

Живучесть этой лефовской теории объясняется ее крайней простотой и легкостью ее применения на практике. Но эта простота и легкость удобны только для ремесленников, о чем в свое время предупреждал Луначарский, полемизируя с лефовцами и уже тогда хорошо сознавая опасную соблазнительность их формулы.

Эта теория действовала не только в литературе, но и в других областях искусства, в том числе и в театре.

Много позже, в конце 40‑х годов, представители «гвоздевской» театроведческой школы[[73]](#footnote-8) заново воскресили лефовскую формулу для своего похода против актера как самостоятельного художника. В традициях лефовской концепции они низводили актера на уровень незаинтересованного «мастера», {256} чуть ли не механического исполнителя любого авторского задания, не вносящего в роль ничего «от себя», от своего собственного духовного мира человека и гражданина.

Эта теория не оставалась написанной только на бумаге в книгах, журнальных статьях и газетных рецензиях. Ее быстро и охотно подхватили в театре и в педагогике многочисленные любители легких ремесленных путей в искусстве. Печальные последствия ее до сих пор не изжиты в сегодняшнем театре, еще сказываясь на общем уровне актерского искусства, на затрудненном развитии индивидуальных дарований актеров.

Интересно при этом, что теоретики, внедрявшие в театр лефовскую концепцию актера-«мастера», одновременно клялись именем Станиславского и присягали в верности его «системе». Между тем не было другой теории более враждебной Станиславскому, чем лефовская теория актера-«мастера». Сторонники ее, лукаво ссылаясь на Станиславского, на самом деле уничтожали главное, ради чего пришел в искусство этот глубокий и страстный художник и ради чего он создавал свое учение об актерском искусстве. Они снимали основное его требование к актеру: быть самостоятельным творцом своих образов («автором роли», по выражению Белинского), «идти от себя» в искусстве, пересоздавая театральную роль в лаборатории своей души, превращая свою собственную жизнь в основной материал для творчества.

Так же как Блок, Станиславский хорошо знал, что во всяком подлинно художественном произведении «больше не искусства, чем искусства», всегда больше от самой жизни, от человеческой драмы художника, чем от «мастера» в нем. Этим прежде всего объясняется та страстная борьба с «театром в театре», которую вел Станиславский в первые десятилетия своей новаторской деятельности.

Конечно, в любой области искусства существуют целые отряды так называемых «мастеров» чистой крови и различной степени одаренности. В театре это — актеры-«представляльщики» (как их называл Станиславский), компонующие свои роли как бы со стороны, срисовывая их с заранее созданной «модели» образа, не участвуя в его рождении своим человеческим душевным миром.

В литературе их можно назвать «рассказчиками», мастерами повествования по преимуществу. Они оставляют в преддверии романа, повести или рассказа свою собственную жизнь, как бы отрешаются от своей человеческой личности и обращаются к литературной обработке вне их лежащего {257} материала, который им поставляет современная действительность, история, наука.

Такие «рассказчики» могут создавать превосходные по форме и сюжетной занимательности произведения, обработанные со всей необходимой тщательностью, с литературным блеском и щегольством. В них могут быть вложены интересные наблюдения, значительные мысли, принадлежащие самому автору или вычитанные им из книг. Иногда такие мастера рассказа доводят свое искусство до высокой степени артистичности, как это было с Александром Дюма (старшим) — с этим «королем» литературного цеха «рассказчиков».

В произведениях такого рода сам писатель остается в стороне от своих созданий. Он участвует в них только как умный и тонкий наблюдатель и как мастер, влюбленный в чудодейственные средства своего искусства. Его творческая индивидуальность иногда бывает яркой, но она сказывается лишь в манере, в какой он подает читателю свой материал, в группировке и в освещении этого материала, в эмоциональном тоне повествования, — одним словом, во всем том, что можно назвать внешним литературным стилем писателя.

Произведения этого рода составляют то, что мы называем литературой, то есть полезным, вполне доброкачественным, а временами блестящим по форме материалом для чтения, не лишенным иногда и некоторого познавательного значения.

Но большое искусство, которое открывает для людей еще никем не увиденные стороны и пласты жизни, обогащает их духовно, оставляет неизгладимый след в их сознании и в памяти многих поколений, — такое искусство неразрывно связано с человеческой личностью художника, с «историей его собственной души», — как называл Гоголь все свое творчество.

Такое искусство — вне зависимости от масштабов и степени одаренности отдельного художника — автобиографично в своей основе. Оно опирается на непосредственно пережитый жизненный опыт писателя — человека.

Вся жизнь Льва Толстого запечатлена в его художественных произведениях. В свои ранние повести и рассказы, как известно, он щедро вводит материал своей биографии, меняя его только в отдельных частностях, — как это было в «Детстве» и «Отрочестве», в «Севастопольских рассказах» или в «Казаках». Позднее Толстой это делает в более усложненных, опосредствованных формах, подобно «Крейцеровой {258} сонате» или «Отцу Сергию». Но и тогда он участвует в рассказываемых событиях всеми своими человеческими страстями, метаниями и подлинными фактами своей собственной жизни. Даже в таких его многоплановых произведениях, как «Война и мир», он всегда присутствует сам в его сложных и глубоко личных отношениях с историей, со всем миром и с окружающими людьми — дальними и близкими.

Глубоко автобиографичны и произведения Достоевского. Так же как у Гоголя, все его повести и романы, начиная с «Бедных людей» и кончая эпопеей «Братья Карамазовы», представляют собой «историю собственной души» писателя. Вся духовная жизнь современного ему человечества, раздираемого трагическими противоречиями в преддверии надвигающихся социальных катастроф — с его бунтом против настоящего и с порываниями в идеальное будущее, — бушевала и кипела в душе этого художника, умевшего безраздельно мучиться муками своего времени и радоваться его радостями.

«Автобиографией» поэта назвал Герцен пушкинский роман «Евгений Онегин»[[74]](#endnote-68). И действительно, центральной фигурой этого романа-поэмы является сам Пушкин. В своих «авторских отступлениях» он все время дает знать читателю, что сам присутствует при всех событиях, развертывающихся в «Онегине», и не только присутствует, но и участвует в них, сопровождая своих героев в их жизненных странствиях, переживая с ними их драмы и немногие радости.

Эти лирические «отступления» не являются вольным добавлением к материалу романа, но составляют его идейную и композиционную основу. Без них «Евгений Онегин» вообще не существует как произведение глубокого социально-философского содержания, как поэтическая летопись о духовных исканиях русского общества в одну из самых сложных эпох его прошлой истории.

Именно в автобиографическом плане романа заключается неумирающая сила его воздействия на читателя, его драматизм и внутренняя динамика. Читая роман, мы все время видим перед собой живое лицо поэта, слышим интонации его голоса, следим за его меняющимися мыслями и настроениями, по мере того как для него все шире открывается картина современной ему русской жизни. Легкий, насмешливый тон в начале повествования становится все более серьезным и драматичным. В голосе поэта прорываются трагические, горестные ноты. Роман вырастает в исповедь {259} художника перед самим собой, перед современниками и людьми будущего.

Масштабы художника вовсе не определяются его способностью забывать себя, выходить за рамки своего личного опыта, но зависят от широты этого опыта, от многообразия внутренних связей художника со своей эпохой, от его умения осваивать вне его лежащий материал действительности как факт своей личной духовной биографии.

Один художник вмещает в своей душе всю вселенную, которая звучит в его «полифонических» произведениях многоголосым оркестром. У другого его душа отзывается только на отдельные голоса, звучащие в воздухе времени. А иногда эти голоса доносятся до слуха художника заглушенными, как это было у Марселя Пруста с его романами-дневниками, в которых перед читателем проходит жизнь человека, оборвавшего связи с социальной средой, как бы отделенного от внешнего мира зелеными стеклами аквариума.

Но и в том и в другом случае автор художественных произведений отдает им свои собственные мысли и чувства, выстраданные им в непрекращающейся битве жизни. Художник в нем неотделим от человека. Он вырастает из своих произведений как личность, и лишь тогда его творчество приобретает для людей подлинно познавательное, а не только художественное значение.

Это хорошо знал Белинский, когда писал Герцену: «Деятельные идеи и талантливое, живое их воплощение — великое дело, но только тогда, когда все это неразрывно связано с личностью автора»[[75]](#endnote-69). И это не было единичным высказыванием Белинского. Тезис о человеческой личности художника, определяющей его значение для общества, становится в последние годы Белинского одной из стержневых тем в его статьях и письмах к друзьям.

Ту же мысль в еще более категорической формулировке высказывал Гете. «Личность автора, — говорил он, — это единственное, что входит в культуру народа и там остается»[[76]](#endnote-70). Гете не перестает возвращаться к этой теме по различным поводам. По его словам, французы чтят своего Лафонтена «не за его поэтические заслуги, но за величие его характера, выражающееся в его произведениях». «Вообще, — утверждает Гете, — личный характер писателя обусловливает его значение для публики, а не мастерство его таланта»[[77]](#endnote-71). Говоря о своем великом современнике — Байроне, Гете готов поставить его рядом с Шекспиром по идейной глубине и художественной мощи его созданий. И все же по {260} общему значению для человечества Байрон в глазах Гете явно уступает Шекспиру, так как, по его словам, «чистая личность Шекспира имеет над ним преимущества»[[78]](#endnote-72).

Творчество самого Гете было автобиографичным в прямом смысле этого слова. Еще Луначарский справедливо отмечал, что в мировой литературе нет других писателей, творчество которых «при столь необыкновенной обширности и разнообразии, в такой огромной степени было связано с их личностью, как у Гете»[[79]](#endnote-73).

Художественные произведения — даже самые значительные и великие из них — с течением времени погружаются в тень, уходят из постоянного обихода людей последующих поколений. Но сами их создатели продолжают посылать из прошлого в мир неугасающий свет, исходящий от их человеческой личности; он доходит до нас через века, а иногда через тысячелетия, как это происходит с великими трагиками античности.

Чехов, отвечая Южину на его несправедливые критические замечания по адресу Горького, писал ему со скрытым укором: «Будет время, когда произведения Горького забудут, но он сам едва ли будет забыт даже через тысячу лет»[[80]](#endnote-74).

И у самого Чехова — как ни старался он в своих произведениях закрыть себя, свой внутренний мир, спрятать его от постороннего глаза — его человеческий образ вырастает из множества его рассказов, повестей и драм, поднимается над неисчислимой толпой его персонажей, как будто имеющих мало общего с самим писателем и в то же время составляющих неотъемлемую часть его душевного мира, его жизненной судьбы. И чем дальше идет время, тем ярче разгорается свет, исходящий от его человеческой личности. Подобно Шекспиру, в «чистой личности» Чехова воплотилась совесть нового человечества, ранним предтечей которого он был в своих произведениях.

Все это справедливо не только по отношению к великим, заглянувшим из своего времени в далекое будущее мира. В иных масштабах то же самое происходит и с художниками более ограниченного духовного охвата, с душой однострунной, отозвавшейся лишь на одну «ноту» в многосложном оркестре своего времени.

Уже давно потеряли самостоятельную художественную ценность многочисленные романы Жорж Санд, в свое время имевшие шумный успех у читающей публики, вызывавшие восхищение у Достоевского, молодого Герцена и их друзей. Но образ автора этих автобиографических произведений с {261} течением времени отделился от них, обрел самостоятельное существование в памяти новых поколений и все еще продолжает издали сопровождать человечество в его новых странствиях и исканиях.

История искусства в разных его областях дает иногда разительные примеры посмертной жизни человеческой личности художника, отделившейся от его произведений. Так было с Л. Сулержицким, который не оставил после себя в искусстве как будто ничего осязаемо прочного и значительного. Его рассказы, печатавшиеся при жизни в различных изданиях, давно забыты. В Художественном театре, где он работал режиссером, он не оставил ни одной самостоятельной постановки. То же самое было с Сулержицким и в Первой студии МХТ, созданной им вместе со Станиславским. К тому же и это его любимое детище сохраняло ему верность только каких-нибудь два‑три года: еще при его жизни Студия пошла своим путем в искусстве, отказавшись от его заветов, не оправдав его надежд. Как будто исчезло все, что составляло дело жизни Сулержицкого, все развеялось бесследно в насыщенном, грозовом воздухе военных и революционных лет.

И все же образ Сулержицкого, его человеческая личность неожиданно поднялась из всех его незавершенных опытов и мимолетных начинаний. От нее и сейчас исходит не сильный, но ровный немеркнущий свет. Каким-то чудесным образом она продолжает жить в театре, сопровождая одно поколение театральных людей за другим, воплощая в себе нравственную норму искусства, — своего рода моральный эталон, каким измеряется творческая подлинность театральных созданий.

Люди учатся не на безличных художественных произведениях, но на человеческом примере их создателей.

«Жизнь Бенвенуто Челлини», бесхитростно рассказанная им самим, пережила века и отлила его образ в материал более устойчивый и полноценный, чем бронза, кость и мрамор, из которых художник чеканил, вырезал и высекал резцом свои утонченные творения.

Где лежит грань, отделяющая жизнеописание отдельного человека или даже его дневник от того, что мы называем художественным произведением?

В свое время дневник художницы Марии Башкирцевой был настольной книгой для ее молодых и старших современников наряду с классиками русской литературы. Еще недавно дневник пятнадцатилетней Анны Франк потряс людей {262} всего мира своей трагической силой. А опубликованный несколько лет назад дневник московской школьницы Нины Костериной в своем драматизме и психологической правде переживет многие признанные художественные произведения тех лет. Страницы этого дневника обжигают душу как сама жизнь, но жизнь уплотненная, сжатая в границах отдельной человеческой судьбы.

В этих случаях черта между «человеческим документом» и художественным произведением стирается. Дневник, который передает для читателя живой образ его автора, воссоздает его человеческую личность в ее связях с современной действительностью, — такой дневник перестает быть только историческим документом. Он становится первичным явлением искусства или, вернее, тем истоком, откуда берет начало художественное творчество. Так для большой реки, подобно Волге, ее истоком служит маленький родник, мимо которого люди могли бы пройти, не заметив его, если бы над ним не стояла деревянная часовенка, как это было еще в старину, — знак, что здесь начинается великий водный путь.

Близость Билля как художника к «дневниковым» источникам творчества придает лучшим его произведениям не отразимую достоверность. В них прошла перед современниками одна подлинная человеческая жизнь в ее утро, полдень и в поздний вечер — с ее надеждами и разочарованиями, с ее метаниями и упорными поисками, с ее срывами и свершениями, — притом жизнь, тесно вплетенная в события величайшего в истории социального переворота. Она подлежит суду новых поколений, как жизнь всякого человека, который без остатка отдавал себя своему времени и поэтому отвечает за него перед людьми будущего.

Но что бы ни сказали о ней эти люди завтрашнего дня, у нее есть одно неоспоримое достоинство. Она была прожита постоянным спутником Билля — его вторым «я» — мужественно, с душевной щедростью и с верой в близость того дня, когда в мире утвердится царство социальной справедливости и духовной свободы, и когда, говоря пушкинскими словами,

«… народы, распри позабыв,

В великую семью соединятся».

# **{****263}** Бабанова и ее театральное время[[81]](#endnote-75)

## 1

В истории театра встречаются такие счастливые актеры, которые с первого же выхода на освещенные подмостки раскрывают свою творческую индивидуальность во всей ее человеческой полноте и художественном своеобразии. Они словно начинают свою артистическую «партию» сразу же с высокой и чистой ноты, и эта «нота» продолжает жить в последующих созданиях артиста, не снижаясь, пока она будет звучать в согласии с тем, что Александр Блок когда-то назвал с такой образной точностью «музыкой времени» или «мировым оркестром» эпохи.

Таких актеров в давние времена называли артистами «божьей милостью», и они встречались крайне редко.

Рядом с ними другие актеры, иногда не менее талантливые, проходят трудный путь творческого самопознания, путь мучительных поисков своей неповторимой индивидуальности. Это относится даже к тем исключительным по дарованию художникам сцены, которые были властителями дум своего поколения и оставили неизгладимый след в истории сценического искусства.

{264} Великий Щепкин только через много лет напряженной актерской работы заговорил на сцене «своими звуками», о чем он сам рассказывает в автобиографических записках. И через какие муки, не только душевные, но и физические, прошел Станиславский, прежде чем впервые испытал счастье полного слияния с ролью, как это было с ним еще до МХТ, в первой постановке «Села Степанчикова» в Обществе искусства и литературы. И Щукин, сыграв своего буйного, озорного Булычова, только к сорока годам стал тем большим художником русской сцены, каким мы знаем его сейчас по монографическим очеркам и книгам, посвященным ему. Еще поразительнее в этом отношении судьба Остужева. Ему было за шестьдесят лет, когда он создал своего неповторимого Отелло, — единственная роль в его репертуаре, которая ввела его в пантеон русского театра и сделала его имя театральной легендой.

У тех актеров, которых мы назвали счастливыми, дорога к творческому самопознанию была во много раз короче и проще.

Это не значит, что их жизнь на сцене была вечным праздником. Они тоже знали свои творческие муки. Им тоже были знакомы сомнения в своих силах выразить до конца то, что звучало для них в воздухе времени и переполняло их душу. Как у подлинных художников, в них жила требовательность к себе, а их замыслы часто захватывали гораздо больше того, что могли вместить в себя их сценические создания.

Но они никогда не знали долгих и мучительных поисков своего артистического «я». Они всегда говорили «своими звуками», «своим голосом». Для них не существовало так называемой проблемы перевоплощения в сценический образ. Слияние с ролью происходило у них естественно, без специальных усилий с их стороны. «Артистический рай», к которому с такими мучениями и с таким упорством пробивался Станиславский, был всегда с ними. Они его просто не замечали. Он был для них естественным творческим состоянием, и едва ли они считали его действительным «раем» или каким-то исключительным актерским счастьем. Их душевный мир непроизвольно, сам собой приходил в движение при «встрече» с театральной ролью и быстро подчинял ее материал себе, если только сама роль хотя бы одной своей чертой была созвучна внутренним данным артиста.

По-видимому, таким актером в прошлом был Мартынов. Судя по рецензиям 30‑х годов, в самых ранних выступлениях {265} на сцене он с удивительной легкостью и свободой осваивал разнообразные роли своего уже тогда обширного репертуара.

Но чаще всего такой творческий тип художника сцены встречается среди актрис. Именно у актрис их человеческая эмоциональная стихия оказывается в наибольшем ладу с артистической возбудимостью. Она с большей легкостью сублимируется в творческую энергию. Достаточно вспомнить «чудо» молодой Косицкой, поразившее зрителей на ее московских дебютах 1847 года. Нечто подобное было с Асенковой, с Самойловой, которую так недосягаемо высоко ставил когда-то Аполлон Григорьев. А позднее так было с первыми выступлениями Комиссаржевской еще на новочеркасской сцене.

При всех различиях в характере и в силе дарования этих актрис они поражали современников быстротой и легкостью, с какой определялось их артистическое «я».

К числу артисток такого счастливого творческого склада принадлежит и наша современница — Мария Бабанова. Ее театральная судьба определилась сразу же при первом ее появлении на сцене. Кто был свидетелем ее театральных дебютов в начале 20‑х годов, тот помнит это впечатление необычной яркости и цельности, которое оставляла игра молодой Бабановой. Перед публикой действовала не просто талантливая исполнительница театральных ролей. Это было «явление», рождение большой актрисы, пришедшей со своим словом в искусство. С такой высокой поты началась актерская жизнь Бабановой.

## 2

Это тем более удивительно, что Бабанова не знала той предварительной психологической подготовки к актерской профессии, которую обычно проходят будущие актеры и актрисы в ранние, дотеатральные годы своей жизни. Редко можно встретить актера — особенно среди талантливых — с такой нетеатральной биографией, как у Бабановой до ее прихода на сцену.

Биографы Бабановой, рассказывая о ее детских и отроческих годах, ни слова не говорят о театральных интересах и увлечениях будущей актрисы.

Наиболее осведомленный и достоверный из них — И. А. Аксенов, хорошо знавший Бабанову и когда-то принимавший ее в мейерхольдовские Высшие театральные мастерские {266} (впоследствии — Театр имени Вс. Мейерхольда), со слов самой артистки упоминает только роль сказочного «Мальчика с пальчик», которую сыграла маленькая Маша в детском спектакле Московского коммерческого училища, где она училась еще до революции. Там же, в старших классах, она иногда выступала с чтением стихов на школьных вечерах[[82]](#endnote-76).

И это все из ранней биографии Бабановой, что имеет какое-то отношение к ее будущей профессии. Ни одной попытки повторить позднее свой детский опыт. Ни любимой актрисы или актера, ни ночных стояний в очередях за театральными билетами, как это бывает у девушек и юношей, влюбленных в театр и мечтающих когда-нибудь появиться на его подмостках. Ни своих пристрастий к тому или иному театру с различной художественной программой. А таких театров уже было много в тогдашней Москве. Нет даже упоминания о каком-нибудь виденном и запомнившемся спектакле.

Театр в ту пору был запретной зоной для Бабановой, даже в ее мечтах. Ее биографы говорят о суровой, тяжелой атмосфере, царившей в родительском доме в Замоскворечье, которое в те годы в наиболее глухих своих углах и уголках еще сохраняло следы заколдованного мещанского царства времен Островского. Полинька из «Доходного места», трогательный образ которой с таким гениальным простодушием воссоздаст впоследствии Бабанова на сцене Театра Революции, еще жила тогда — хотя и под другими обличьями — в мезонине какого-нибудь деревянного домика, затерявшегося среди замоскворецких садов и переулков.

Детство и юность, обставленные со всех сторон многочисленными запретами, скованные вековыми предрассудками и мещанской моралью, — такими чертами характеризует И. А. Аксенов в своем психологическом портрете Бабановой домашнюю обстановку, в которой протекали ее молодые годы. О подавленном и даже «страшном детстве» говорит и другой исследователь творчества Бабановой, Павел Новицкий, в своем биографическом очерке о ней[[83]](#endnote-77). Эти одноплановые характеристики были даны авторами по рассказам самой артистки.

Ее отец, работавший токарем на одном из московских заводов, был человеком старозаветного склада. Замкнутый, с суровым характером, он строил жизнь домашних на подчинении своей воле, на твердых религиозно-нравственных устоях, с соблюдением веками выработанной бытовой и церковной {267} обрядности. И. А. Аксенов осторожно намекает и на другие, еще более суровые семейные традиции по материнской линии, идущие издалека, от раскольничьего быта московской стрелецкой слободы.

Легко себе представить, что в ту пору театру не было места среди интересов молодой Бабановой и что сама мысль о профессии «актерки» для нее показалась бы кощунственной в доме ее родных.

Нужно думать, что и у самой Бабановой в те годы жило внутреннее недоверие к театру с его праздничными огнями и легкими — слишком легкими — соблазнами. При всех инстинктивных протестах, которые назревали в будущей артистке против духовной нищеты обступавшей ее жизни, атмосфера, царившая в доме, не могла не воздействовать на впечатлительную девочку. А в те времена театр с его закулисным бытом и свободными нравами представлялся делом нечистым, если не греховным, в мещанской среде, в которой росла Бабанова.

Но, как это часто бывает, тяжелый домашний быт, задержав тягу молодой Бабановой к театру, в то же время косвенно многое определил в ее артистическом будущем. Именно в этом суровом быту сформировался своеобразный человеческий характер Бабановой, который она — когда станет актрисой — передаст от себя своим сценическим созданиям — этим бабановским героиням и маленьким героям, так пленявшим зрителей 20 – 30‑х годов своей душевной чистотой и скрытым драматизмом своей судьбы. Сдержанные и в то же время способные на глубокие чувства, живущие напряженной внутренней жизнью, с затаенной думой в серьезных глазах, они несли с собой отголоски детской и отроческой драмы самой артистки.

У высоко одаренных людей ничто не пропадает для их творческой деятельности. Самые трудные жизненные препятствия — если только они не приводят к окончательной катастрофе, — самые сложные психологические барьеры идут на службу их призванию. Проходит время, и все, что, казалось, мешало их развитию, незаметно для них самих превращается в прочный строительный материал, из которого возникают их творения.

От той же суровой молодости Бабановой, по всей вероятности, пришло к ней с первых же ее шагов на подмостках строгое отношение к театру, к своей актерской профессии. Ничего от театральной богемы, в плен которой попадают даже большие художники сцены. Ничего от легкого {268} отношения к своим театральным успехам, так рано пришедшим к ней. Праздник театра был не для Бабановой даже в самые ее ранние годы. Сцена для начинающей актрисы была только площадкой для неустанного труда, самоотверженного труда, с обостренным чувством ответственности перед зрителями, с муками и слезами, с вечной неудовлетворенностью собой и самыми признанными своими достижениями.

Это своеобразное театральное пуританство Бабановой во многом определило и ту неожиданную уверенность, с какой она уже после революции из всего множества различных театров, существовавших в Москве, выбрала для пробы своих сил театры «левые», революционные, как их тогда называли в отличие от театров старой традиционной формации. Этот выбор нельзя объяснить художественными пристрастиями начинающей актрисы. Таких «пристрастий» у нее в ту пору не существовало. Она была не искушена в сложных эстетических вопросах тогдашнего театра.

Если судить по более поздним высказываниям самой Бабановой, то революционные театры привлекали ее «инстинктивно» и «неосознанно» своей новизной, своей непохожестью на старый традиционный театр, каким он ей представлялся в юности[[84]](#endnote-78).

Мало того, деятели революционного театра во главе с Мейерхольдом вели самую яростную борьбу против этого старого театра. Они обещали навсегда изгнать из его стен богемные нравы, актерское «жречество» и все, что было связано с закулисным бытом театра недавнего прошлого. Они были решительны в этой борьбе, распространяя ее на все стороны театрального обихода, выбрасывая из зрительных залов и со сценических площадок дешевую мишуру и бутафорский мусор, накопившийся веками в театральных кладовых. А искусство актера, утверждавшееся в революционных театрах, казалось, вообще не имело ничего общего с актерским искусством прошлого. Оно словно рождалось заново на ясных здоровых началах и, как говорила впоследствии сама Бабанова, представлялось ей тогда разновидностью спорта или физкультуры. Оно становилось доступным каждому, кто сумеет натренировать свое тело, сделать его гибким и точным в движении, чтобы демонстрировать его со сцены как образец силы и ловкости — всего того, что необходимо для производственной деятельности человека новой индустриальной эпохи.

Самая терминология, которой пользовались в ту пору {269} деятели революционных театров в своих манифестах и в творческой практике, переводила театральное искусство в сферу обычной производственной деятельности и была лишена традиционной магической оболочки. Не «творчество», а «работа». Не «вдохновение», а «целесообразное действие». Не «святое искусство», а выполнение «социального заказа» эпохи. Не «жрец театра», а «трибун революции».

Сегодня эта жесткая терминология покажется читателю чересчур упрощенной. Но в те времена, когда за пышными, красивыми словами зачастую скрывалась защита всего косного, обветшавшего и мертвого в искусстве, эти деловые термины несли в себе большую взрывчатую силу и не были лишены романтического пафоса.

У Бабановой надолго останется приверженность к такой жесткой терминологии. Ее следы мы находим даже в ее печатных выступлениях 30‑х годов, когда общая обстановка в театре сильно изменится.

Впоследствии историки назовут раннюю пору в жизни революционного театра его аскетической молодостью, полной духа эстетического самоотречения во имя создания еще небывалого искусства новой исторической эпохи.

«Суровым», «аскетическим» назовет позднее и сама Бабанова «левое», революционное искусство, захватившее ее в эти годы. Этот своеобразный «аскетизм» революционного театра, по-видимому, помогал ей преодолеть психологический барьер, который в дни детства и юности наглухо закрывал для нее дорогу в запретное театральное царство.

Была и другая причина, определившая ее приход в «левый театральный лагерь». Как и большинство молодежи, устремившейся в те годы на площадки революционных театров, Бабанову привлекала не столько их художественная практика, сколько обращенность в будущее. Ее увлекала та смелость, с какой они порывали связи со вчерашним днем искусства. Сама Бабанова стояла в те годы перед окончательным разрывом со своим недавним прошлым.

Революция разрушила устои мещанского мира, еще вчера державшего Бабанову в своих цепких руках. Этот мир не исчез окончательно. Он существовал в самых разнообразных проявлениях в быту и человеческом сознании. Но духовная власть его над людьми бабановского поколения приходила к концу. И для будущей актрисы настало время освободиться от своего «подавленного детства». Революционные театры были для нее своеобразным «окном» в новый рождающийся мир.

{270} Так случилось, что актерская судьба Бабановой связалась на долгие годы с молодыми, «левыми» театрами и с мейерхольдовским направлением в современном театральном искусстве, — хотя ее артистическое дарование меньше всего укладывалось в рамки того конструктивистского, биомеханического, «условного» искусства, которое утверждал Мейерхольд и его единомышленники по «Театральному Октябрю». В сценических созданиях Бабановой не было ничего условного. Это были живые существа, волновавшие зрителей своей реальной жизненной судьбой.

Несовпадение актерского таланта Бабановой с художественной практикой «левого», конструктивистского театра стало очевидным для сторонних наблюдателей очень рано, с первого же ее выступления на сцене Театра Мейерхольда. Еще раньше это видел сам Мейерхольд, принявший ее тем не менее в свои Мастерские.

Но Бабанова поймет свою внутреннюю непричастность «левому» искусству много позднее. И это будет ей стоить многих дополнительных трудностей, многих творческих и просто человеческих мук — «напрасных мук», как обычно говорит об этом большинство писавших о ней.

«Напрасных»! — едва или это верно. У художников бабановского масштаба «напрасного» в их исканиях не бывает. И разве само творчество в его наиболее высоких проявлениях не имеет всегда источником постоянную драму художника, вечное преодоление препятствий, которые ставит перед ним действительность или которые живут в нем самом? К тому же с Мейерхольдом в актерской биографии Бабановой дело обстояло вообще много сложнее, чем это кажется на первый взгляд.

Годы учения у Мейерхольда на репетициях и в его «классах» принесли ей много больше, чем «школу» актерского мастерства определенного театрального направления. Такая «школа» ей была не нужна. Как справедливо утверждали многие современники Бабановой, близко наблюдавшие за ее первыми шагами на учебных занятиях и на сцене, ее «никто никогда ничему не учил»[[85]](#endnote-79). Она училась сама и носила в себе свою собственную «школу», как это бывает с большими артистами.

Мейерхольд учил ее не актерскому мастерству. Он помог ей сформироваться как художнику. Он ввел ее в атмосферу большого искусства, как он это делал с различным успехом с большинством из тех, кто встречался ему на его пути.

{271} Среди этих «встречных» были люди с ограниченными творческими возможностями. Они брали от него только его театральные приемы: то барельефность и статику времен Театра на Офицерской; то исторические стилизации эпохи Александринского театра; то биомеханику и конструктивизм в пору «Театрального Октября»; или его «синтетические» опыты, подобные «Ревизору» или «Свадьбе Кречинского». Для них он был только мастером театра, блестящим постановщиком, автором ярких и парадоксальных по форме театральных представлений. Они брали у Мейерхольда, что было им по силам, и уходили от него, часто его кляня и обвиняя в диктаторстве.

А сильные в творческом отношении ученики прежде всего учились у Мейерхольда его способности безраздельно жить в сфере искусства и понимать его великую преобразующую жизненную силу. Эти «встречные» рано или поздно тоже уходили от него, отыскивали свой путь в искусстве, но уносили с собой драгоценную частицу его беспокойного огня, его вечно ищущего духа.

Так было с Бабановой. Поэтому, несмотря на свой разрыв с Мейерхольдом в 1927 году, когда она ушла из его театра, Бабанова никогда не могла забыть тех немногих лет, которые прошли у нее в совместной работе с Мейерхольдом. В главном и большом она была его верной ученицей.

## 3

Психологическое освобождение от запрета на театр пришло к Бабановой не сразу после революции. Свою трудовую деятельность в новых условиях она начала, как значится в биографических справках, на прозаической должности секретаря дошкольной секции районного Отдела народного образования в том же родном Замоскворечье. Несколько позже Бабанову повысили в должности и сделали инструктором того же Отдела.

На этой работе будущая актриса стоически провела почти два года, несмотря на то, что в те времена театр, можно сказать, глядел на нее чуть ли не из-за каждого угла, зазывая в бесчисленные театральные школы и студии, в большие и маленькие театры и театрики, во множестве расплодившиеся в тогдашней голодной, холодной и героической Москве.

В ту пору уже начиналось это сверхтеатральное время, на которое впоследствии будут с завистью оглядываться деятели {272} театра более поздних поколений. Театр становился самым распространенным, самым популярным из всех искусств, поставленных на службу революции. В короткий срок страна покрылась густой и разветвленной сетью сценических площадок, на которых играли и профессиональные труппы, и самодеятельные кружки, и группы случайных любителей, только вчера, впервые в своей жизни узнавших, что такое театр и что такое театральное представление. Театры возникали повсюду: на фабриках и заводах, на транспорте, в боевых частях Красной Армии, при городских домоуправлениях и в деревнях. Бывали случаи, когда в одной небольшой деревне действовали одновременно три самодеятельных театра, как бесстрастно сообщалось об этом в хронике тогдашнего журнала «Вестник театра».

Волна всеобщего увлечения театром в конце концов захватывает и Бабанову. В 1919 году она решается переступить порог театральной студии, открывшейся при театре с характерным для того времени замысловатым названием ХПСРО, что означало — Театр Художественно-просветительного союза рабочих организаций. Но и этот первый шаг к театру Бабанова еще делает с оглядкой на свое прошлое: в студию она поступает втайне от родных и сохраняет свой секрет в течение целого года.

Театр и студия при нем, в которую поступила Бабанова, примыкали к «левому» флангу тогдашнего театрального фронта.

Во главе студии стоял известный режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский, брат знаменитой актрисы, до революции занимавший средние позиции между мхатовским реализмом в актерском искусстве и мейерхольдовскими историческими стилизациями в постановочной области. Но после революции он становится, по-видимому, на какое-то время решительным сторонником мейерхольдовского направления в театре. Бабанова вспоминает, что имя Мейерхольда в его студии произносилось с великим уважением и сам он считался чем-то вроде ее духовного вождя.

О близости студии к Мейерхольду говорит и программа, по которой занимались ее ученики. Преобладающее место в ней было отдано специальным дисциплинам по движению — с акробатикой, танцами, фехтованием, гимнастикой, ритмикой и даже балетным станком. Ни Бабанова, ни другие участники студии не упоминают ни одной дисциплины по слову, что было характерно тогда для театральной педагогики Мейерхольда и его последователей. В тех же {273} мейерхольдовских традициях велся и класс пантомимной импровизации — основной класс по актерскому мастерству в студии.

Как результат этих занятий, для выпускного экзамена было подготовлено несколько постановок. Бабанова показывалась в роли служанки в интермедии Сервантеса «Два болтуна» и в Фаншетте из «Женитьбы Фигаро» Бомарше.

Бабанова рассказывала впоследствии, что в студии Комиссаржевского она занималась с увлечением всеми дисциплинами по движению. А самым нелюбимым делом был для нее профилирующий класс импровизации. И это обстоятельство повергало ее в отчаяние, так как она видела в нем явное свидетельство своей полной непригодности к актерской профессии. И тем не менее она продолжала «прятаться», по ее собственному выражению, каждый раз, когда приходил ее черед делать пантомимные этюды на заданные темы.

Это поведение будущей актрисы объяснилось на выпускных экзаменах студии. Бабановой не были нужны ни уроки импровизации, ни любые другие занятия по актерскому мастерству. Перед экзаменационной комиссией неожиданно предстала готовая актриса, свободно распоряжавшаяся своими данными и обладавшая тем, что называется артистическим обаянием, неотразимым обаянием художника, отдающего театральным персонажам какую-то заветную частицу своего собственного мира.

Режиссер В. Бебутов, видевший Бабанову на экзаменационных спектаклях студии Комиссаржевского, утверждал позднее, что и в студийные свои годы она играла так же великолепно, как во времена своего артистического расцвета[[86]](#endnote-80). А Бебутову можно довериться в этих вопросах. Это был человек, скорее, скептического склада, искушенный во всех сложностях и тонкостях сценического искусства того времени и не склонный к неоправданным увлечениям, особенно в области актерского мастерства.

Впрочем, в ту же пору нечто подобное скажет о Бабановой другой, еще более авторитетный и строгий судья в вопросах театра, когда она в 1921 году, после окончания студии Комиссаржевского, придет экзаменоваться в мейерхольдовские Мастерские. Как рассказывают очевидцы, Бабанова с безупречной точностью разыграла перед комиссией в паре с молодым Зайчиковым восьмиминутный пантомимный этюд на заданную тему в стиле итальянской комедии масок. Она это проделала с таким техническим блеском и {274} артистической грацией, что у Мейерхольда возникло сомнение, имеет ли смысл принимать готовую актрису в свою «лабораторию», в которой ей придется вместе с неопытной молодежью учиться с азов новому биомеханическому искусству актера, тогда им только что провозглашенному.

«В Бабановой меня смущает ее готовность, — говорил он, объясняя свои колебания на этот счет. — Она уже сейчас может занять видное место на любой сцене, хоть в Малом театре», — продолжал Мейерхольд и заключал: «Учить ее, пожалуй, нечему, да и вряд ли возможно»[[87]](#endnote-81).

Эти слова Мейерхольда были сказаны о молодой студийке, едва прикоснувшейся к театру, да еще «прятавшейся» от уроков по мастерству в своей плохо организованной студии, — а совсем недавно, года два назад, вообще далекой от театра.

Каким-то чудесным образом в маленькой обитательнице дома в Замоскворечье с ее детских лет неведомо для нее самой жил и формировался художник со своим собственным отношением к жизни, с особым миром образов и даже с миниатюрной внутренней лабораторией, в которой готовились исподволь начатки техники, индивидуального мастерства. Нужно было только время и подходящий случай, чтобы скрытая работа души достигла своей кульминации и в один прекрасный день превратила ничем не примечательное существо, похожее тогда на девочку-подростка, в актрису первой величины.

Такие волшебные «превращения» даже в сказочном театральном королевстве происходят крайне редко.

Упоминание Малого театра в мейерхольдовском словесном отзыве о Бабановой говорит о том, что, несмотря на стилизованный пантомимный этюд, мастерски сыгранный ею, Мейерхольд понимал, что едва ли эта молодая студийка сможет стать правоверной актрисой его театра.

Но Мейерхольд был не только главой «левого» театрального направления и автором теоретических манифестов и программ нового театра, но и художником, для которого талантливые актеры не всегда подлежали сектантски-пристрастным, «направленческим» оценкам и критериям. Его артистическая натура не могла не отозваться на блеск яркого, расцветающего таланта молодой актрисы.

К тому же актерская школа Малого театра, к которой Мейерхольд не совсем точно причислил тогда Бабанову, представлялась ему в ту пору менее безнадежной и менее чуждой его собственной школе, чем, скажем, мхатовская {275} во всех ее разновидностях, не говоря уже об актерской школе Камерного театра. И наконец, профессиональные интересы нового театрального дела, которые Мейерхольд тогда задумывал вместе со своими единомышленниками (будущий театр его имени), не позволяли ему легко отказаться от явно талантливой актрисы.

В конце концов Мейерхольд дал уговорить себя своим соратникам по Театральным мастерским, и Бабанова была принята к нему на выучку.

## 4

В мейерхольдовских Мастерских Бабанова с новой увлеченностью продолжала заниматься «сценическим движением» во всех его видах, к которым прибавилась еще биомеханика как основная тренировочная дисциплина для актеров мейерхольдовской школы.

Занятия по движенческим дисциплинам велись в Мастерских на гораздо более высоком профессиональном уровне, чем это было в студии Комиссаржевского. И в этой области техника Бабановой очень скоро отшлифовалась до виртуозности. По части движения она была непогрешима даже на придирчивый глаз самого Мастера, как называли тогда студийцы своего руководителя.

Причем для нее «движение» не было только техническим тренажем. Провозглашенная Мейерхольдом «культура актерского тела» воспринималась ею, как и всеми его тогдашними учениками, как своего рода новая театральная религия, призванная преобразить искусство актера на еще небывалых началах.

Впоследствии Бабанова рассказывала о «радости обновления», которая переполняла ее и ее партнеров по мейерхольдовским спектаклям ранней поры, когда они самозабвенно отдавались стихии движения, преодолевая пространство сцены во всех его измерениях, бегая по многоэтажным конструкциям и станкам, взбираясь по высоким лестницам чуть ли не под самые колосники, стремительно сбегая вниз «с риском сломать себе шею»[[88]](#endnote-82), — и проделывали все это легко, с рассчитанной точностью, быстро, по секундомеру. Натренированное тело послушно выполняло самые головоломные задачи, которые ставил перед студийцами их требовательный учитель.

Но в том, что называется актерским, исполнительским мастерством, включая работу над ролью, над сценическим {276} образом, Бабанова скоро почувствовала себя беспризорной в мейерхольдовской Мастерской. Мейерхольд не занимался сколько-нибудь детально ее ролями. Он не «учил» ее, как надо играть в его постановках, хотя делал это обычно со всеми другими участниками своих спектаклей, — притом делал это увлеченно, внимательно, временами даже с чрезмерной настойчивостью. Это обстоятельство долгое время удручало Бабанову: ей казалось, что Мейерхольд считал ее безнадежной бездарностью.

Бабанова ошибалась. Невмешательство Мейерхольда в ее творческую работу имело другие причины.

Первых беглых наблюдений над Бабановой после ее поступления в Мастерскую было достаточно для Мейерхольда, чтобы понять, с кем и с чем он имеет дело в лице своей новой ученицы и из какого материала соткано ее неожиданно сложившееся актерское дарование. Первоначальный диагноз, который Мейерхольд поставил Бабановой на вступительном экзамене, нуждался в частичном пересмотре. Малый театр был явно ни при чем в таланте Бабановой. Мейерхольду с его огромным театральным опытом и изощренным художественным чутьем не стоило большого труда после первых же учебных проб различить в Бабановой то, что вскоре скажут о ней критики самых различных направлений в своих отзывах на премьеру «Великодушного рогоносца», когда они назовут ее актрисой психологического театра, заложницей «театра Станиславского» в боевом стане «левого» искусства.

С актерами этого плана Мейерхольду нечего было делать, как бы высоко он ни расценивал их таланты. Природа их дарования не поддавалась обработке средствами театральной стилизации. В тех случаях, когда ему приходилось встречаться с такими актерами в совместной работе, он просто использовал их артистическую индивидуальность как «фактуру», включая ее в свой постановочный замысел — ничего в ней не меняя. Так было у него с Комиссаржевской в «Сестре Беатрисе» и с Рощиной-Инсаровой в «Грозе».

С Бабановой это ему было сделать тем более легко, что движенческая техника, имевшая такое большое значение в мейерхольдовских спектаклях — особенно во времена конструктивизма, — стояла у нее на безупречно высоком уровне. К тому же помимо своего основного дара непроизвольного перевоплощения в образ Бабанова обладала еще дополнительными театральными «специальностями». Она прекрасно танцевала эстрадные танцы — танцевала с профессиональным {277} мастерством и с особой, присущей ей одной, неповторимо бабановской грацией. Она была музыкальна с детства. У нее был чудесный голос, небольшой, но чистый и выразительный, которым она свободно владела, распевая лирические романсы и задорные песенки. Бабанова в свое время легко могла стать «звездой» эстрады, если бы захотела.

Мейерхольд часто — чересчур часто! — использовал эти дополнительные таланты молодой актрисы как ту же «фактуру», компонуя с ней целые вставные «номера», иногда привлекая для этой цели специальных постановщиков со стороны, вплоть до Касьяна Голейзовского и Асафа Мессерера.

Бабанова и в этих случаях оставалась драматической актрисой, непроизвольно превращая эпизод с пением или с танцем в органический момент роли, с новой стороны открывающий человеческий характер ее героинь. Ее вставные номера всегда были «сюжетны» и психологичны, отражая минутную душевную настроенность ее персонажей.

Вот в эту область бабановского творчества Мейерхольд не вмешивался.

В качестве единоличного автора спектакля он, как и для других исполнителей, ограничивал действия Бабановой на сцене, со всех сторон обставляя ее запретными режиссерскими «табу»: неизменяемой во всех частях, вплоть до деталей, планировочной схемой спектакля; жестко заданными мизансценами, часто имевшими для него самоценное пластическое значение; разновысотными площадками станков и конструкций; заранее установленным рисунком движений; ритмической партитурой спектакля, игравшей всегда важную роль в мейерхольдовских постановках. Во всех этих вещах он был неумолим к Бабановой, так же как и ко всем участникам своих постановок.

Но внутреннюю лабораторию Бабановой Мейерхольд не затрагивал, предоставляя ей самой находить свой путь к образу. Он и не пытался подчинить игру Бабановой жестким нормам эксцентрического стиля, принятого в его театре, — зная, что это было бы бесполезно и, по его собственным словам, «вряд ли возможно» даже для него — великого мастера в решении сложных и хитроумных театральных задач. В ту пору и сама Бабанова не могла бы этого сделать не только по требованию Мастера, но и по своему собственному «приказу». Природа ее творческого дара не позволяла ей этого добиться, как она ни старалась {278} в первые годы преодолеть ее и сделаться правоверной мейерхольдовкой.

Все эти особенности в положении Бабановой в мейерхольдовских Мастерских определились уже во время работы над «Великодушным рогоносцем» — этой классической постановкой Мейерхольда конструктивистского периода, с которой и начинается история театра его имени.

И. А. Аксенов, пригашавший близкое участие в подготовительной работе к спектаклю, рассказывал, что Мейерхольд со свойственной ему увлеченностью и тщательностью работал со всеми исполнителями над их ролями, за исключением Бабановой, назначенной на главную женскую роль пьесы.

«Великодушный рогоносец» был задуман Мейерхольдом как спектакль — манифест нового театра. Все в нем для молодых исполнителей представляло трудности небывалые по тем временам. Неожиданными были самые условия, в которых им предстояло действовать на подмостках, начиная с конструкции, кончая холщовой прозодеждой. И в довершение всего — совершенно новая школа актерской игры, названная тогда «биомеханической», а впоследствии получившая более точное наименование — «эксцентрической».

В этих условиях каждая роль представляла для участников спектакля трудно разгадываемый ребус, который им приходилось решать не только за самих себя, но и за судьбу всего мейерхольдовского направления в тогдашнем театре.

Обучение этой новой школе актерской игры происходило на репетициях. Работая с каждым исполнителем, Мейерхольд как бы лепил его роль, подобно скульптору, сообразно с индивидуальными данными актера, но по своему собственному режиссерскому эскизу, по собственной «модели», в решающие моменты подсказывая исполнителю пластический силуэт образа своими знаменитыми показами.

Но роль Бабановой оставалась в стороне от этой вдохновенной и одновременно кропотливой актерско-режиссерской работы Мейерхольда.

В театре много беспокойств и волнений было вокруг молодого Игоря Ильинского, который играл главную мужскую роль Брюно и на репетициях сильно нервничал, мучился, бросал роль. Долгое время не ладилась роль Эстрюго у Зайчикова, плохо справлявшегося с ее текстом.

Единственным участником спектакля, кто ни у кого {279} не вызывал сомнений и не требовал к себе внимания, была Бабанова в роли своей золотоволосой Стеллы. «Она страдала молча и работала как мышь, которой теть молотилку»[[89]](#endnote-83), — вспоминает Аксенов.

## 5

Публика, собравшаяся на премьере «Великодушного рогоносца» в апрельский вечер 1922 года в холодном, неуютном здании на Старой Триумфальной, была подготовлена к тому, что ей предстоит увидеть необычное зрелище. Об этом говорило имя Мейерхольда, совсем недавно нашумевшего своими постановками «Зорь» и «Мистерии-буфф» в Театре РСФСР Первый. Об этом же предупреждала и театральная пресса, время от времени публиковавшая задолго до премьеры загадочные сообщения о новой эре в театральном искусстве, которая откроется вместе с «Великодушным рогоносцем», сработанным в Вольной мастерской Мейерхольда.

Театральная действительность оправдала эти ожидания и предупреждения. Для первых зрителей «Великодушного рогоносца» все казалось необычным в этом странном зрелище, мало походившем на театральное представление.

Уже при входе в зрительный зал публику охватывало чувство недоумения и недоверия. Перед ней возникал провал темной сцены без занавеса, обнаженной до задней стены из красного кирпича (так называемый брандмауэр) и открытой до колосников. На ней по было признаков кулис и декораций. А из полутьмы этой оголенной сценической площадки выступали отдельные части какого-то громоздкого сооружения со сложной системой разновысотных площадок, лесенок и переходов. Это сооружение занимало середину сцены и было построено из деревянных реек и досок, необработанных и некрашеных, как этого требовала аскетическая эстетика «левого фронта». Это была первая конструкция на сцене, с которой начался тогда быстро промелькнувший, но надолго запомнившийся «век» театрального конструктивизма.

Когда публика наполнила зал, за сценой раздался короткий свист, в верхних боковых ложах задвигались и зашипели военные прожектора, только что введенные Мейерхольдом в театральный обиход и еще далекие от совершенства. Сцена осветилась, и на ней появились не то гимнасты, не то акробаты, без грима, одетые в своеобразную прозодежду {280} из синего холста. Это были актеры Мастерской или, вернее, ее студенты, как назывались в программке исполнители ролей «Великодушного рогоносца».

Так начиналось действие этого в свое время знаменитого спектакля мейерхольдовского театра, впоследствии многократно описанного в театроведческой литературе.

Такой же необычной для того времени была актерская игра в большинстве ролей этой рискованной комедии-фарса, родившейся в причудливой фантазии бельгийского поэта Кроммелинка и неожиданно перекочевавшей на московскую сцену в бурные революционные годы. Впрочем, от изощренного символиста Кроммелинка мало что осталось в театральном представлении, разыгранном учениками Мейерхольда по его режиссерскому сценарию.

Уже первое появление на подмостках Игоря Ильинского заставило насторожиться зрительный зал. Манера, с какой молодой актер произнес начальные реплики роли и сделал первые движения по сцене, обещала действительно нечто новое, еще не встречавшееся тогда в актерской практике.

Игра Ильинского в этом спектакле представляла собой соединение профессиональной техники гимнаста, мима, акробата с мастерством своего рода ваятеля пародийных масок. На сцене действовал искусный лицедей, который на глазах у зрителей словно лепил сатирическую маску своего Брюно из немногих повторяющихся, «лейтмотивных» игровых деталей в мимике, в жесте, в интонации, а сам оставался в стороне от него, словно наблюдая за ним и в отдельные моменты выступая по его адресу со своими безмолвными ироническими «комментариями», составленными из акробатических трюков и пантомимических игровых кусков.

Так, время от времени Брюно Ильинского останавливался перед публикой в неподвижной позе с бледным застывшим лицом, с остекленевшими глазами и на одной интонации, в однообразной картинной декламаторской манере, с одним и тем же широким жестом руки произносил свои пышные бессмысленные монологи. В другом, тоже повторяющемся время от времени игровом куске, создающем маску Брюно, актер стоял в такой же неподвижной позе перед публикой с остановившимся взглядом ничего не выражающих глаз и долго ввинчивал себе в висок указательный палец, словно пытаясь разбудить безнадежно спящую мысль в окаменевшем мозгу.

{281} А над этой остолбенело-идиотической маской Брюно, маской тупого себялюбца, собственника и самодура, издевался сам актер, смешно закатывая глаза и неожиданно рыгая в патетических местах речей своего героя или в самый неподходящий момент проделывая акробатические трюки, которые придавали пародийный смысл его словам и действиям.

Это называлось тогда в мейерхольдовском театре: «играть отношение к роли». Актер как бы раздваивался *в* процессе игры на носителя образа-маски, им самим созданной, и на комментатора к ней.

В этой двойной игре Ильинский достигал виртуозной точности. Временами почти со зрительной отчетливостью возникало впечатление, будто актер действительно играет с образом как с вещью или с предметом, поворачивая его со всех сторон перед зрителями, словно жонглируя им в воздухе, бросая на площадки конструкции, с тем чтобы он, подобно бумерангу, снова вернулся в руки своего создателя.

Это был триумф эксцентрического искусства актера, никогда более не повторившийся в такой полной форме за всю короткую историю этой оригинальной школы актерского искусства в театре 20 – 30‑х годов. Все последующие опыты в этом жанре — вплоть до самых неистовых эксцентриад Мартинсона позднейших годов — были менее «чистыми» по форме и менее сложными, чем эта первая эксцентрическая роль, созданная актером по мейерхольдовской «модели» и во многом предварявшая сатирические маски мещан будущего театра абсурда.

В «Лесе» маска Аркашки создавалась Ильинским более простыми средствами и более традиционным путем. Здесь режиссер дал актеру в помощь и грим, и театральный костюм, и множество реальных вещей и предметов, проходивших через его руки. Нечто подобное было и с Присыпкиным в «Клопе». А в «Великодушном рогоносце» актер был вынужден извлекать все изобразительные средства для эксцентрической игры из самого себя, из своего не защищенного гримом лица, из своего тела, обезличенного стандартной холщовой прозодеждой. Много позднее Мейерхольд и Ильинский пробовали в компромиссном варианте применить опыт с ролью Брюно при создании маски Ломова из чеховского «Предложения» («33 обморока»). Но эта попытка не дала положительного результата. Двойного плана в игре актера на этот раз не удалось найти. В этом отношении {282} Брюно Ильинского остался непревзойденным образцом эксцентрического стиля игры.

В той же манере — хотя и с меньшей игровой сложностью — была создана и разыграна Зайчиковым в «Великодушном рогоносце» такая же пародийная маска Эстрюго — домашнего секретаря и достойного наперсника Брюно, еще более тупого, чем его патрон, к тому же косноязычного, издававшего вместо слов бессвязные звуки, подобные мычанию. И эту маску актер разыгрывал в тех же приемах, проделывая свою порцию эксцентрических выходок и полуакробатических номеров.

Было увлекательно следить из зрительного зала за согласованным дуэтом этих искусных актеров-эксцентриков, с такой свободой владевших каким-то необычным для того времени мастерством и неистощимых в изобретении все новых и новых острых игровых коллизий, которые, казалось, рождались здесь же по внезапной прихоти самих исполнителей.

Но чем дальше шло действие спектакля, тем чаще внимание зрительного зала перемещалось на исполнительницу главной женской роли Стеллы. В начале спектакля она была мало заметна рядом со своими партнерами. Небольшого роста, тоненькая, с миловидным лицом и негромким мелодичным голоском, всем своим обликом походившая на подростка, она первое время казалась всего-навсего способной студенткой Театральных мастерских с хорошими данными, послушно выполняющей детальные указания своего учителя Мейерхольда. Сама роль, которую она исполняла, поначалу представлялась зрителям второстепенной, своего рода вспомогательной к дуэту двух главных персонажей спектакля — Брюно и Эстрюго.

И действительно, в игре Бабановой не было ни острых эксцентрических трюков, ни сногсшибательных акробатических номеров, хотя актриса и не нарушала общего динамического стиля исполнения. Она вела свою роль на непрестанном движении по сцене, по лесенкам и площадкам конструкции, в том же легком игровом ритме, который царил в спектакле и придавал ему характер свободной импровизации.

Но постепенно через этот игровой ритм, в котором действовала на сцене бабановская Стелла, перед аудиторией начал проступать трогательный образ молодого существа, чистого, самоотверженного и несправедливо гонимого. Из участницы театральной эксцентриады героиня Бабановой {283} превращалась в лицо драматическое. И совсем не так просто складывалась ее судьба, как можно было ожидать поначалу, исходя из условного стиля этого импровизированного театрального представления.

Разъяренные женщины гонялись задней, словно фурии, готовые ее растерзать. Грубые деревенские парни, гогоча и выбивая ногами чечетку, становились в очередь у дверей ее спальни. А ее любимый, идолообразный Брюно не только не защищал ее — это он сам, в фантастическом извращении своей ревности собственника и самодура, отдавал свою верную подругу на всеобщий позор и поругание.

Она убегала от своих преследователей, быстрая и точная в движениях, легко взлетая на лесенки конструкции, соскальзывая вниз по ее скатам, исчезая на мгновение за ее вертящимися дверями.

Серьезная и сосредоточенная, она не плакала и не жаловалась на судьбу. Она страдала молча, и страдала не за себя, а за своего Брюно, который, как ей казалось, мучился из-за нее в пароксизмах чудовищной ревности. Она делала все, чтобы успокоить его, прибегая к нему в перерывах от преследований, говоря ему ласковые слова, утешая его, готовая выполнить самые его бессмысленные и унизительные требования.

Это самоотверженное существо не замечало ни его маскообразного лица, ни остекленевших глаз, ни тупой жестокости. Бабановская Стелла как будто видела перед собой какого-то другого человека, — может быть, Брюно своего детства, которого она так преданно любила и которому так безраздельно верила.

Маленькое человеческое сердце трепетало в жертвенном порыве. На ободранной сцене, на фоне скелетообразной конструкции, среди полулюдей, полуавтоматов разыгрывалась реальная человеческая драма, драма обманутого доверия и поруганной чистоты.

Трудно было уловить, какими средствами актриса достигала такой психологической глубины образа. В своей игре она все время оставалась в границах чисто физических действий, предписанных детальным режиссерским рисунком. Казалось, роль Стеллы была закована Мейерхольдом в жесткую сценическую форму, непроницаемую для каких-либо живых эмоций исполнительницы и ее героини. И сама актриса словно по собственному «приказу» стремилась спрятать душевный мир своей Стеллы за этой кованой {284} формой, за мерным ритмом своих непрестанных движений по сценической площадке. Но он вырывался на поверхность с каждым ее жестом, с каждой интонацией, в повороте головы, в движении выразительных глаз, и раскрывался перед зрителями во всей своей подлинности и неотразимой привлекательности.

К концу спектакля все внимание публики было сосредоточено на исполнительнице главной женской роли. И когда в финале молодой пастух уносил бабановскую Стеллу на своем сильном плече к себе, в горы, подальше от этого общества уродливых масок и эксцентрических озорников, зрительный зал разражался аплодисментами. Героиня «Великодушного рогоносца» выходила из мира призраков на просторы новой, еще неведомой ей, но вольной жизни. А вместе с ней на дорогу большого искусства выходила ее создательница.

Человеческая тема торжествовала в этом программном конструктивистском представлении.

Обычно в обширной литературе, посвященной Бабановой, говорится, что образ ее Стеллы оказался насыщенным правдой живых человеческих чувств и переживаний вопреки намерениям самого Мейерхольда и что здесь молодая исполнительница неожиданно для себя вступила в творческий конфликт со своим учителем. Это не совсем верно. Мейерхольд не принадлежал к числу тех режиссеров, которые позволяют отдельным исполнителям — как бы они ни были талантливы — менять его замысел. А он не мог не видеть в процессе репетиций, в какую сторону идет развитие образа Стеллы у актрисы. Можно безошибочно утверждать, что роль Стеллы в том плане, как ее исполняла Бабанова, была включена Мейерхольдом в его замысел. Единственно, чего Мейерхольд не предвидел заранее с абсолютной точностью, — это эмоциональную силу, которую приобретет образ Стеллы у Бабановой, когда тщательно отрепетированный спектакль выйдет на публику и заиграет новыми, не всегда предвиденными сторонами, как это часто бывает в театре, особенно с актерским исполнением. Самый масштаб дарования молодой актрисы был для него неясен. И едва ли он предполагал, что бабановская Стелла займет центральное место в спектакле и что она перехватит на себя его основную тему.

Успех Бабановой в «Великодушном рогоносце» вышел за рамки дебютного успеха начинающей одаренной актрисы. Помимо яркой артистической индивидуальности, {285} определившейся во всей ее полноте в этой первой большой роли Бабановой, в ее игре удивляла та безошибочная точность жеста, движения, интонации, какая приходит к актерам только в пору их зрелости.

Талант Бабановой получил признание и в широких кругах публики и среди требовательных знатоков театрального искусства разных творческих поколений и различных художественных направлений — от старых актеров академических театров до пролеткультовской молодежи. Редкое единодушие для того времени, когда театральная ерша разделялась на множество враждующих лагерей. Таким всеобщим безоговорочным признанием пользовался тогда (только Михаил Чехов с его химерическим Хлестаковым и серией трагических ролей от Эрика до Муромского.

Ученица Театральных мастерских после премьеры «Великодушного рогоносца» вышла из здания театра под московское небо известной актрисой, с которой были связаны лучшие надежды молодого, поднимающегося советского театра.

И, как всегда, обычной спутницей большого художественного успеха в театральном мире пришла «мода» на Бабанову. Обложки многочисленных театральных журналов и журнальчиков запестрели ее портретами. А молодые актрисы и ученицы театральных школ и студий стали копировать бабановские интонации, начали подражать ее манерам и даже пытались воспроизвести редкий цвет ее волос, светлых до блеска, которые, как им казалось в ту пору, составляли непременный атрибут ее обаяния, ее сценических триумфов, ее внезапно вспыхнувшей славы.

Впрочем, эти торжественные слова не совсем точно выражают характер тех отношений, которые сразу же установились у Бабановой с аудиторией.

Да, конечно, на протяжении всего ее артистического пути Бабанова как будто знала и то, что называется славой и что называется триумфами. Но они у нее были какие-то особенные, «тихие», без парадного блеска и бенгальского огня, без шумного торжества, которое так любят обычно люди театра. Она сама убегала от этого «торжества», даже когда оно подходило к ней вплотную, словно защищала свой внутренний мир от вторжения чего-то ей несвойственного и чужого.

И по своему внешнему виду в жизни Бабанова, особенно в молодые годы, мало подходила к роли театрального триумфатора. Небольшого роста, худенькая и стройная, {286} она долго сохраняла облик подростка. Встретив ее на улице, скромно, но аккуратно одетую («как все»), с мужской кепкой на голове вместо шляпы (по молодежной моде того времени), ее можно было принять за школьницу старших классов, идущую после занятий домой с портфелем или с маленьким чемоданчиком в руке (тоже по неписаной моде тех лет).

Этот ее человеческий облик просвечивал тогда во всех ее театральных персонажах и делал их предельно близкими тогдашним зрителям.

На долю Бабановой пришло много больше, чем блеск театрального торжества. С первого же ее появления на сцене зрители прониклись к ней и к ее сценическим созданиям той бережной любовью, которой любят близких и чем-то очень дорогих людей и которую трудно выразить в торжественных речах или на языке театральных рецензий и театроведческих очерков.

Современники видели в Бабановой больше чем талантливую исполнительницу театральных ролей. Вместе с ней в их жизнь вошло реальное человеческое существо, обладавшее чудесным даром перевоплощаться в образы других людей и в то же время всегда оставаться самим собой, вплетая свою собственную жизненную судьбу в их судьбы.

И сама Бабанова и ее театральные спутники были неотделимы от того времени, когда они появились на сцене перед своей аудиторией. Бегство бабановской Стеллы из мира окаменевших масок не было только удачно найденной концовкой спектакля. Драматическая тема разрыва со старым омертвевшим миром, тема духовного освобождения от прошлого, освобождения одновременно мучительного и радостного, была одной из наиболее острых не только в искусстве, но и в самой жизни тех лет. Сложными психологическими путями эта тема многое определяла и в творчестве Бабановой за первое десятилетие ее артистической деятельности.

Отсюда глубокая современность ее образов и то обостренное внимание, которое вызывала у современников каждая ее новая даже самая маленькая роль. В ее персонажах всегда звучал голос того времени, в котором жила артистка и ее аудитория.

Во всем этом обычные зрители не отдавали себе ясного отчета, как это всегда бывает с созданиями актера, ускользающими от точного анализа, обращенными обычно к {287} чисто эмоциональному восприятию аудитории. Зрители просто любили встречать Бабанову на сцене, любили узнавать ее в новых ролях, всегда открывая еще неизвестные стороны ее характера и чувствуя нерасторжимую связь с ней и с ее персонажами, живую заинтересованность в их судьбе.

Но были и такие свидетели первых шагов Бабановой, которые уже тогда не только радовались ее таланту, но и хорошо понимали его подлинные масштабы. Один из ее старших современников, известный режиссер Н. А. Попов, бывший соратник Станиславского и Комиссаржевской, сказал о Бабановой после «Великодушного рогоносца»: «Она оправдывает свое поколение. Чаще такие актрисы не появляются»[[90]](#endnote-84). Эти обязывающие слова были сказаны о поколении бабановских сверстниц и сверстников, родившихся вместе с новым веком и начавших свою сознательную жизнь в годы революции.

В актерском искусстве Бабанова действительно была первой и полноправной вестницей этого поколения.

## 6

Сама Бабанова в молодые годы едва ли задумывалась над скрытым значением своего только-только начавшегося актерского пути. Мало того, если бы кто-нибудь ей сказал тогда, а наверное и сейчас, об ее художественной «миссии» по отношению к своему поколению, она, по всей вероятности, сочла бы его за неумеренного любителя громких, «праздничных» слов.

В пору «Великодушного рогоносца», предоставленная самой себе, она просто играла свою роль как умела, строго придерживаясь установленных режиссером мизансцен, играла, страдая и мучаясь, как всегда в ранние годы, от сознания несовершенства своих художественных средств и всеми силами стараясь не выделяться из общего постановочного стиля мейерхольдовского спектакля.

Если судить по позднейшим высказываниям Бабановой, ее тогдашним идеалом мастерства актера современного театра было нечто подобное тому, что рядом с ней в «Великодушном рогоносце» с таким блеском демонстрировали ее товарищи по Мастерской — Ильинский и Зайчиков. Она тоже хотела быть «прокурором» для своей глупой и смешной Стеллы. Ей тоже хотелось «играть отношение к образу» и высмеять свою героиню как можно злее и веселее, приблизительно теми же средствами, какими это проделывали {288} ее более удачливые партнеры со своими персонажами.

Мы уже видели, что Бабановой это сделать не удалось. Она так и не могла уйти от себя. К тому же Мейерхольд, к ее огорчению, и не давал ей материала для акробатических эксцентриад, что он охотно делал с Ильинским и Зайчиковым, подбрасывая им один за другим все новые и все более замысловатые трюки и полуцирковые «номера».

Тем больнее ее должны были ранить те рецензии на «Великодушного рогоносца», в которых кроме похвал по ее адресу отмечалась близость ее дарования к «психологическому театру». Особенно одна из них должна была сильно ее затронуть. Она была опубликована в лефовском журнале, и под ней стояла хорошо ей знакомая подпись того же И. Аксенова — ректора мейерхольдовских Театральных мастерских, где училась Бабанова. Автор статьи, отдавая должное таланту молодой актрисы, в то же время с сожалением отмечал ее склонность к психологическому решению образа.

В ту пору за спиной Аксенова — по крайней мере в актерских вопросах — стоял Мейерхольд. Это был его собственный приговор своей верной ученице.

Такая оценка искусства Бабановой означала, что Мейерхольд рассматривает ее как временного, случайного гостя в своем театре. А это было равносильно отлучению Бабановой от передового революционного искусства.

В начале 20‑х годов психологический театр считался самым отсталым, самым консервативным из всех существующих театров. Об этом говорили и писали не только неукротимые лефовцы во главе с Маяковским и Мейерхольдом, но даже многие из недавних учеников Станиславского, вплоть до Вахтангова, отрекшегося от мхатовского наследия в последние годы своей жизни.

Возрождение искусства «душевного реализма» начнется несколько позже, во второй половине 20‑х годов, после знаменитых постановок Станиславского в МХАТ — таких, как «Горячее сердце», «Дни Турбиных» и особенно «Бронепоезд». В этих спектаклях с новой силой раскроются таланты мхатовских «стариков», а рядом с ними на сцену поднимется блестящее созвездие молодых актеров, воспитанных в творческих принципах Станиславского. В течение двух-трех сезонов на глазах у современников вырастет новая труппа Художественного театра, необычайно сильная по своему актерскому составу. И это вызовет в широких театральных кругах резкое изменение в оценке так называемого {289} «психологического театра» и его роли в формировании театрального искусства нового социально-художественного типа. К тому времени и Бабанова станет гораздо более терпимой к «психологической» природе своего творчества.

Но во времена «Великодушного рогоносца» она всеми силами старалась вырваться из плена «ненавистных психологических приемов» — но ее собственным словам — и подчинить свое дарование строгим нормам биомеханической игры.

Такую попытку она намеревалась сделать и при работе над следующей своей ролью — Полины в «Доходном месте», поставленном Мейерхольдом через год на сцене только что открывшегося тогда Театра Революции.

Как рассказывала впоследствии сама Бабанова, она хотела в этой роли сыграть свое отрицательное отношение «к пустой и легкомысленной» Полине и вынести ей обвинительный приговор по всем правилам лефовского искусства. Поэтому она поставила перед собой задачу снять с Полины «все, что могло быть в ней привлекательного».

Но и в этом случае Бабановой не удалось осуществить свое намерение. Ее Полинька оказалась самой человечной, самой трогательной и самой драматичной из всех Полин, когда-либо существовавших на русской сцене. Эта роль окончательно упрочила ее все растущую известность и долго оставалась в ее репертуаре. На протяжении 20 – 30‑х годов мейерхольдовская постановка «Доходного места» неоднократно возобновлялась в Театре Революции специально для Бабановой. Как в гастрольных ролях, у актрисы не было даже дублерши: трудно было представить себе другую Полину в этом спектакле.

И все же как удивительна в тогдашней Бабановой ее постоянная борьба с собой, со своей творческой природой, с тем легким, счастливым даром, который ей дала судьба. Как будто она не замечает этого дара или уходит от него, повинуясь какому-то странному инстинкту самосохранения, стремясь наглухо закрыть самый источник, из которого возникают ее создания.

По-видимому, многое здесь шло от человеческого характера актрисы, каким он сформировался в ее детские и отроческие годы, когда у нее вырабатывался своего рода защитный рефлекс от окружавшей ее среды. Душевную замкнутость, нелюбовь к прямым высказываниям о самой себе хорошо знают все ее биографы.

{290} Но эти особенности личною характера Бабановой соединялись в первые годы ее артистической работы с часто встречавшимся у художников того времени недоверием к своему собственному «голосу», к своей собственной «песне», не прошедшей через строгий контроль рассудка. Конфликт между началом эмоциональным и рассудочным был характерен для многих художников первого десятилетия революции. Достаточно вспомнить трагические слова Маяковского о песне, которой сам поэт становится «на горло».

А в театре 20‑х годов Мейерхольдом была создана целая теория, по которой актер должен был не доверять своему чувству при создании сценического образа. Чувство, говорил он, может увести актера далеко в сторону от задачи, поставленной перед ним как перед «трибуном революции». Доверившись чувству, он может вопреки собственному намерению оправдать персонаж, которого следует осудить, или, наоборот, обвинить того, кого интересы революции требуют возвести в ранг героя. Никаких чувств, никаких переживаний и бесконтрольных эмоций! Только детально продуманный расчет, только «алгебра» мастерства, бесстрастного и точного, только схематичный план роли, тщательно расчисленный и выверенный, могут привести актера к поставленной цели: агитировать за то или иное явление, утверждать тот или иной злободневный тезис.

Долгое время Бабанова признавала эту теорию за аксиому. Только через много лет, уже в другой обстановке на театральном фронте, она назовет эту теорию и вытекающую из нее творческую практику актера «рационалистическим уклоном», оправданным для своего времени как естественный протест «против обожествления пресловутого актерского нутра», — так писала Бабанова в 1933 году в юбилейном сборнике Театра Революции. Под «нутром» она понимала тогда — в согласии с Мейерхольдом — начало эмоциональное в актерском творчестве.

Очевидно, это «начало» было очень сильно в молодой Бабановой и пугало ее своими непроизвольными проявлениями. В те годы боязнь «стихийности» творческих моментов (по ее собственному выражению) все время преследует ее. Чтобы справиться с такой «стихийностью» и почувствовать у себя под ногами твердую почву, ей был нужен прежде всего, как она говорила, «внешний рисунок» или «форма» роли.

Интересно, что под таким «внешним рисунком» она подразумевала тогда готовую систему детально разработанных {291} мизансцен, которую устанавливал Мейерхольд для каждой ее роли. Причем какими бы сложными и неоправданными ни казались на первый взгляд эти мизансцены, Бабанова выполняла их с присущей ей точностью и очень быстро делала их «своими», как будто она сама изобретала их для себя. В ее представлении это и была «форма» роли, своего рода броня, закрывавшая, как ей казалось, самую возможность для эмоциональной стихии пробиться на поверхность и участвовать в создании образа.

Однако никакие режиссерские мизансцены, никакие теоретические заклинания самой актрисы не могли привести к бездействию пугавшую ее душевную «стихию». К тому же сама Бабанова инстинктивно сопротивлялась всякой попытке со стороны вслед за «рисунком» роли вмешаться в ее внутреннее хозяйство и неосторожно затронуть скрытую эмоциональную природу ее таланта.

Единственный раз Мейерхольд это сделал в «Ревизоре», безжалостно заставив Бабанову в роли Марьи Антоновны превратиться в подобие разряженной механической куклы в смешных детских панталончиках навыпуск, с восковым личиком и пустыми глазами, — и это привело Бабанову к разрыву со своим учителем и к уходу из его театра. Правда, для этого ухода из мейерхольдовского театра были и другие поводы у актрисы. Но до «Ревизора» она прощала Мейерхольду многие свои актерские обиды за счастье работать под его руководством и создавать вместе с ним «форму» или «рисунок» роли по его изобретательным мизансценам, в то же время инстинктивно охраняя свою внутреннюю независимость.

## 7

Но драматический случай с Марьей Антоновной произойдет через несколько лет после «Великодушного рогоносца». Пока же в производственных отношениях актрисы со своим учителем царит если не согласие, то временный мир. Мейерхольд, хотя и рассматривает Бабанову как случайного гостя в своем театре, но продолжает считаться с ее творческой фактурой, мастерски используя ее для своих новых замыслов. Так он поступает при постановке «Доходного места», в которой бабановское дарование в его чистом нестилизованном виде играет важную роль в режиссерской трактовке пьесы Островского и в построении драматического конфликта спектакля.

{292} В «Доходном мосте» Мейерхольд сохранил в неприкосновенности общий замысел Островского, текст и композицию драмы, характер персонажей, исторический колорит драматического действия. В отличие от «Великодушного рогоносца» он отказался от эксцентриады и построил спектакль в стиле «фантастического реализма» — по терминологии Достоевского — в приемах сгущенного реализма гоголевских петербургских повестей.

В «Доходном месте» Мейерхольд увидел не бытовую комедию, как обычно ставили эту пьесу в театрах, а романтическую драму, повествующую о трагической судьбе двух молодых влюбленных — Жадова и Полины, идущих в жизнь взявшись за руки, словно дети, с чистым сердцем, светлыми надеждами и мечтаниями, и обреченных на нравственную гибель в черном мире мещан, стяжателей, плутов, моральных растлителей.

В финале этот мир рушился безвозвратно и для героев драмы открывался путь к спасению.

В трактовке Мейерхольда катастрофа, настигавшая Вышневского и Юсова, выходила за пределы эпохи, изображенной Островским. За ней просвечивала историческая гибель всей старой чиновной России. Для зрителей первых лет революции в таком подспудном, но ясно ощутимом акценте заключалась острая современность этого спектакля. В нем Мейерхольд создавал одну из многих своих композиций на тему крушения старого мира — центральную тому для всего его творчества.

Само действие спектакля Мейерхольд компоновал в двух резко контрастных планах. Один из них был дан в мрачных, зловещих тонах, в образах чиновников и мещан, реальных и одновременно заостренных до гротеска. Своей кульминации этот план спектакля достигал в третьем акте (в трактире), где действие приобретало характер гофмановской фантасмагории, как отмечала критика того времени. Здесь правили свое торжество хозяева темного царства накануне его исторической гибели.

Второй, светлый план драматического действия должен был раскрываться по замыслу Мейерхольда на образах Жадова и Полины. Здесь господствовали мягкие лирические тона и все было овеяно поэзией чистой возникающей любви.

В первой, основной редакции этой постановки Жадова играл Горский — молодой актер с бедной исполнительской техникой и мало интересный по своим внутренним данным. {293} Образ его героя светился в спектакле отраженным светом от бабановской Полины. Именно они вела основную тему «Доходного места» в мейерхольдовской трактовке. На ней прежде всего раскрывался драматизм неравного поединка, который шел на сцене между силами темного и светлого мира.

Странно, что Бабанова намеревалась выступить в качестве «прокурора» по отношению к своей Полине. Можно было ожидать, что следы этого намерения хоть как-нибудь скажутся на ее героине. Тем более что роль Полины допускала для исполнительницы если не пафос разоблачения, то хотя бы легкую сатирическую усмешку по ее адресу.

Ничего этого у Бабановой не было. Ее Полина вырастала в образ высоко поэтический. В ней пленяла зрителей удивительная прозрачность ее внутреннего мира, в котором, казалось, были видны малейшие ее душевные движения, набегавшие мысли, мимолетные настроения. Пленяла в бабановской героине и ее предельная искренность. Это не была наивная искренность ребенка с задержанным умственным развитием. В Полине Бабановой жило то простодушие, какое встречается иногда у богато одаренных натур с открытым и щедрым сердцем.

Такая Полина любила своего Жадова преданной, бескорыстной любовью. И в то же время почти с первого появления на сцене зритель уже ощущал на ее светлом образе тень от того черного мира, в котором она жила. Натверженная мораль мещан и стяжателей незаметно проникла в ее сознание и уже начинала свою разрушительную работу. Подученная сестрой и матерью, Полина требует от Жадова, чтобы он жил «как все», как другие порядочные чиновники, по законам, принятым в темном царстве. Она говорит об этом, не понимая смысла своих требований. Они кажутся ей совсем простыми, раз им следуют все остальные люди из ее окружения.

Два мира ведут молчаливую борьбу в душе бабановской героини. Эту драму своей Полины актриса передавала с такой душевной достоверностью, словно это была ее собственная пережитая драма. Скрытая в начале спектакля, она выходила на поверхность в четвертом акте, в центральной сцене объяснения Полины с Жадовым.

Этот акт шел в своеобразной конструктивной установке, на этот раз не абстрактной, как в «Рогоносце», а изобразительной, созданной художником Виктором Шестаковым {294} по мейерхольдовской планировке. Это был знаменитый в те времена «Скворешник» Полины, где она жила со своим Жадовым, — крохотная комната в виде трехстенного павильончика, вознесенного на театральное «небо», чуть ли не под самые колосники, от которого шла вниз на площадку сцены узкая деревянная лестница с шаткими перильцами.

На этой лестнице разыгрывалась вся сцена ухода Полины от Жадова. В платье с кринолином, в шляпке-«корзиночке», подвязанной лентами, с кружевным зонтиком в руках, бабановская Полина медленно спускалась по ступенькам, ведя свой прощальный разговор с мужем. У Островского текст Полины в этой сцене не оставлял никаких сомнений в ее намерении довести до конца свою игру с Жадовым. Но у Бабановой реплики Полины теряли свою определенность. Она произносила их вразбивку, то продолжая спускаться по лестнице, то останавливаясь в нерешительности, играя зонтиком или теребя длинные ленты своей шляпки, то растерянно отступая на одну-две ступеньки назад, бросая испуганный взгляд на Жадова, словно решая вернуться в свой «скворешник», то снова продолжая движение вниз.

Эту блестящую по внешней оригинальности, но край не трудную мизансцену, скомпонованную для Бабановой Мейерхольдом, она использовала с превосходным мастерством актрисы «психологического театра». Игра Бабановой без ее ведома была пронизана правдой подлинных человеческих переживаний. Вся гамма противоречивых чувств, боровшихся в душе ее трогательной Полины, раскрывалась актрисой в этом нерешительном скольжении по ступенькам лестницы.

Внутренняя борьба у бабановской Полины не заканчивалась и после того, как Жадов обещал выполнить ее требования. Сколько непритворного испуга и тревоги выражали глаза Полины — Бабановой, когда она слушала его горестный монолог о погибших мечтаниях юности. До нее не доходил прямой смысл его слов. Но какая душевная боль за своего бедного Жадова слышалась в ее голосе, когда она обращалась к нему с заключительными репликами в финале акта.

Нет, еще не все потеряно, казалось зрителям, напряженно следившим за ходом драматического поединка, который разыгрывался в душе Полины. Невозможно, чтобы погибло это чистое, прекрасное создание, каким-то чудом выросшее в среде хищников и нравственных уродов, в {295} атмосфере духовной нищеты и всеобщего морального растления. По мейерхольдовской концепции, как мы уже знаем, в финале «Доходного места» сама история приходила на помощь бабановской героине и спасала ее от гибели.

Своей кристальной чистотой и в то же время незащищенностью перед грязью жизни Полина, какой ее создала Бабанова, заставляла вспомнить драматические образы подростков у Достоевского или маленьких героинь диккенсовских романов. Это был образ реальный, воссозданный актрисой с превосходной психологической точностью и вместе с тем принадлежавший театру романтическому, вообще близкому Бабановой, особенно в ее ранние годы.

После «Доходного места» в театральных кругах заговорили о Бабановой как о достойной преемнице больших актрис русской сцены. На одном из представлений «Доходного места» в зале Театра Революции появилась прославленная артистка Малого театра Е. К. Лешковская, чтобы посмотреть «новую знаменитость» в ее нашумевшей роли. Старая артистка была глубоко взволнована игрой Бабановой, а в кулуарах театра передавали ее слова, в которых она высоко оценила яркий, человечный талант молодой актрисы.

Сама Бабанова, через много лет оглядываясь назад, считала для себя эту роль поворотной. Как она говорила, в Полине у нее впервые наметилась возможность органического сочетания в творческом процессе эмоциональной стихии и начала рационалистического, рассудочного. «Играть — значит находиться на грани самых сильных эмоций и неотступного контроля над ними», — писала она в одной из своих статей. Правда, к таким выводам актриса придет уже в 30‑е годы, после десятилетней работы на сцене. Во времена «Доходного места» она едва ли осознавала это изменение в своем подходе к театральной роли. И все же по ряду признаков можно уловить, что после «Доходного места» борьба актрисы с собой, с эмоциональной природой своего дарования становится все менее острой.

## 8

Вслед за Полиной Бабанова создает в короткие годы целую серию ролей, в которых окончательно определяется ее артистическая индивидуальность. И каждая ее роль этой поры, даже самая незначительная, вырастает в ее исполнении в сложный и яркий образ.

{296} Так было с ее Бьенеме в революционной мелодраме Л. Файко «Озеро Люль», поставленной Мейерхольдом в том же Театре Революции через несколько месяцев после «Доходного места» (1923).

Для Бабановой ее Бьенеме не была той заурядной, вульгарной певичкой, какой ее вывел драматург в своей пьесе. У бабановской героини было подлинное призвание к искусству. Так же как ее создательница, она превосходно танцевала эстрадные танцы и делала это увлеченно, по любому поводу, тут же, в толпе окружающих ее людей, от избытка молодых сил и дарования. И пела она фривольные песенки с удивительным изяществом и тонкой фразировкой, пела своим мелодичным голоском на разных языках — на русском, французском и немецком с прекрасным щегольским произношением.

Бабанова поднимала свою героиню до уровня таланта, может быть, будущей «звезды» театра или мировой эстрады, о которой когда-нибудь — если ей повезет — будут писать хвалебные рецензии и статьи и аплодировать, много аплодировать, как это делала аудитория Театра Революции по адресу исполнительницы этой небольшой роли.

К тому же у ее Бьенеме была нежная лирическая душа. Она преданно любила своего Витковского — этого мелкого, незадачливого репортера, и всячески старалась ему помочь в его трудной неблагодарной профессии.

Но никто из людей, окружавших бабановскую Бьенеме, не замечал ни ее талантов, ни ее очарования, ни ее верного сердца. Для бизнесменов и политических дельцов во фраках и цилиндрах, с жадным блеском в глазах, перед которыми она танцевала и пела, такая Бьенеме была слишком изящна и скромна, ее милые улыбки ничего не обещали, а ее танцы и песенки казались не в меру сдержанными и художественно безупречными. Что же касается ее Витковского, то ему вообще было не до этой наивной девочки, которая никак не могла понять, что если она действительно заботится о его интересах, то ей давно нужно было бы пойти на содержание к какому-нибудь дельцу, хотя бы не из крупных.

Вместе с бабановской Бьенеме в спектакле прозвучала драматическая тема человеческого таланта, затерянного в холодном, равнодушном деловом мире.

И все же Бьенеме не сдавалась. Она верила в свою звезду, а вместе с ней верили в будущее этой маленькой певицы ее зрители.

{297} Наблюдатели московской театральной жизни 20‑х годов рассказывали, что в те времена среди этих зрителей были такие — преимущественно из студенческой молодежи, — которые не пропускали ни одного представления «Озера Люль» только для того, чтобы еще раз посмотреть на бабановскую Бьенеме, удостовериться, что она продолжает существовать в мире и ничего не потеряла от своего очарования.

Это был не театральный персонаж, а живое существо, биографию которого Бабанова рассказала с исчерпывающей полнотой в немногих коротких эпизодах, отведенных ой в спектакле.

А в «Д. Е.» (1924), в этой новой постановке Мейерхольда в театре его имени, Бабанова исполняла всего лишь бессловесную танцевальную роль. Но образ белокурой девушки в цилиндре, танцующей непристойный танец в берлинском ночном кафе, вырастал в один из центральных образов в этом многошумном, многочасовом представлении, насыщенном множеством великолепных по выразительности сцен. Подлинной человеческой трагедией повеяло на зрителя от контрастного сочетания самого танца, чувственного по ритму и по пластическому рисунку, и той целомудренной чистоты, с какой танцовщица исполняла его рискованные па. Чисто пантомимная роль приобретала в исполнении актрисы психологическую глубину и остроту социального обобщения.

И знаменитый бабановский Бой — китайский мальчик из пьесы С. Третьякова «Рычи, Китай!», поставленной режиссером В. Федоровым в Театре Мейерхольда в 1926 году, — об этой роли упоминают все историки театра, причисляя ее к лучшим, классическим созданиям советского актерства. За трогательной фигурой этого мальчика вставал образ всего китайского народа, униженного *я* страдающего, но уже поднимающего голос протеста против своих угнетателей.

Между тем сама эта роль в тексте пьесы занимает незначительное место. Почти вся она умещается в основном эпизоде, когда доведенный до отчаяния мальчик вешается на дверях каюты своего мучителя — капитана иностранной канонерки, стоящей на шанхайском рейде.

Эта небольшая, почти бессловесная роль была сыграна актрисой с большой драматической силой. Кто видел этот спектакль, тому трудно забыть сцену, когда мальчик в белой шелковой курточке и синих штанах стоял на палубе военного корабля перед своей гибелью и смотрел на берег родной {298} земли. Тихим, певучим голосом он произносил отрывистые, непонятные слова на своем языке, и они звучали как печальная песня, как его предсмертная молитва.

Последней работой Бабановой в этой серии ее ролей была роль Гоги в драме А. М. Файко «Человек с портфелем», поставленной режиссером А. Д. Диким в Театре Революции (1928) и многие годы не сходившей с афиши театра.

Это была роль четырнадцатилетнего мальчика, вернувшегося вместе с матерью в Советскую Россию из парижской эмиграции. В этой роли снова возникает тема драматического высвобождения от прошлого, от его уродливых теней, звучащая во многих созданиях Бабановой первого периода ее актерской жизни, охватывающего пятилетие 1922 – 1927 годов.

С превосходной силой Бабанова раскрывала в образе своего Гоги драму целого поколения детей, тяжелой ценой расплачивающихся за ошибки своих отцов. Это — безвинные жертвы истории, которая провела через их молодые, еще незащищенные души огненную черту, отделившую навсегда прошлое от нового рождающегося мира.

Гога только начинает свою сознательную жизнь, и в то же время его со всех сторон обступают фантомы уходящего мира. Они окружают его в эмиграции, в среде «бывших людей», потерявших родину, живущих в кругу представлений, ставших иллюзорными, вымытых потоком истории. Такие же призраки в еще более уродливой форме возникают перед мальчиком, когда по возвращении в Россию он сталкивается лицом к лицу со своим отцом — скрытым врагом революции, лукавым и бесчеловечным.

Старый мир и здесь идет по пятам мальчика, цепляется за его слабые плечи, тянет его назад, в мрак и моральную гибель.

При первой встрече с отцом в его московской профессорской квартире бабановский Гога стоит перед ним — хрупкий подросток, стройный, изящный в своем парижском костюме, сдержанный и корректный, и только иногда нервное движение рук, вырвавшийся стремительный жест выдают его внутреннюю напряженность и волнение.

И уже через несколько реплик Гога своим детским чутьем угадывает то жестокое и страшное, что живет в душе его отца. На лице мальчика на мгновение возникает выражение отчужденности и страха. Здесь начинается последняя отчаянная борьба бабановского маленького героя за свое человеческое {299} достоинство, за свое будущее, упорная борьба с обступившими его мертвецами.

В этой борьбе бабановского Гоги раскрывался перед зрителем весь его сложный душевный мир, цельность и чистота его натуры, неистребимое чувство справедливости, которое жило в нем, и это трогательное смешение детской беззащитности с духовной стойкостью взрослого человека. Здесь все было подлинно, все было соткано из живых человеческих чувств самой актрисы.

Высшей трагической точки игра Бабановой достигала в сцене последней встречи Гоги с отцом, которая переходила в физическую схватку. Был момент, когда зрителям казалось, что сердце мальчика истекает кровью, что душевные силы его оставляют, что еще мгновение — и с ним произойдет что-то непоправимое…

У каждого большого артиста есть уникальная роль, в которой находит наиболее полное выражение его творческая индивидуальность и в которой ему удалось воплотить одну из острых тем, звучавших в воздухе его времени. Такой центральной ролью для Бабановой стал ее маленький герой из «Человека с портфелем».

Вскоре после этого спектакля рабочие с Трехгорной фабрики, подшефной Театру Революции, наградили Бабанову званием почетного пионера за то, что она помогла этому чудесному мальчугану вырваться из плена мертвецов и силой своего искусства заставила зрителей полюбить его.

Так художественный образ перешел тонкую грань, отделяющую искусство от реальной действительности, и вернулся в самый поток жизни, из которого он возник.

## 9

Роль Гоги, ставшая «коронной» в репертуаре Бабановой, завершает первый этап ее артистического пути. Годы беспокойных поисков, нерешенных творческих проблем, пугающих актрису своей противоречивостью, остаются позади. К ней приходит большая уверенность в своих художественных средствах. Расширяется диапазон ее ролей, и в связи с этим по-новому встают перед ней вопросы мастерства.

И наконец, к этому же времени формируется и круг персонажей, близких ей по психологическому складу и социальной биографии. А для Бабановой эти признаки имеют решающее значение при освоении каждой новой роли. Ее {300} творческая индивидуальность определяется не столько театральным амплуа, не принадлежностью к той или иной актерской школе или артистическим темпераментом, но прежде всего ее собственным человеческим характером, который она полностью или частично передает своим персонажам.

Это не значит, что Бабанова во всех ролях играет только себя. Все роли, созданные ею за первое десятилетие работы на сцене, как мы видели, ничем не похожи друг на друга и сделаны со всей тщательностью художника реалистического искусства. Каждый персонаж, начиная со Стеллы, кончая Гогой, дан ею как реальное человеческое существо со своей жизненной судьбой, с особенностями среды, воспитания, со всеми индивидуальными чертами, присущими ему как отдельной личности.

И в то же время у всех у них проступают общие им родственные признаки, позволяющие объединить их в одну семью. Все они вышли из одного дома, вылетели в мир из одного «гнезда». Каждый из них пошел своим путем в жизни. Но они сохраняют память о родном доме, перекликаясь друг с другом, разбросанные по всему миру, а иногда даже по разным историческим эпохам. И у них один голос — чистый и нежный, одни глаза, серьезные и требовательные, которыми они рассматривают мир в упор, ничего не утаивая в своем взгляде, как это бывает у детей, которым впервые открылась жизнь в ее драматической сложности.

Современников Бабановой давно интересовало существо, стоявшее почти за всеми ее персонажами. Говорю «почти», потому что и в ее репертуаре были роли, в которых она выступала только как «мастер», создающий образ чисто внешними средствами, без прямого участия своего внутреннего мира. Такой была в 30‑е годы ее Диана в «Собаке на сене», а позднее — Раневская в чеховском «Вишневом саде». Но подобных ролей было мало у Бабановой. Во всех остальных всегда ощущалось присутствие ее самое как человеческой личности. И это критика поняла очень рано, чуть ли не с первого же ее выступления на сцене.

Но какими сторонами своей личности участвует актриса в жизни своих героинь и героев? Что именно она отдает им «от себя», от своих жизненных странствий, от своей духовной биографии? Ведь актер, даже из наиболее склонных к непосредственной исповеди в своих сценических творениях, — подобно Мочалову, Стрепетовой, Комиссаржевской, — даже такой актер отдает им от себя только лучшую часть своего душевного мира, проводит их только через высшую {301} точку своей жизненной драмы. Мочаловские мстители жили в душе самого артиста, и в то же время они были им созданы как реальные люди, отделившиеся на сцене от своего творца и продолжавшие независимо от него свой путь в жизни, а не только в искусстве.

Применительно к поэзии для этого существует сегодня термин «лирический герой» поэта. Можно спорить, достаточно ли точно выражает этот термин существо вопроса, но сама тенденция, в нем заложенная, совершенна бесспорна.

Творчество актера того типа, к которому можно отнести Бабанову, имеет много общего с творчеством лирического поэта. Оно по-своему тоже монологично. В нем всегда слышится в его непосредственной чистоте голос самого художника, рассказывающего о себе в окружающем его мире. Но эта личная тема у актера бывает гораздо сложнее опосредствована в его художественных созданиях, чем у поэта. В этом отношении постоянных персонажей актера вернее было бы назвать его «спутниками». Они рождаются в душе своего создателя, составляя плоть от его плоти, кровь от его крови, а затем принимают на себя облик другого человека и начинают двигаться по собственной жизненной орбите.

В отличие от одного «лирического героя», сопровождающего поэта на протяжении всей его жизни, «спутников» у актера бывает много, хотя все они сохраняют нерасторжимое духовное родство с ним. Актер, подобно поэту, ведет свой монолог, обращенный со сцены в публику, но это — монолог «в лицах».

Критика 30‑х годов справедливо отмечала, что бабановские «спутники» — это дети, не столько по возрасту, сколько по своей непосредственности, нетронутой чистоте и цельности их натуры. И это «детское» Бабанова открывает не только в своих подростках, но и у взрослых персонажей. Они у нее тоже оказываются детьми, хотя и прошли иногда тяжелую школу жизни.

Но они совсем не инфантильны — эти бабановские героини и герои. Их детскость идет от удивительной душевной чистоты, от простодушия и прозрачной ясности их мироощущения. В них нет ничего от того, что мы называем детской наивностью и что по театральной традиции обычно считается достоянием актрис на амплуа инженю или травести.

Это — персонажи драматические, невольные участники жестокой жизненной борьбы. А многие из них, даже такие юные, как Бой из пьесы «Рычи, Китай!» или четырнадцатилетний {302} Гога из «Человека с портфелем», уже знают жизнь с ее трагической изнанки. На их короткую долю пришлось достаточно страданий.

Все они родились в эпоху великих социальных потрясений, когда жизнь человечества менялась в своих вековых основах. И в каком бы обличье они ни появлялись на театральных подмостках, это время стоит за их плечами и определяет их судьбу в зрительном зало. Иначе они не вызывали бы такого пристального внимания у современников.

И, несмотря на кажущуюся хрупкость и беззащитность, в них живет большая духовная сила, позволяющая им с неожиданной стойкостью переносить самые тяжелые жизненные испытания и защищать нерушимую цельность своей натуры хотя бы ценой жизни, как это сделал бабановский Бой из пьесы С. Третьякова.

Бабанова любит своих театральных «детей» и отдает им от себя лучшее, что имеет. Поэтому-то ей никогда и не удавалось стать «прокурором» по отношению к ним. Это значило бы поднять руку на самое себя, на самое дорогое, что у нее есть. Бабанова должна всегда сочувствовать своим персонажам и находить им оправдание. Если роль не давала ей возможности это сделать, актриса в таких случаях терпела неудачу, как это было с бездушной прожигательницей жизни Ритой Керн в «Воздушном пироге» Б. Ромашова, хотя сама роль целиком лежала в границах театрального амплуа Бабановой.

Такими были спутники Бабановой, вышедшие вместе с ней на театральные подмостки в первые годы революции и остававшиеся ей верными на протяжении всей ее актерской биографии.

За эти долгие годы многое менялось вокруг них в самой жизни. Менялись их судьбы, формы участия в жизненном процессе и драматические конфликты, возникавшие на их пути или рождавшиеся в их собственной душе. Но основные черты их человеческого характера оставались неизменными.

С этим своим сложившимся характером бабановские спутники перешли в 30‑е годы, когда революция делает крутой поворот в своем стремительном движении и жизнь страны находит новые, еще неразведанные русла.

Старый мир, еще вчера бросавший свою черную тень на «детей» Бабановой и во многом определявший их жизненный путь, все дальше отходил назад, отодвигался в глубь истории. И тема высвобождения от прошлого, такая острая {303} в первое десятилетие революции, занимавшая такое значительное место в литературе и в театре 20‑х годов, уходит на второй план, а вскоре и совсем сходит на нет.

В ту пору эта тема, характерная для ранней Бабановой, исчезает из ее творчества и перестает тревожить души ее спутников. Призраки прошлого оставляют их. Их внутренний мир высветляется, теряет обостренный драматизм. Их взгляд становится менее напряженным, а на лицах часто появляется улыбка, которую так редко можно было увидеть у серьезных, сосредоточенных бабановских «детей» 20‑х годов. Для них начинаются новые времена.

## 10

Галерею новых персонажей Бабановой 30‑х годов открывает ее Анка, появившаяся на сцене Театра Революции в погодинской «Поэме о топоре», — молодая работница, подручный мастера на одном из далеких уральских заводов.

Анка, какой ее вывела на сцену актриса, была почти девочка с еще не начатой, не записанной биографией, словно только-только родившаяся для новой жизни, которая открывалась перед ней, полная неизведанных возможностей и обещаний. Ожидание близкого счастья жило в этой Анке, отражалось в ее глазах, говорило о себе в ее быстрых, стремительных движениях, словно она спешила догнать его — здесь же, сейчас, вот в эту минуту.

В авторском тексте эта роль была лишена внутренней динамики и приближалась к ролям «эпизодическим», вспомогательным по своему положению в событиях драмы. Преодолевая эту статику роли, Бабанова и строила образ своей Анки на непрестанных движениях по сцене, словно вспоминая давний свой опыт со Стеллой. Ее Анка как ветер носилась по площадке, то убегая за кулисы, то снова врываясь на сцену, возбужденная, полная энергии. И эти движения, как обычно у Бабановой, были «психологичны». Они помогали актрисе передать ликующую радость, переполнявшую Анку, радость от собственной работы, от ощущения близости со своими товарищами по общему труду и от любви к своему Степану, самоотверженной любви молодого существа к старшему другу.

Актриса дала внешнему облику своей героини детальную бытовую характеристику. Она надела на Анку тяжелые мужские сапоги, замасленную куртку, огромные брезентовые рукавицы подмастерья у плавильной печи. Но вся эта {304} грубая, неуклюжая одежда — как это бывает у подростков — только резче подчеркивала в Лике молодую грацию ее движений, изящество ее девичьего облика.

Сохраняя точный реалистический рисунок образа, Бабанова вместе с тем поднимала свою Анку над бытом и раскрывала в ней начало просветленное, романтическое, как мы уже говорили, вообще родственное таланту самой актрисы.

Такой же светлой, но на этот раз более лирической оказалась у Бабановой и ее Маша — колхозница из пьесы того же Погодина «После бала».

И все же обо эти роли мало использовали творческие возможности актрисы. Они были слишком иллюстративны и бездейственны. А Бабанова хорошо чувствует тех персонажей, которые являются активными участниками действия и несут в себе динамичное драматическое начало. Она актриса драмы прежде всего. И часто ей бывает достаточно хотя бы небольшого намека на драматическую коллизию в судьбе своей героини, чтобы пересоздать роль силой своего искусства и поднять ее на высоту большого сложного образа.

С замечательным блеском эта способность Бабановой пересоздавать роль по своему самостоятельному замыслу раскрылась тогда же в эпизоде с Колокольчиковой из погодинского «Моего друга».

Этой небольшой роли драматург отвел всего одну страничку в своей многоактной пьесе. И вывел он Колокольчикову как лицо комическое, с сатирическим акцентом. Зрители должны были не без злости посмеяться над этой женой инженера, которая приходит к руководителю крупной стройки с какой-то нелепой жалобой на то, что ее мужа уже год задерживают в Америке на практике у Форда. И в какое время она это делает! — в годы всеобщей индустриализации, в эпоху грандиозного переустройства всей жизни страны!

Но актриса неожиданно переводила эту роль из комедийно-сатирического в драматический план.

На сцену выходила молодая женщина, одетая в франтовской меховой жакет и с модной шляпкой на голове. Она шла уверенными шагами к письменному столу, за которым сидел начальник строительства Гай. Глаза ее смотрели на него сердито и решительно. Но при первых же словах Колокольчиковой эта решительная поза слетала с нее. Ее губы начинали дрожать, голос прерывался, взгляд становился растерянным и обиженным, слезы лились градом из глаз, — перед зрителем был большой ребенок, нежный и доверчивый, {305} переживающий настоящее горе. И как поразителен был затем ее по-детски внезапный переход от слез к радости и это выражение счастья, осветившее ее милое, заплаканное лицо, когда Гай передавал ей письмо от ее «американского» мужа.

За одно сценическое мгновение перед зрителем открылся весь человеческий характер Колокольчиковой, прошла чуть ли не вся ее жизнь и душа ее засверкала чистыми гранями.

Зрители и смеялись над ней, и сочувствовали ее горю, и любили ее хорошей человеческой любо пью. К тому же они прекрасно понимали, что этот большой ребенок совсем не «против индустриализации», несмотря на франтовской жакет и модную шляпку.

В образе своей Колокольчиковой Бабанова оправдывала многих подобных ей молодых женщин, которые по своему внешнему виду часто казались «чужими» для того сурового и мужественного времени.

Интересно, что в первом издании «Моего друга» эта роль значилась под тяжелой и неуклюжей фамилией Колоколкиной, что и соответствовало сатирическому замыслу драматурга. И только после Бабановой Погодин переименовал ее и дал ей эту веселую, звонкую фамилию Колокольчиковой, под которой актриса и ввела свою героиню в историю советского театра.

Об этой крохотной бабановской роли рецензенты писали после премьеры «Моего друга» как о художественном событии. А сам Погодин посвятил этой роли Бабановой целую статью — своего рода признание в любви драматурга к своей чудесной современнице.

В 30‑е годы бабановские спутники появляются на подмостках не только в современном обличье. Они часто уходят в область классики. При этом они обычно очень мало считаются с характерами тех классических персонажей, облик которых они принимают на время.

Так произошло с бабановской Джульеттой — этой девочкой с неразбуженными страстями, какой она предстала перед аудиторией Театра Революции в середине 30‑х годов. Она казалась трогательной в своей чистоте и в готовности нести самые тяжелые испытания. И любила она своего Ромео безраздельной любовью. Но эта любовь была лишена у нее всякого чувственного оттенка. Так любит сестра своего старшего брата, благородного, мужественного, как Ромео, — умного, воплощающего в ее глазах все лучшие человеческие качества, какие только есть на свете. Поэтому в судьбе бабановской {306} Джульетты было больше жертвенности и детской исступленности, чем трагедии сильного существа, бросающего вызов всему миру во имя своей всепоглощающей страсти.

И зачарованная Лариса Бабановой из «Бесприданницы», словно запеленатая в сверкающее, ослепительно-белое, будто подвенечное шелковое платье, — она тоже была ребенком с недоумевающими глазами, обиженным, обманутым ребенком, с жертвенной покорностью идущим на заклание.

Эти две роли Бабановой были овеяны странной недосказанностью, печалью о чем-то несбывшемся, как будто актриса создавала их в пору своих нерешенных раздумий о жизни.

Другая классическая роль Бабановой — Диана в «Собаке на сене» Лопе де Вега была сыграна совсем в другом ключе, в редкой для нее манере комедийного «брио». В трактовке Бабановой Диана тоже приняла на себя облик, мало соответствующий тому человеческому характеру, каким в свое время наделил ее драматург. Из страстной, своенравной, гордой женщины, влюбленной до потери сознания в красавца Теодоро, она превратилась у Бабановой в маленькую капризницу, красивую, изящную, эффектно одетую, но скорее играющую в любовь, чем испытывающую ее на самом деле. Она обращалась с бедным Теодоро словно с большой и занятной куклой, безбожно мучая его без всякой цели, уверенная, что не причиняет ему никакой боли.

При всей своей театральной эффектности, при всем техническом блеске, с каким Диана была показана актрисой со сцены, — эта роль оказалась самой небабановской из всего ее обширного репертуара. Она присутствует в ней только как мастер, тонкий и блестящий, но все же только мастер, создающий великолепную модель образа и бесстрастно демонстрирующий ее перед зрительным залом, внимательно оглядывая ее со всех сторон, следя за каждым ее жестом, прислушиваясь к каждой интонации, оправляя малейшую складку на ее нарядном костюме.

В своем роде это было торжество мастерства актрисы, но мастерства холодноватого, не свойственного глубоко человечному дарованию Бабановой.

В этой роли актриса прибегает и к чуждой ей вообще откровенной стилизации в манере игры, прежде всего сказавшейся в намеренно искусственной тональности, в какой она подает текст роли, подчеркнуто скандируя стихотворную речь своей Дианы, словно стремясь этим снять с образа психологическую {307} канву и перевести его в план чистой театральной игры.

Впоследствии подобный прием стилизации — хотя и в другой, более осторожной и мягкой манере — Бабанова применит к роли Раневской в «Вишневом саде» и к некоторым другим ролям позднего периода.

После Дианы Бабанова возвращается из мира классики на родную, близкую ей почву живой современности, в среду своих традиционных спутников.

В 1939 году она создает первый вариант образа своей максималистки Тани из одноименной пьесы А. Арбузова. На долгий срок эта роль становится центральной для актрисы. Ее Таня пережила военные годы и прошла через все послевоенное десятилетие, встречая горячее сочувствие у своей аудитории. В жизни одной театральной роли это — срок огромный для нашего динамичного времени с его быстро меняющимися формами в быту и в общественной психологии.

И, как всегда у Бабановой, успех ее Тани в зрительном зале этих лет был вызван не только талантливой игрой актрисы, ее чудесной способностью глубоко проникать в душевные тайники своих чистых духом маленьких героинь.

Ярче, чем кто-либо из ее современниц, ее собратьев по заманчивому и трудному искусству театра, Бабанова в Тане выразила тему человеческой верности, тему самоотверженной женской любви, с такой силой прозвучавшую в воздухе того времени, еще полном грозовых разрядов пронесшейся военной бури. Симоновское «Жди меня» в те годы тоже не оставалось лишь талантливым лирическим стихотворением. Это была своего рода клятва в верности, обращенная не только к близкому человеку, но и к самому себе, — клятва сохранить нетленным лучшее, что живет в тебе, что есть в каждом из нас и что должно когда-то победить в том большом мире, который мы называем человечеством.

Бабановская Таня и говорила об этом со сцены своим современникам.

Но такой Таня Бабановой сделалась не сразу. Вначале, когда пьеса Арбузова впервые появилась на афише Театра Революции, тема человеческой верности присутствовала в ней только в зачатке, преимущественно в ее первой половине. А во второй части пьесы Таня у Арбузова освобождалась от иллюзий своей детской любви к ветреному Герману и находила утешение в профессии врача и в новом чувстве, которое возникало у нее к случайно встреченному человеку.

{308} История переработки драматургом всей второй части своей пьесы применительно к самостоятельному замыслу исполнительницы главной роли, да еще после того, как пьеса была поставлена и многократно сыграна, поистине должна быть названа уникальной.

Правда, и в новой редакции в финальной реплике Тани драматург оставил намек на возможность в дальнейшем каких-то более сложных ее отношений с Игнатовым. Но в исполнении Бабановой и этот слабый намек исчезал без следа.

Ее Таня не могла отречься ни от себя, ни от своей промелькнувшей счастливой молодости, ни от всего, что было ей когда-то дороже самой жизни. В судьбу таких цельных, самоотверженных натур, как Таня Бабановой, Германы приходят только однажды и остаются в ней навсегда.

Последней ролью Бабановой, в которой ее традиционная героиня появляется в своем непосредственном обличье, была ее трагическая Мари из пьесы В. Гусева «Сыновья трех рек» — бедное, потерянное дитя парижских бульваров, захваченное огненным вихрем войны.

После этой роли театральные спутники актрисы дают о себе знать только отраженно, через образы персонажей, далеких от них и по жизненной судьбе и по своему психологическому складу. Так было с ее одинокой, по-детски опечаленной Софьей Зыковой, ничем не похожей на ту суховатую, не в меру деловую и расчетливую женщину, какую мы знаем из горьковского текста. Так было и со многими другими ее героинями последних лет.

Особняком стоит в ее репертуаре этой поры роль Кей в пьесе японского драматурга М. Каору «Украденная жизнь», сыгранная Бабановой в 1959 году.

В этой роли она возвращается к ранней биографии тех своих «детей», которые начинали жизнь в старом, собственническом мире. На этот раз актриса прослеживает до конца судьбу своей героини, начиная с отроческих лет и кончая зрелыми годами. Шаг за шагом она показывает, как дух стяжательства и наживы, царящий в среде, окружающей Кей, разрушает живые ткани человеческой души, делает ее неподвижной и мертвой. С печалью Бабанова развертывает перед зрителем горестный свиток «украденной жизни» своей Кей. Ей жаль это погибшее, когда-то чистое прелестное существо. В жестоком, властном голосе хозяйки торгового дома актриса еще различает временами звонкие ноты ее юности. Она заставляет звучать их сильнее, чем это дано в тексте {309} роли, словно стремясь разбудить свою Кен от тяжелого душевного сна…

Но исчезнувшие с театральной сцены спутники Бабановой неожиданно возродились в своем живом традиционном обличье в другом месте. За последние годы они переселились на радио и оттуда, спрятавшись за репродуктором, продолжают вести разговор с современниками своими по-прежнему чистыми, мелодичными голосами.

Так родилась за последние годы целая серия бабановских радиопередач, в которых действуют ее маленькие героини и герои, не отрекшиеся от себя и продолжающие свою жизнь в мире. И главное место среди них занял Маленький принц из сказки Сент-Экзюпери, чей образ с такой проникновенностью и душевным изяществом воссоздала Бабанова.

В голосе этого Принца слились голоса всех ее «детей», так долго сопровождавших актрису на ее театральном пути.

## 11

В молодые годы Бабанова хоть и любила своих спутников, но часто стеснялась их присутствия рядом с собой. Одни казались ей слишком безнравственными, как это было с Бьенеме и особенно с танцовщицей из «Д. Е.», а другие — чересчур маленькими и незначительными для того героического времени, в которое она жила. В ту пору актриса стеснялась даже такого совершеннейшего своего творения, как ее романтическая Полина из «Доходного места». В мире происходят грандиозные события, совершается величайшая революция, рассуждала Бабанова сама с собой, «а я всего-навсего танцую польку и пою песенки». Ей хотелось тогда сыграть «что-то положительное, героическое», и она с сокрушением убеждалась, что ее внешние данные закрывают ей дорогу в репертуар такого плана.

Но расстаться со своими постоянными персонажами Бабановой так и не удавалось. Они не уходили от нее. Актриса чересчур «приручила» их к себе, как говорит по радио ее же собственным голосом сказочный Принц из поэмы Сент-Экзюпери.

И конечно, Бабанова была не права, когда в ранние актерские годы считала своих маленьких персонажей неподходящими для героического времени. Ведь и Принц из сказки Экзюпери был маленьким. Маленькой была и планета, где он жил один-одинешенек, а рядом с ним росла тоже одна-единственная роза. И все, что говорил этот Принц летчику, {310} потерпевшему аварию в пустыне, звучало совсем незначительно, если исходить из прямого смысла его слов. Он рассказывал о каком-то нарисованном барашке, живущем в таком же нарисованном ящике; о «слабых и простодушных» розах, которым даны шипы на стеблях, чтобы они защищали себя как могли от грозящих им опасностей; о чудаке-фонарщике, обитающем в полном одиночестве на крохотном астероиде и тем не менее все продолжающем гасить и снова зажигать фонари, выполняя этим свой долг перед вселенной.

И обо всем этом Принц рассказывал летчику тоже в героическое время, в годы самой жестокой, самой опустошительной из войн, какие только знали люди. Летчик слушал своего маленького собеседника, и перед ним открывался глубокий смысл, таящийся в неприхотливых сказочках Принца. Он понимал, что, пользуясь доступным ему образным языком, Маленький принц говорил о таких простых, но важных вещах, как стойкость духа, мужество, человеческая верность, долг, который каждый из нас несет перед другими людьми и перед всем миром, — о всем том, что так необходимо человеку, особенно когда он живет в эпохи героические.

Но ведь об этих же простых вещах говорил не только Маленький принц голосом Бабановой по радио, но и остальные ее театральные «дети», вышедшие на дорогу жизни и искусства почти полвека назад.

# **{****311}** Годы артистических странствий Станиславского[[91]](#endnote-85)

## 1

Театр прошлого за всю его историю не знает другого такого всеобъемлющего художника сцены, как Станиславский, талант которого проявлялся бы с такой силой и равным блеском в различных областях многосложного сценического искусства.

Нет такой стороны, такого уголка в искусстве театра нового века, куда бы не проникла его преобразующая творческая энергия, где бы не сказалась его смелая новаторская мысль.

Станиславский был на редкость многосторонним художником.

Он начал свою театральную деятельность в толпе актеров-любителей, заполнявших многочисленные клубные сцены Москвы 80‑х годов, и очень быстро вырос на глазах у современников в «первоклассного артиста», в «самого талантливого актера в России», — как писал о нем журнал «Жизнь» в 1901 году[[92]](#endnote-86). В пору своего творческого расцвета Станиславский знал триумфы, достающиеся только на долго {312} немногих актеров, властителей дум своего времени, актеров-художников, оставивших глубокий след в сознании своих современников.

«Великим артистом» назвала его Ермолова после Штокмана. Нужно помнить аскетическую сдержанность Ермоловой на похвалы и пышные эпитеты, чтобы оценить значение ее слов по адресу Станиславского[[93]](#endnote-87). К тому же Ермолова принадлежала к поколению артистов, завершавших в ту пору свой сценический путь. Она стояла в стороне от новых течений, определившихся тогда в литературе и в театре. Как известно, ей было чуждо творчество Чехова, а именно «чеховское», как мы увидим в дальнейшем, было родственно таланту Станиславского.

Высоко ценил Станиславского-актера другой его знаменитый современник, Макс Рейнхардт, вошедший в историю театрального искусства как реформатор современного немецкого театра. По силе актерского таланта он ставил Станиславского рядом с великой Дузе. «Никто после Дузе, — писал он в своей статье 1921 года, — не давал мне такой сложной гаммы настроений, как этот мастер выразительного слова, этот волшебник незримых переживаний». И добавлял: «Его Астров воистину незабываем»[[94]](#endnote-88).

Почти теми же словами отзывался о Станиславском-актере и Гордон Крэг — признанный тогда глава условного, символистского театра, восхищавшийся его Астровым и Штокманом и говоривший, что «более человеческой игры трудно было бы отыскать»[[95]](#endnote-89).

Оба они — особенно Гордон Крэг — не принадлежали к числу единомышленников Станиславского в искусстве. Но и они не могли уйти из-под магической власти его сценических созданий независимо от своих внутритеатральных позиций и эстетических пристрастий.

Еще более значительной представлялась для современников деятельность Станиславского как режиссера. Начиная с 1891 года, с его новаторских постановок в Обществе искусства и литературы, его режиссерская работа становится в центре внимания критики и театральной общественности. Интерес к ней растет с необычайной быстротой по мере того, как режиссерские принципы Станиславского начинают завоевывать сцены всего мира.

«Величайшим режиссером современности» будут называть Станиславского критики и театральные деятели Америки и Западной Европы во время зарубежных гастролей Художественного театра 1922 – 1924 годов. И в этих словах {313} не было преувеличения. В области режиссуры Станиславский действительно не знал себе равных.

Он был не только постановщиком новаторских спектаклей, поражавших зрителей художественной силой и духовным богатством, в них заключенным. Он был своего рода архитектором-строителем того сложного многоветвистого здания современной театральной культуры, которое воздвигалось на протяжении нескольких десятилетий среди обломков и разрушающихся стен старого канонически-традиционного театра.

В этой области у него были свои предшественники, а потом соратники и ученики. Многое для своих первоначальных опытов он взял у Кронека, режиссера знаменитой мейнингенской труппы в Германии, у Антуана, основателя Свободного театра во Франции. В книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский с благодарностью вспомнит имела этих первых своих «учителей» в сложном искусстве современной режиссуры. И все же они были только предтечами Станиславского. Их реформаторская деятельность была ограниченной и затрагивала только отдельные участки в структуре старого театра. Главная, притом самая значительная часть работы по созданию новой художественной системы театра выпала на долю Станиславского.

Это хорошо понимали сами его «учителя». Выступая в печати перед приездом Художественного театра в Париж в 1922 году, тот же Антуан отдавал Станиславскому пальму первенства в этой области. «В ближайшие дни к нам приезжает из Москвы знаменитая труппа Художественного театра, — писал он в своем обращении к публике, — она покажет нам мастерство режиссуры, которая изменила театральную технику всего мира»[[96]](#endnote-90).

Армия последователей Станиславского в его реформаторской деятельности поистине неисчислима. В России из его режиссерской «мастерской» вышла вся режиссура нового типа, включая и Мейерхольда, при всей новаторской самостоятельности и эстетической исключительности его последующего творчества.

А рядом с режиссерской деятельностью Станиславского, вливаясь в нее, переходя из школьных и студийных помещений на репетиционную площадку МХАТ и обратно, шла его педагогическая работа, не прерывавшаяся до последних дней его жизни.

Впрочем, слово «педагогическая» мало подходит к тому, что происходило у Станиславского с актерами на репетициях {314} и учебных занятиях. Это было воспитание талантов, воспитание художников, требовательных к себе, способных к вдохновенному труду, знающих муки и счастье рождения сценического образа из глубин своей человеческой природы. Через такую его творческую «школу» прошло множество актеров разных поколений, притом зачастую актеров первой величины, оставивших в свою очередь славное имя в истории русской сцены.

«Он разбудил во мне художника… — говорил о Станиславском Качалов, — он показал мне такие артистические перспективы, какие мне и не мерещились, какие никогда без него не развернулись бы передо мной». И эти качаловские слова не относились к категории «юбилейных». Они были сказаны артистом в частном письме к Марии Федоровне Андреевой еще в 1904 году, всего через несколько лет поело его прихода в Художественный театр[[97]](#endnote-91).

В выражениях, близких этим качаловским словам, говорят о значении Станиславского в их артистической судьбе и Леонидов, и Москвин, и Книппер-Чехова.

Это было первое поколение артистов Художественного театра. А за ним шло второе — плеяда ярких талантов Первой студии той ее ранней поры, когда она сохраняла верность своему учителю, когда она еще была «собранием верующих в религию Станиславского», как говорил о себе и своих собратьях Михаил Чехов.

А за вторым пришло и третье поколение МХАТ — стая талантливых «орлят» во главе с Хмелевым и Добронравовым, выпестованных Станиславским и в течение коротких трех лет выросших в первоклассных художников советской сцены. С ними было связано рождение молодой труппы МХАТ, составившее центральное событие в жизни театра 20‑х годов.

Все это были актеры с большими именами, оставившие заметный след в истории сценического искусства. А сколько стоит за ними менее известных актеров, которых хотя бы однажды коснулся животворящий гений Станиславского, пробудив в них живое творческое начало. И не всегда это происходило в работе над ролями сколько-нибудь значительными по материалу. Как о творческом счастье вспоминает Комаровская о своей ранней работе со Станиславским над ролью уличной девушки в третьем акте «На дне». Между тем в этой роли не было даже текста и она вообще не существовала в пьесе Горького, а была от начала до конца создана Станиславским вместе с молодой актрисой[[98]](#endnote-92). С таким {315} же волнением как о событии в своей артистической жизни рассказывает сестра Комиссаржевской Скарская о такой же работе со Станиславским над подобной же ролью какой-то безмолвной старушки в «Геншеле», даже непредусмотренной драматургом в тексте его пьесы[[99]](#endnote-93). А позже, рассказывая о работе со Станиславским над подобной же ролью в «Горе от ума», Кнебель вспоминала: «Сейчас мне это кажется великим счастьем: я на себе испытала, что значит — создать в безмолвной роли человека»[[100]](#endnote-94).

Не вина Станиславского, что многие из тех, в ком, по словам Качалова, он «разбудил художника», не сумели сохранить в себе хотя бы частицу духовного беспокойства своего учителя, остановились на каком-то этапе в своем развитии, удовлетворяясь уже достигнутым, или ушли на боковые «проселочные» дороги, где их ждали легкие временные успехи и быстрое творческое истощение, как это случилось позднее со многими актерами Первой студии. Далеко не у всех «разбуженных» хватало мужества и воли для того, чтобы пойти дальше вслед за Станиславским по трудному пути большого искусства, которое требует от художника каждодневной жертвы, одержимости в труде, способности обречь себя на то, что мы называем «муками творчества».

Самому Станиславскому были хорошо знакомы эти «творческие муки», эта священная болезнь высокоодаренных людей с их постоянной неудовлетворенностью достигнутым, с их неутолимой жаждой высшего, совершенного — той жаждой, которая иногда иссушает и приводит к творческой немоте слишком утонченные и недостаточно дисциплинированные артистические натуры, а сильных, духовно закаленных художников заставляет быть всегда в пути, без отдыха, не зная праздника даже среди самых своих громких успехов.

На этом трудном пути, из этих «творческих мук» и родилась у Станиславского его всеобъемлющая теория актерского искусства, на основе которой впоследствии выросла его «система», охватившая весь процесс формирования творческой индивидуальности актера, от первых проблесков артистического «я» до полного перевоплощения в сценический образ.

Какие бы споры ни кипели до сих пор вокруг этой «системы», нужно помнить, что за всю известную нам историю театра не было создано ничего хотя бы отдаленно подобного ей. Это — единственно прочное, единственно достоверное, чем располагает сейчас актер, стремящийся по своему сознательному {316} намерению проникнуть в ту таинственную область вдохновенного творчества, которая раньше считалась неподвластной его воле и к которой можно было приобщиться только в состоянии экстаза, изредка посещающего избранные артистические души.

Станиславский показал путь в эту заколдованную страну — трудный, полный тревог и скрытых опасностей, но единственно верный путь творческого самопознания, пройдя через который каждый талантливый актер может стать «великим артистом», — таким максималистским выводом заканчивал Станиславский свой главный труд, посвященный поискам артистической индивидуальности актера.

Одно создание такого всеобъемлющего труда является великим подвигом художника по отношению к живущим ныне и к будущим актерским поколениям.

И наконец, Станиславский, в содружестве с Немировичем-Данченко, был главным создателем и вдохновителем Московского Художественного театра, на многие годы ставшего образцовым театром для всего культурного человечества. «Театр Станиславского» — под таким именем вошел МХАТ в историю мирового театрального искусства.

И действительно, так много выстраданных своих идей, вдохновенных замыслов, творческих усилий было вложено Станиславским в этот театр, что он по праву может быть назван его детищем.

А этот театр в свое время сыграл огромную, до сих пор до конца не оцененную роль в духовной жизни русского общества, особенно в годы первой русской революции. «Он мучился муками своего времени и радовался его радостями», — скажет Александр Блок о Художественном театре много позднее, вспоминая его путь в предреволюционную эпоху[[101]](#endnote-95).

И все эти многообразные проявления гения Станиславского, его творческой воли соединялись в одно целое в его человеческой личности, в нем самом, с его духовным и нравственным максимализмом, с его верой в неограниченные творческие возможности чуть ли не каждого человека, с его неповторимым характером, страстным до одержимости, упорным в достижении цели — как бы трудна она ни была — с этим знаменитым характером Станиславского, вызывавшим сметанное чувство изумления и чего-то вроде страха у окружающих — настолько далеко он выходил за пределы обычного.

«Это был не просто человек, — это было какое-то замечательное {317} явление природы»[[102]](#endnote-96), — сказал о Станиславском Л. М. Леонидов, сам художник большого стихийного таланта и беспокойной ищущей мысли. И эти крылатые леонидовские слова как нельзя точнее передают масштабы того явления, которое сегодня мы называем именем Станиславского.

Со Станиславским связана уже длительная полоса в развитии русского театра, охватывающая сейчас почти столетие — и какое столетие! — полное грандиозных событий в жизни человечества и отмеченное коренными изменениями в искусстве. Нет сомнения, что еще на долгое время его творческая энергия будет участвовать в жизни современного и завтрашнего театра. Еще долго на Станиславского будут оглядываться художники сцены разных специальностей и различных направлений, даже тогда, когда они будут вступать с ним в споры, будут отвергать его положения, отрекаться от него самого и от его искусства, как это бывало часто при его жизни, бывает и сейчас. Тень Станиславского еще многие годы будет сопровождать людей театра, когда они будут искать новых путей для сценического искусства и новых связей этого искусства с вечно меняющейся жизнью, — какими бы радикальными ни были их поиски.

От Станиславского в современном театре пока что уйти нельзя. Это верно даже по отношению к Мейерхольду, рано поднявшему знамя восстания против своего учителя и, казалось бы, так далеко ушедшему от него в художественных исканиях. Резко расходясь со Станиславским в вопросах актерского искусства, Мейерхольд в то же время так и не мог выйти за пределы общей режиссерской системы современного спектакля, созданной Станиславским. В свои зрелые годы он хорошо это понимал сам.

Не мог он уйти и от обаяния ранних постановок Станиславского чеховских пьес в Художественном театре (за исключением «Вишневого сада»). Они навсегда остались для Мейерхольда идеальным воплощением творческих принципов Театра Настроений, близкого ему самому и наложившего свою печать на многие из лучших его режиссерских композиций. Даже в самую острую пору разрушительной программы «Театрального Октября» Мейерхольд, оглядываясь назад в прошлое, назовет «образцовыми» для своего времени чеховские спектакли Станиславского[[103]](#endnote-97).

Станиславский слишком всеобъемлющ, слишком многое вмещает в себе, чересчур глубокие источники театрального искусства привел в действие, чтобы можно было избежать {318} встреч с ним на сценической площадке современного театра, — хотим мы этого или не хотим.

К сожалению, до сих пор мы еще очень односторонне используем то, что называем наследием Станиславского. Это сказывается не только в ограниченном, а иногда искаженном применении его «системы» в учебном процессе, но и в театроведческих работах, ему посвященных.

С лица этого «вдохновенного», «страстного», «пламенного» художника, каким видели Станиславского его современники, свидетели и участники его реальной жизни в искусстве, все еще не стерты черты скучного систематика, сторонника какого-то бескрасочного искусства — черты, приданные ему его позднейшими «портретистами» 40 – 50‑х годов. Этот портрет не имеет ничего общего с оригиналом.

Сохраняя неизменную верность искусству живых человеческих чувств и страстей, Станиславский вместе с тем был художником театральным, влюбленным в театр, в его яркие огни и праздничные краски, в волшебство театрального королевства, в котором часто невозможное в обычной жизни становится неотразимой художественной реальностью, как справедливо писал об этом тот же Мейерхольд в статье о Станиславском 1921 года[[104]](#endnote-98).

Невозможность уйти от Станиславского, с каким бы новым явлением в театре мы ни встречались, объясняется тем, что с него начинается процесс формирования театра нового социально-художественного типа, в чем-то существенном, коренном отличающегося от театра предшествующей исторической эпохи.

Современники Станиславского остро ощущали небывало новый характер его искусства. Оно вызывало долго неумолкавшие, ожесточенные споры. В этих спорах и сейчас бросается в глаза резкая непримиримость позиций их участников. Одни из них, сторонники старого канонического театра, яростно отрицали его искусство, утверждая, что оно противоречит самой природе сценического творчества и несет в себе гибель театра. Среди них были такие видные деятели театра, как Южин, Давыдов, а в критике — Кугель. Другие с такой же страстностью защищали это искусство, видя в нем «искусство будущего», как писал Станиславскому в 1902 году один из его многочисленных корреспондентов той поры, а несколько позже скажет почти теми же словами прозорливый берлинский критик Карл Штрекер.

«Шапку долой перед вами, москвичи! — писал он в своей статье. — Вы выросли на почве современности и на {319} почве исторического прошлого, но есть в вас нечто, что принадлежит завтрашнему и послезавтрашнему дню, что принадлежит грядущему!»[[105]](#endnote-99)

Творчество Станиславского во всех его многообразных проявлениях внутренней своей направленностью и связано с тем всемирно-историческим переворотом, первые ощутимые признаки которого обозначились еще в конце уходящего XIX века и предвестием которого была русская революция 1905 года. Этот начавшийся переворот затрагивал не только социально-экономическую и политическую структуру современного общества. Он отражался и в сознании многих миллионов людей, которых история уже втягивала в водоворот мировых событий и заставляла определить свое место в них.

В эти годы в различных областях искусства появляются один за другим художники-новаторы, чье творчество, словно чувствительный сейсмограф, отмечает первые толчки и смещения в сознании множества людей и в социальных отношениях между ними. В литературе это со всей отчетливостью сказывается в творчестве Чехова последнего десятилетия, а позднее — в произведениях Горького, особенно в его «классических» драмах от «Мещан» до «Варваров» и «Врагов» включительно.

В театре той поры наиболее полным выразителем новых веяний и сдвигов в общественном сознании был Станиславский.

Он был верным сыном своего времени, которое заново поставило перед человечеством с небывалой еще остротой коренные вопросы социального бытия и до предела обнажило внутренние связи, соединяющие личную судьбу каждого отдельного человека с судьбами всего мира. Для Станиславского был характерен обостренный интерес к тематике широкого общественного охвата, к социальному конфликту в его непосредственном выражении в искусстве.

С наибольшей наглядностью эта тенденция сказалась в режиссуре Станиславского с первых же его самостоятельных режиссерских работ в Обществе искусства и литературы. Когда читаешь сейчас его план постановки толстовских «Плодов просвещения» (1891), кажется, что он создан в наши дни, — с такой отчетливостью в нем вынесено на поверхность и воплощено в режиссерской ткани спектакля противопоставление разных социальных групп персонажей комедии. Недаром этот план Станиславского был целиком воспроизведен через шестьдесят лет в новой мхатовской постановке {320} тех же «Плодов просвещения» (1951) и ничего не потерял в своей свежести и художественном блеске.

Еще интереснее в этом отношении его постановка «Отелло» (1896) со знаменитой сценой народного восстания на Кипре. Сцена эта, отсутствующая у Шекспира, была создана Станиславским чисто режиссерскими средствами и занимала центральное место во втором акте, бросая свой отблеск на все последующее действие трагедии.

Стремление ввести в драматическое действие в их наглядном сценическом воплощении скрытые социальные силы, определяющие жизненную судьбу каждого отдельного человека, пройдет сквозной линией почти через все режиссерские работы Станиславского, вплоть до «Дней Турбиных» и «Бронепоезда» — в современной драме и «Горячего сердца» и «Женитьбы Фигаро» — в классике.

Но глубже всего и органичнее для самого себя раскрывается Станиславский как художник нового века в его актерских исканиях, с которых он и начинает свою жизнь в искусстве.

Это — его жизненная и духовная биография, «история его собственной души», по выражению Гоголя, и одновременно история тех его современников, которые были близки ему по духу и по исторической судьбе.

В этих его многолетних актерских «странствиях» в поисках своей творческой индивидуальности Станиславский сформировался как личность, как художник, со своим «верую» в жизни и в искусстве, со страстной убежденностью в высокой общественно-нравственной миссии артиста в современном обществе.

В этом отношении актерская деятельность Станиславского является первоначальным источником или, точнее, зерном, из которого вырастает все его многоплановое творчество.

## 2

У самого Станиславского не было сомнений на этот счет. «Я актер по природе»[[106]](#endnote-100), — писал он в письме к Немировичу-Данченко в 1905 году и впоследствии не раз повторял это свое утверждение, считая актерство главным делом своей жизни.

Все остальное в своей театральной деятельности, вплоть до режиссуры, он считал вторичным, производным от актерского творчества.

{321} Бывали времена, когда он охладевал к режиссуре и в минуты раздражения мог даже утверждать, что не любит эту деятельность и занимается ею только по необходимости, как он писал в том же письме к Немировичу-Данченко. Интересно при этом, что режиссура давалась ему с непостижимой легкостью. Достаточно вспомнить, что его режиссерская партитура чеховской «Чайки», в которой уже была заключена в сжатом виде вся реформа современного театра, была скомпонована Станиславским в короткие три недели. Так же быстро, словно мимоходом, создавались и другие режиссерские партитуры для Художественного театра.

Все же ноты равнодушия Станиславского к своей работе режиссера не были случайны. С определенного момента (это происходит через несколько лет после его первых постановок в МХТ) он начинает рассматривать свою режиссуру как нечто внеличное, не принадлежащее ему одному, доступное любому способному режиссеру. Как будто он изобрел сложный, точно действующий «инструмент», секрет которого сам раскрыл в инструкции для общего пользования.

И это было действительно так. Приходит время, когда созданная Станиславским и детально им разработанная система современного спектакля нового типа становится всеобщим достоянием в театре, вне зависимости от существующих разнообразных художественных направлений. Изобретение поступает в массовое производство и отчуждается от своего автора.

«Мне ничего не стоит передать просмакованную мною пьесу другому (режиссеру. — *Б. А*.), раз что я верю в то, что она ему удастся», — говорил он, подчеркивая свою стороннюю позицию применительно к собственной режиссерской деятельности[[107]](#endnote-101). И это говорилось им в годы, когда его слава как режиссера достигла зенита.

Но по отношению к своей актерской работе такое самоотречение у Станиславского было невозможно, и подобных разговоров на эту тему он ни при каких обстоятельствах не вел и вести не мог. Стремление играть на сцене, создавать образы, вызывать из глубины своей человеческой природы всегда новые живые существа было у него неистребимым. Он страдал, когда не работал над новыми ролями, а между тем, в отличие от режиссуры, долгое время они давались ему с тяжелыми муками.

Актерство как свое главное призвание Станиславский ощутил очень рано. Когда четырнадцатилетним подростком он готовился впервые выйти перед публикой на сцену домашнего {322} театра, он пережил непомерное чувство счастья, как он рассказывает, близкое к обмороку, к душевному потрясению. Выступление в небольшой водевильной роли было для этого подростка не увлекательной забавой, не игрой, а чем-то необычайно значительным, хотя и неясным, смутно-волнующим, что вошло с этого дня в его жизнь и наполнило ее новым смыслом. Сам Станиславский уже в поздние годы придавал этому детскому «дебюту» серьезное значение и вел от него начало своей жизни в искусстве.

Актерская деятельность Станиславского длилась без перерыва немного больше полувека. Она началась в 1877 году в семейном Алексеевском кружке и закончилась в 1928 году в вечер тридцатилетнего юбилея Художественного театра на самых подмостках театра, когда внезапно обозначившаяся грудная жаба закрыла ему навсегда путь на сцену.

И в своем актерстве Станиславский был необычайно разносторонним художником. Диапазон его ролей исключительно широк, от водевильных простаков его ранней молодости, вроде непутевого студента Мегрио из «Тайны женщины», до сумрачного трагического Брута в шекспировском «Юлии Цезаре», от романтического Уриэля Акосты в трагедии Гуцкова до анекдотического генерала Крутицкого из «На всякого мудреца довольно простоты» — этого поросшего шерстью и мхом реликтового существа, каким-то чудом сохранившегося от доисторических времен.

При этом Станиславский не был актером — Протеем. У него не было самойловской всеядности. Создавая свои образы, он всегда шел от своих внутренних данных, стремясь разбудить в себе стороны души, близкие роли. В тех случаях, когда ему это не удавалось, когда сама роль сопротивлялась всем попыткам актера освоить ее изнутри, происходило творческое крушение. Так случилось с Сальери в пушкинской трагедии, когда Станиславский так и не смог найти в себе внутреннее оправдание злодейству Сальери, какие бы сложные душевные мотивы он ни придумывал для этого. Правда, такие случаи были редки в его творческой практике. Даже сатирические роли он умел делать «своими», превращая их в живые существа, какими-то отдельными сторонами своей природы близкие ему самому.

Но центральное место в обширной галерее разнохарактерных образов, созданных Станиславским, занимают роли, в которых он присутствует почти полностью всей своей человеческой природой, отдавая им все, что есть самого дорогого и ценного в его личности. Эти персонажи — родные братья {323} Станиславского по духу и по крови, похожие на него, как близнецы, а иногда это он сам в различных своих воплощениях, в разных жизненных обстоятельствах и положениях. Их можно назвать положительными героями Станиславского не только потому, что они созданы из самых лучших сторон его человеческой натуры, но и по той роли, которую они выполнили по отношению к своим современникам в поворотные, решающие годы в истории русского общества.

В этих созданиях Станиславского впервые со сцены зазвучали голоса людей, которых ветер истории пробудил к новой для них и еще неведомой им жизни. Это — люди с разбуженным историческим сознанием, с рождающимся в них чувством «исторической сознательности», по выражению Горького, видевшего в этом чувстве одну из важных особенностей в мировоззрении людей новой эры — эры социалистического переустройства мира.

Мы назвали этих персонажей Станиславского «положительными героями». Но в них нет ничего героического в старом обычном смысле, который еще вкладывался в это слово в те годы, когда они выходили вместе со своим создателем на театральные подмостки. Еще вчера их никто не готовил к подвигам, никто от них не требовал больших решений и ответственности за человечество, за весь мир. Это — самые обыкновенные заурядные люди, люди из толпы, но силой обстоятельств поставленные в героическое положение, — замечательно точные слова, сказанные одним малоизвестным критиком начала XX века по адресу Нади из чеховской «Невесты»[[108]](#endnote-102). Это определение верно не только для героини «Невесты». Оно применимо ко многим другим героям Чехова последнего периода и к положительным персонажам Станиславского. Оно имеет и более общее значение, о чем, наверно, не догадывался, да и не мог тогда догадываться сам его автор.

Да, заурядные, обыкновенные люди, но силой истории поставленные в героическое положение. Эта счастливо найденная формула с превосходной точностью выражает исторический смысл изменений, происходящих с конца прошлого столетия в сознании и в судьбе множества людей. Еще вчера это был классический «маленький человек» XIX века, живший личными интересами, боровшийся доступными ему средствами с сильными мира сего за свое право на существование, на личное счастье. Сегодня он могущественными силами истории выводился за границы своего замкнутого существования, ставился перед лицом современного расколотого {324} человечества с его сложными проблемами, с острыми социальными противоречиями и неразрешимыми конфликтами, кровно затрагивающими всех людей, в каких бы дальних уголках земного шара они ни жили, какими бы малыми делами ни занимались.

И этот мир, развернувшийся перед вчерашними «маленькими людьми», требовал от каждого из них решения коренных вопросов жизни не только за себя, но и за всех, кто, как они сами, шагал в эти тревожные годы по близким и дальним дорогам мира.

Теперь мы хорошо знаем, что ожидало «маленьких людей» в будущем, какие бури будут бушевать над их головами, какие испытания готовила им жизнь на всем пространстве нашей планеты. «Маленьким людям» нужно было запасаться мужеством, закалять волю, готовиться к бою, чтобы не погибнуть в том героическом положении, в какое их поставила история. Им нужно было перестать быть «маленькими» и сделаться «героями», но какого-то другого типа по сравнению с теми «героями-одиночками», которые действовали до них в старом, осужденном на гибель мире.

«Толпа героев», — скажет вскоре Леонид Андреев о зрителях, сидевших в зале Художественного театра в конце 1900 года и с замиранием сердца следивших, как один из них в лице Штокмана — Станиславского, поднявшийся из зала на сцену, обретает и это мужество, и эту волю, и способность к борьбе.

«Толпа героев» — эти два слова, еще недавно казавшиеся несовместимыми, хорошо выражали то новое, что рождалось тогда в общественном сознании современников Станиславского. Неотразимая сила Штокмана — Станиславского и заключалась в том, что он показал каждому из рядовых зрителей, «что и он может быть героем», — как писал после спектакля один из тогдашних московских критиков[[109]](#endnote-103), взволнованный зрелищем человеческого мужества, пробудившегося в душе самого обыкновенного человека, еще вчера далекого от всякой мысли о борьбе, о гражданском подвиге.

Новое ощущение жизни, истории, связей между людьми характерно для большинства «разбуженных» героев Чехова, появляющихся в его рассказах и пьесах последнего десятилетия, начиная со «Студента» и «Учителя словесности», кончая «Невестой». Оно свойственно и положительным героям Станиславского. В этом отношении их можно назвать «чеховскими», но в глубоком смысле этого определения.

{325} Герои Станиславского не были производными от чеховских. Они не были простым отголоском литературных образов. Они жили в самом актере и в окружающей его действительности самостоятельной, не заемной жизнью. Некоторые из них вообще заявляют о себе у Станиславского раньше, чем он встречается на сцене с персонажами чеховских пьес. Так было с его Акостой, в котором сквозь его классический облик явственно проступали черты современников Станиславского. В цикле «чеховских» ролей были у него персонажи, пришедшие к нему от других современных драматургов, как Штокман и Сатин. Наконец, нужно помнить, что Вершинин и Астров из пьес Чехова получили у Станиславского дополнительные черты, прямо непредусмотренные литературным текстом пьесы.

Станиславский не был только исполнителем роли. Он «пересоздавал» роль, как говорил сам, причисляя себя к актерам, которые «своим творчеством дополняют автора». И это хорошо понимала критика того времени. Рецензент журнала «Жизнь» писал об этом, отмечая, что «талантливая и широкая натура Станиславского не хочет ограничиваться задачею актера и врывается в область драматурга»[[110]](#endnote-104).

Близкое, кровное родство героев Станиславского с чеховскими было глубоко органичным. Они вышли из одного «дома», в один и тот же час истории, с теми же намерениями и целями, с тем же взглядом надежды, устремленным в завтрашний день человечества.

У Станиславского, так же как у Чехова, эти персонажи появляются в самой начальной стадии их исторического пути. Они как будто только-только разбужены от долгого сна внезапным толчком или голосом, раздавшимся рядом, а может быть, прозвучавшим в их собственной душе. Этот голос позвал их в ранний час, заставил подняться и собраться в дорогу. Они еще стоят у порога, вглядываясь с тревогой и надеждой в далекий горизонт, чреватый будущим, — то сверкающий ярким светом, то затянутый свинцовыми тучами. Их еще обступают знакомые вещи и предметы. Еще не оборвались живые, личные связи, соединяющие их с близкими людьми. И душа их полна сомнений и беспокойства. Но внутренне вся их прежняя привычная жизнь потеряла Для них всякий смысл, отошла назад. Как будто воинский Долг призывает их на поле начинающейся исторической битвы. И они готовятся к ней — мужественно, но со стесненным сердцем. А некоторые из них уже перешагнули порог своего дома и ушли в большой мир, стали участниками первых {326} стычек в разгорающейся борьбе. Так произошло со Штокманом Станиславского — с этим русским Штокманом, похожим на московского профессора с Сивцева Вражка, как называли его рецензенты.

Общественная биография этих персонажей у Станиславского заканчивается незадолго до 1905 года. Последнего из них мы встречаем в 1903 году, но уже в преломлении через образ классической драматургии. Это — Брут Станиславского из шекспировского «Юлия Цезаря», превратившийся в русского Гамлета начала XX века — по замечанию одного из критиков. Этот образ своими внутренними линиями и социально-психологическим подтекстом был тесно связан с общественными настроениями в годы первой русской революции.

После Брута Станиславский переходит к комедийным ролям по преимуществу. Иногда в них преобладают сатирические краски, как это было с Фамусовым, Крутицким, или трагикомические тона, как это было в Гаеве и в Шабельском. Встречались у него в это время и роли лирико-комедийные, приближающиеся к драматическим, подобно Ракитину из «Месяца в деревне» или князю Абрезкову в «Живом трупе». Но к драме в ее чистом виде Станиславский не возвращается в период, предшествующий 1917 году. В эти годы он больше не создает новых образов в своей галерее положительных героев века, какими он видел их в самом себе и в окружающей действительности.

Его герои-спутники остаются до конца связанными с десятилетием, предшествующим революции 1905 года. Их духовная биография исчерпывается в театре этим временем. Они не исчезают совсем в искусстве, как и в жизни. Но высшая точка их существования, кульминация их общественных триумфов остается позади.

Так обычно бывает с созданиями больших актеров, которые в образах своих главных положительных героев с предельной глубиной и драматической силой отразили какое-то важное историческое мгновение в сознании современного им общества. Жизнь таких актерских созданий бывает поразительной по драматической напряженности и духовной полноте, по той власти, какую они обретают над душами зрителей. Но их творческий «праздник» обычно длится недолго. Меняется воздух времени, смещаются внутренние пласты в общественной психологии, и они уступают первенство на сцене другим персонажам, другим людям, идущим на смену из самой жизни.

{327} Так было с мочаловскими мстителями, которые уже в начале 40‑х годов начинают утрачивать неотразимую власть над современниками. Проходит их счастливая историческая минута, и они отодвигаются в тень, уходят в прошлое, становятся достоянием истории еще при жизни их создателя, — как память о чем-то легендарном, что когда-то потрясало души зрителей небывалой человеческой правдой. В таком ретроспективном плане писал Белинский о героях Мочалова задолго до смерти великого трагика.

И «маленькие герои» Щепкина очень скоро вынуждены были уступить первое место на авансцене мартыновским персонажам — этим предтечам «чудаков» и ожесточенных страдальцев Достоевского. И торжество ермоловских героических женщин было исчерпано коротким десятилетием, ограниченным 70 – 80‑ми годами.

Нечто подобное происходит и с положительными героями Станиславского. До самого конца своего актерского пути он продолжает выступать в ролях Астрова, Вершинина, Сатина (со Штокманом он расстается в 1923 году). Эти персонажи, как и создатель их, не остаются неизменными. Они впитывают в себя все, что происходит в мире, становятся более мужественными и определенными в своих человеческих характерах, развиваясь вместе со своей эпохой. Об этих поздних изменениях, происходящих в положительных персонажах Станиславского, неоднократно писали его современники, следившие за его творческим путем на протяжении долгих лет. Но все же это были образы, когда-то уже созданные в своем целостном единстве и органически связанные с исторической минутой, их породившей.

Они продолжают жить на сцене в изменившихся условиях, вызывая к себе у новой аудитории интерес и симпатии как лучшие представители старого ушедшего времени. Но овации уже не звучат при их появлении на сцене, как это было в прошлом. Их биографии продолжаются на вторых и третьих путях современности. Им на смену жизнь выводит на подмостки других людей, других героев нового дня со своими драмами, трудностями и проблемами.

Эта смена героев начинается для Станиславского с качаловского Протасова в «Детях солнца» Горького (1905) и продолжается до рубежа 1917 года. В последнее предреволюционное десятилетие Качалов становится центральной фигурой среди всех актеров русской сцены. На нем сосредоточивается внимание современников. Это — его время, его творческий расцвет,

{328} Даже при беглом взгляде на лица качаловских героев мы различаем в них явные черты фамильного сходства со спутниками Станиславского. Они вышли из той же «семьи». Это — их младшие братья. Но они принадлежат к другому общественному поколению. У них другие заботы, другая судьба в событиях эпохи.

Интересно, что Станиславский, готовя режиссерский план «Детей солнца» и детально разрабатывая для Качалова роль Протасова, шел в ней от самого себя, от своих традиционных ролей.

Образ чудаковатого ученого, одержимого своей идеей, слишком явно сближен у Станиславского с его Штокманом, еще продолжавшим тогда волновать зрителей. Как будто Станиславский хотел по эстафете передать Качалову своих любимых героев.

Но на этот раз Станиславский ошибался. Протасов у Качалова не был Штокманом, так же как и среди его последующих героев не было ни романтического полковника Вершинина, ни вдохновенного Астрова, ни пламенного Левборга или сумрачного несгибаемого Брута, — какими их видел Станиславский: воины, надевающие на себя боевые доспехи, готовясь идти на битву жизни с ощущением долга перед людьми и перед историей.

Качаловские герои — это люди, задумавшиеся над жизнью, люди с раздвоенным сознанием, а иногда душевно смятенные, потерявшие почву под собой, как это было с его Гамлетом, Иваном Карамазовым и другими его сценическими персонажами.

Сумеречное время общественной реакции затронуло их внутренний мир. Они полны благородных чувств, они не идут на нравственные компромиссы, на сделки с совестью. Но у них потеряна воля к действию. Они не в силах распутать и разорвать клубок кричащих противоречий современной им действительности, не в состоянии преодолеть духовные капканы, подстерегающие их на каждом шагу в этом зыбком, потерявшем отчетливые очертания мире.

Для Станиславского люди этого социально-психологического типа были далекими и даже чуждыми, хотя он мог и сочувствовать им в их трудной судьбе.

Сам он возвращается к драматическим ролям, к образам своих положительных персонажей только однажды, уже в послереволюционные годы. Это был его героический Иван Шуйский в «Царе Федоре Иоанновиче», созданный Станиславским в 1922 году и многими чертами человеческого {329} характера напоминающий его прежних героев. Эта роль оказалась последним актерским созданием Станиславского.

Кто видел его в этой последней роли, тот навсегда запомнил мощную, тяжелую фигуру русского военачальника, народного заступника, неподкупного военного стража государства. Он появлялся перед аудиторией в боевой, потемневшей от времени кольчуге, с мечом, хранящим на себе следы многих битв, — суровый, непреклонный и в то же время как-то по-детски ясный — воплощение силы, духовной щедрости и нравственной чистоты.

Однако, какой бы интересной и значительной ни представлялась нам эта последняя роль Станиславского, в ней не было того полного совпадения с исторической минутой в жизни русского общества, которое так поражает в его Астрове, Штокмане, Вершинине, в Сатине — в этих ролях, созданных им в короткие годы русской революционной весны 1905 года. Это действительно роли исторические. Их место не только в летописях театра, но и в истории русского общественного сознания. Они составляют вершину творчества Станиславского и принесли ему славу, какую знают только великие артисты.

Но эти герои Станиславского не сразу сформировались в своем человеческом характере, не говоря уже об их мировоззрении, об их чувстве истории и общественных взглядах. Они развивались вместе со своим будущим создателем, проходили рядом с ним ту же школу жизни в одну из самых значительных эпох в истории мира.

Очень долго Станиславский не различает с необходимой ясностью этих людей в жизни и в самом себе. Они только время от времени дают знать о своем существовании, проявляясь теми или иными чертами в его различных ролях — комедийных и драматических. Пройдет много времени, прежде чем они примут завершенный облик в его сценических образах и заговорят своим голосом.

Такое медленное созревание основного героя Станиславского не было случайным. Оно было вызвано тем, что люди определенного социально-психологического склада, давшие жизнь главным персонажам Станиславского, еще не нашли себя в самой действительности, а следовательно, и в душе художника. Ведь у Чехова — сверстника Станиславского — они входят в его литературные произведения в те же годы, то есть в середине 90‑х годов. И героини Комиссаржевской — эти родные сестры персонажей Станиславского — {330} впервые появляются на сцене тогда же. Такое совпадение не может быть случайным.

Но у Станиславского были дополнительные сложности, которые затрудняли его поиски своего героя, своей артистической индивидуальности, придавали им особую остроту. Эти сложности определялись индивидуальными особенностями человеческого характера и актерского дарования Станиславского.

## 3

История рождения и формирования положительных героев у всякого большого художника — будь то писатель или актер — всегда является более или менее усложненной историей его собственного духовного становления. Художник рождается вместе с героем своего времени, проходит рядом с ним через все этапы его личного и общественного развития.

У одних — как у Лермонтова в литературе и у Мочалова в сценическом искусстве — такое автобиографическое начало выходит на поверхность. Оно видно невооруженному глазу и наиболее отчетливо раскрывается в образе центрального героя художника — Печорина у Лермонтова, Гамлета у Мочалова.

У других художников их личное автобиографическое начало иногда скрывается глубоко внутри их произведений и редко может быть полностью обнаружено самым внимательным и прозорливым исследователем.

Так обстоит дело с Чеховым, особенно с произведениями его первых двух периодов (до 1894 г.). Гораздо сильнее ощущается присутствие самого Чехова с его пристрастиями, с его жизненной и духовной биографией в его рассказах, повестях и драмах позднего периода, начиная со «Студента». В произведениях этой поры сам Чехов иногда отчетливо угадывается за отдельными персонажами или, вернее, за некоторыми важными сторонами их человеческого характера, их мировоззрения. В эти годы часто Чехов передает героям своих произведений собственные мысли почти в той же формулировке, в какой мы находим их в его частных письмах. Но и здесь Чехов редко обнаруживает себя перед читателями непосредственно. Со своей сдержанной целомудренной натурой он всячески закрывает свой внутренний мир от постороннего глаза. Характерно, что только теперь, через семьдесят лет после его смерти, в критике и в {331} литературоведении намечаются попытки словно «рентгеном» просветить автобиографическую ткань, лежащую в основе чеховских произведений последнего периода в жизни писателя (1894 – 1904).

Станиславский по складу артистической натуры ближе всего стоит к скрытному Чехову, с той только поправкой, что ему, как актеру, труднее закрывать себя от глаз публики и в то же время оставаться самим собой.

Актерское творчество по своей природе — монологично. В наиболее сильных и глубоких своих проявлениях оно скорее подобно творчеству лирического поэта, чем эпика, хотя может быть и крайне многообразным по характеру ролей, создаваемых актером, как это и было у Станиславского.

В тех классических случаях, когда актер создает образы положительных героев своего времени, он выступает со сцены непосредственно от своего имени: так было с Мочаловым в его трагических ролях, со Щепкиным в ролях его героических «маленьких людей», со Стрепетовой, Ермоловой, Комиссаржевской. При всей сложности и разнообразии сценических созданий этих художников сцены в каждой удавшейся их роли можно различить своеобразные черты их индивидуального характера, а в их глазах прочесть историю их собственной души.

В таких случаях творчество актера приближается к своего рода исповеди в том сложном и глубоком смысле, какой вкладывал в это слово Герцен, когда называл исповедью поэта не только пушкинский «Евгений Онегин», но и творчество Гоголя, включая его «Мертвые души» и «Ревизора». Автор «Былого и дум» хорошо знал, какие сокровенные стороны души художника участвуют в создании подобных произведений, оставляющих неизгладимый след в сознании людей многих поколений.

В подобных созданиях искусства запечатлена исповедь сына века, исповедь художника, умеющего мучиться муками своего времени и радоваться его радостями, по словам Александра Блока, которые мы уже приводили, сказанные им о Художественном театре в целом, и прежде всего, конечно, о Станиславском, к которому он относился с какой-то благоговейной бережностью, как ни странно звучит это слово применительно к строгому и суровому Блоку.

Станиславский принадлежал к актерам такого исповеднического искусства. Ему была свойственна неодолимая потребность высказать себя в творчестве до конца, без остатка, сделать общим достоянием свой внутренний мир, сказать {332} свое слово о жизни, сделать видимыми и осязаемыми те образы современников, которые жили в нем самом, составляли самое затаенное его душевное богатство и ждали выхода в искусстве.

И в то же время у Станиславского, так же как и у Чехова, необычайно сильно была развита стыдливость сдержанного целомудренного художника, переходящая в болезненный страх перед опасностью душевного самообнажения.

Долгое время в артистической натуре Станиславского существовали и боролись на равных началах эти две противоречивые тенденции, как будто исключающие друг друга. С одной стороны, в нем жило неистребимое неосознанное стремление художника раскрыться до конца перед своими современниками, отдать им в чистом, беспримесном виде подлинные свои человеческие чувства, мысли и переживания. А в то же время им владел такой же непроизвольный страх перед душевным самораскрытием, да еще в условиях публичного творчества, всегда протекающего у актера в присутствии множества людей, внимательно следящих за каждым его жестом, движением, взглядом, произнесенным словом.

Отсюда возникла у Станиславского проблема «публичного одиночества», так долго волновавшая его, стоившая ему тяжелой, иногда мучительной работы над собой. Как достичь такого состояния, при котором актер мог бы, стоя на освещенной сцене, под пристальными взглядами сотен зрителей, — свободно проявлять свои собственные чувства, как будто он остается наедине с самим собой? Этот вопрос неотступно стоял перед Станиславским в дни его артистической молодости, принимая особую остроту, когда он выступал в ролях драматических, требующих прямого участия живых человеческих чувств артиста.

Нужно сказать, что далеко не для всех актеров «публичное одиночество» является трудной проблемой, задачей, подлежащей специальному решению. Есть актеры, которым ощущение своей внутренней независимости от контрольного глаза зрительного зала достается непроизвольно, с первого же часа их сценического рождения, без всяких усилий с их стороны. Так было с Ермоловой и с Комиссаржевской. Но к Мочалову, по-видимому, ощущение свободы от зрительного зала приходило далеко не всегда, и это часто создавало характерную неровность в его поведении на сцене, а иногда приводило к тем знаменитым мочаловским «провалам», о которых с недоумением говорили современники.

{333} Борьба двух противоречивых психологических тенденций, характерных для человеческой и актерской природы Станиславского, составляла своего рода драму его артистической молодости. В его комедийных и водевильных ролях она ощущается с меньшей остротой. Но в ролях драматических, в которых таился будущий положительный герой Станиславского, конфликт двух разнородных начал принимал резкий мучительный характер, особенно в первые годы его артистических исканий.

Каждая драматическая роль этого времени рождалась у него в подлинных страданиях художника, пытавшегося примирить разнородные начала, заложенные в его артистической натуре: снять этот постоянный конфликт между его стремлением высказаться перед публикой и инстинктивной боязнью быть обнаруженным в своей душевной сущности.

Обо всем этом Станиславский подробно рассказывает в своей книге «Моя жизнь в искусстве». Книга эта была написана в годы мировой славы Станиславского, когда за ним лежал блестящий путь его артистических успехов и достижений, когда он мог как будто спокойно оглянуться на свое прошлое. И все же рассказ Станиславского о ранних годах своей актерской деятельности полон драматизма.

В этой книге Станиславский часто говорит о муках душевных и физических, какими обычно сопровождалась у него в те годы не только работа над новой ролью, но часто и его обычные выступления в готовом, не раз игранном спектакле. В ту пору Станиславский проводил над собой самые жестокие эксперименты, стремясь избавиться от внутренней зажатости, снять душевные «буфера» (по выражению самого Станиславского), не позволяющие живому подлинному чувству вырваться наружу. У него были спектакли, когда он возвращался со сцены в артистическую уборную с израненными в кровь ладонями, с окровавленными пальцами ног, — с такой силой он сжимал их во время игры. Так Станиславский применял в молодые годы изобретенный им «метод» своего рода «болевых центров», помогавших ему ослабить его постоянно стерегущий контроль над своим чувством или, наоборот, — сдержать чувство, рвущееся наружу.

Конфликт двух разнородных начал, составляющий неповторимую особенность актерской природы Станиславского, такой мучительный для него самого, в то же время оказался источником, из которого впоследствии выросла его «система». Она вся возникла из этих мук Станиславского первых лет его артистической деятельности, из этих его душевных {334} и физических мук, в которых рождалась его творческая индивидуальность и которые заставили его заглянуть в самые потаенные глубины актерского творчества и мужественно начать исследование своего собственного душевного мира.

В этом «конфликте» сложилась у Станиславского его «психотехника», в поздние годы его творческой деятельности стоявшая на грани чудодейственного. Начала этой психотехники создавались у Станиславского в пору его артистической молодости. В те годы его работа над собой, над внутренним миром принимала исступленный характер, доходила до мании, по его собственным словам. И в этом «одержимом» труде Станиславский занимался не вопросами «грамматики» актерского искусства. Это была работа «умственная, душевная», — как он записывает в дневнике 1889 года, почти буквально повторяя слова Мочалова, когда-то сказанные им о своей работе над ролями.

Наконец, наступил час, когда напряженный труд многих лет принес свои результаты. В Станиславском родился не только талантливый исполнитель театральных ролей, но «артист-художник», по его выражению, пришедший на сцену для того, чтобы сказать свое слово о жизни, о людях своего времени.

Это произошло в исторический для Станиславского вечер 1891 года, когда на сцене Общества искусства и литературы он выступил в роли полковника Ростанева (Костенева) в «Фоме» («Село Степанчиково») Достоевского. В этот вечер перед ним неожиданно открылся «артистический рай», как он говорил сам. В его душе словно рушились преграды на пути к глубокому освоению сценического образа. Впервые он пережил счастье полного слияния с ролью, совершившегося как-то внезапно, словно по наитию, без долгих усилий и творческих мук. Он перестал чувствовать границу, отделяющую его от персонажа повести Достоевского. Мысли и чувства Ростанева стали его собственными или, наоборот, — собственные его чувства и мысли передались каким-то чудесным образом Ростаневу. Все, что ни делал на сцене этот великодушный, мужественный и не в меру доверчивый герой романа Достоевского, казалось Станиславскому совершенно естественным, понятным, как будто исходящим от него самого. К Станиславскому пришло наконец забвение себя в роли, которое было хорошо знакомо Мочалову, Ермоловой, Сальвини и о котором ходили легенды в театральном мире.

В этом спектакле положительный персонаж, который жил в самом Станиславском, составляя как бы его второе {335} «я» (alter ego), близкий ему по человеческому характеру, по нравственному складу, по отношению к людям, к жизни, — впервые открыл свое лицо перед современниками, сидящими в зрительном зале. Этот положительный персонаж раскрывался еще только в своих личных конфликтах, в своей частной жизни. Широкий мир социальных событий и сложных людских связей еще лежал далеко за пределами его кругозора. Но в Ростаневе впервые определился в основных чертах человеческий характер тех будущих героев Станиславского, которым предстояло впоследствии выйти из своего ограниченного домашнего мирка на широкие пространства жизни. Они будут сотворены из того же человеческого материала, что и Ростанев Станиславского. У них будут те же человеческие качества, но помноженные на возникающее в них чувство «исторической сознательности», как это будет с Астровым, Штокманом и Вершининым.

После «Села Степанчикова» муки, сопровождающие рождение сценического образа у Станиславского в его драматических ролях, если не оставляют его окончательно, то все же теряют остроту. У Станиславского и впоследствии бывали трудные роли, достававшиеся ему в упорной работе над собой. Но за одним только исключением, ни одна из них не приносила ему страданий и мук его молодых лет. А основные «исторические» роли Станиславского — как тот же Астров, Штокман, Вершинин и Сатин — родились естественно и легко, как будто они давно сложились в душе артиста и только ждали подходящего случая, чтобы выйти на сцену. «Я же там ничего не делаю, а публика хвалит», — говорил Станиславский о своем знаменитом Астрове[[111]](#endnote-105).

Только в одном случае Станиславскому еще раз пришлось испытать душевные и физические муки при работе над ролью. Это произошло в начале 1917 года, когда Художественный театр включил в свой репертуар ту же инсценировку «Села Степанчикова» Достоевского, в которой Станиславскому было назначено играть ту же роль полковника Ростанева, получившую такое большое значение в его творческой биографии. Но на этот раз режиссерский замысел Вл. И. Немировича-Данченко превращал великодушного, благородного, чистого сердцем, умного Ростанева — каким его когда-то создал Станиславский — в грубого, неотесанного, неумного бурбона. Таким образом, Станиславскому предстояло вырвать из собственной души живой образ своего Ростанева, четверть века назад давшего жизнь его положительным героям.

{336} Это была тяжелая и безнадежная операция. По рассказам очевидцев, Станиславский на репетициях страдал так, словно он действительно убивал какое-то живое и дорогое ему существо. На него больно было смотреть. Некоторые актеры уходили из зала. На прогонной репетиции он плакал перед выходом на сцену у себя в артистической уборной, и помощнику режиссера приходилось задерживать занавес. В конце концов Немирович-Данченко сжалился над ним и освободил его от роли Ростанева, или «снял» его с этой роли, как обычно пишут биографы Немировича-Данченко.

Для Станиславского это была творческая катастрофа, сыгравшая роковую роль в его актерской биографии. После случая с Ростаневым Станиславский надолго теряет способность создавать новые роли. Он сам объяснял это тем, что в «Селе Степанчикове» «не разродился ролью»[[112]](#endnote-106). Только через шесть лет в его репертуаре появляется новая и последняя роль Ивана Шуйского, о которой мы говорили в предшествующем изложении.

Но все это случится через четверть века после того ноябрьского вечера 1891 года, когда ролью Ростанева начался новый период в творческой жизни Станиславского. По-видимому, он не сразу сознает все значение того, что совершилось с ним в этом спектакле. Чувство душевного потрясения и счастья в первое время преобладает над его обычным стремлением тут же на месте осмысливать свой творческий опыт, делать из него соответствующие выводы. Но сравнительно скоро Станиславский начинает понимать далеко идущее значение «артистического рая», неожиданно открывшегося для него в «Селе Степанчикове». Об этом свидетельствует его ближайшая работа над ролями Акосты и Отелло, не говоря уже о более поздних его классических ролях в Художественном театре.

В Ростаневе Станиславский открыл для себя собственный душевный мир как один из основных источников своего творчества. Он понял, что должен оставаться самим собой в сценических созданиях для того, чтобы они засверкали всеми яркими красками жизни и из театральных персонажей превратились в реальные живые существа. Впоследствии этот вывод Станиславский применит не только к себе. Он сформулирует его как общий закон для всякого подлинного творчества артиста-художника.

Это положение Станиславского действительно имеет силу творческого закона, особенно отчетливо проявляющегося {337} у тех актеров, которые носят в себе образы положительных персонажей своего века.

Один из современников Мочалова, испытавший на себе власть его могучего таланта, в письме к театральному единомышленнику объяснял поразительную жизненную правду мочаловских созданий тем, что великий трагик всегда присутствовал в них своей собственной человеческой натурой. По словам этого современника, Мочалов во всех ролях оставался самим собой, но действовал в разных положениях: Мочалов в положении Гамлета, Мочалов в положении Отелло, короля Лира, Мейнау, Ричарда и т. д.

Едва ли Станиславский читал это письмо, еще с давних времен затерявшееся в мелочах журнальной хроники. Но такое точное определение творчества Мочалова почти буквально совпадает с позднейшей формулой Станиславского, по которой подлинный артист-художник должен говорить на сцене «не от лица несуществующего Гамлета, а от своего собственного лица, поставленного в предложенные обстоятельства пьесы»[[113]](#endnote-107).

Этот творческий закон, найденный Станиславским на своем артистическом опыте и положенный им в основу его будущей «системы», вызывал больше всего возражений и сомнений у театральных деятелей различных художественных школ и направлений.

А как показали широкие дискуссии о «системе», прошедшие в 50‑е годы, это основное положение Станиславского очень долго для многих практиков и теоретиков современного театра оставалось (да и сейчас остается) по меньшей мере спорным.

Но Станиславский настойчиво утверждал этот «закон» и защищал его с присущей ему страстностью на протяжении всей своей артистической жизни.

«О чем бы вы ни мечтали, что бы ни переживали в действительности или в воображении, вы всегда останетесь самим собой», — обращается он к молодым актерам в своей книге «Работа актера над собой».

«Никогда не теряйте себя самого на сцене, — продолжает он. — Всегда действуйте от своего лица человека-артиста. От себя никуда не уйдешь», — настойчиво убеждает Станиславский недоверчивых слушателей. «Если же отречься от своего “я”, то потеряешь почву, и это самое страшное»[[114]](#endnote-108), — заклинает он их, потому что именно здесь подстерегают актера мертвые театральные штампы, душевная ложь, насилие над творческой природой.

{338} Возражая воображаемым противникам, Станиславский спрашивает их: «Или вы хотите, чтобы актер брал откуда-то все новые и новые чужие чувствования и самую душу для каждой исполняемой им роли? Разве это возможно? Сколько ж душ ему придется вмещать в себе?»

Для того чтобы его мысль не ускользнула от слушателей, Станиславский вновь и вновь возвращается к ней, варьируя ее, поворачивая с разных сторон. «Нельзя же вырвать из себя собственную душу и взамен взять напрокат другую, более подходящую для роли», — продолжает он свой страстный спор. Но ведь это противно самой человеческой природе. «Можно взять на подержание платье, часы, — иронизирует Станиславский, — но нельзя взять у другого человека или у роли чувства. Пусть мне скажут, как это делается!»[[115]](#endnote-109)

Это — не остроумный диалог теоретика, вроде Дидро с его «Парадоксом об актере». За дискуссией, которую ведет Станиславский со своими многочисленными противниками, встает он сам с творческими метаниями и муками своей артистической молодости и с тем большим, что он нашел в своих упорных исканиях.

Так рождается знаменитая формула Станиславского: актер должен «идти от себя», если он хочет подняться до высот такого искусства, которое потрясает зрителей правдой человеческих чувств и создания которого живут в памяти современников как реальные люди.

Но «идти от себя» — не значит «играть себя», как это делают любители, выходящие на сцену в своем бытовом облике, с неразобранным запасом каждодневных мыслей и чувств, в котором перемешано главное с несущественным, большое с мелким. «Идти от себя», по Станиславскому, значит постоянно изучать и разрабатывать свою человеческую природу применительно к той или иной роли, открывая в своем душевном мире все новые и новые черты и качества, неизвестные раньше самому актеру.

Ибо вслед за Горьким, Толстым и Шиллером Станиславский пришел к выводу в результате изучения своей природы, что в каждом человеке заложены все или почти все возможные душевные качества, но в разном состоянии: одни — выявленные полностью, другие — спящие или дремлющие в душе, третьи — находящиеся в зачаточном виде.

Таким образом, в природе человека как бы живет множество разных существ, которые у большинства людей умирают вместе с ним, ни разу себя не обнаружив и даже не подав знака о своем возможном существовании. Может {339} быть, это и хорошо для людей обычных профессий. Неизвестно, какое мохнатое «зверье» или какой «новый гад», по выражению Станиславского, копошится в потаенных углах нашей душевной природы и стоит ли его вызывать из темноты на дневной свет.

Но актер — если он только настоящий художник — должен знать свой внутренний мир с населяющими его «существами». Ему нужно не только распознавать их, но и научиться распоряжаться ими, вызывать их в нужный момент из тайников душевной природы, выращивать их до размеров, необходимых по содержанию роли, или, наоборот, уводить в тень. Сам Станиславский в зрелые годы в совершенстве владел этим искусством и применял его в ролях, как будто далеких от него по основным свойствам его человеческой природы.

## 4

Постоянная боязнь быть обнаруженным врасплох зрителем в своей подлинной человеческой сущности, боязнь оказаться «голым» перед публикой, как говорит сам Станиславский, вызвала обостренное его внимание к характерной внешности своих персонажей. «Без типичной для роли характерности… мне стыдно было оставаться перед зрителями самим собой, неприкрытым»[[116]](#endnote-110), — рассказывал о себе Станиславский в поздние годы.

Уже очень рано, чуть ли не с первого своего «дебюта», когда он мальчиком четырнадцати лет сыграл роль старого математика в каком-то водевиле, — Станиславский при подготовке новой роли обычно был занят лихорадочными поисками особо отличительных внешних черточек и штрихов, тщательно отбирая и комбинируя их. Он как будто сшивал из них специальный защитный костюм, который помог бы ему укрыться от постороннего глаза.

Редкие, неповторимые особенности в гриме, в походке, в манере говорить, держать руки и корпус тела, ставить ноги — все это внешне характерное становится очень рано предметом его самого внимательного изучения и изобретательства, всегда точного, скупого и впоследствии доведенного до виртуозности. Так было у Станиславского и в молодые годы и в пору его артистической зрелости. Достаточно вспомнить Штокмана — Станиславского, которого его создатель так щедро наделил множеством острохарактерных черточек и вывел на сцену с его близорукостью, семенящей походкой, {340} длинной согнутой фигурой, с двумя вытянутыми пальцами, со всей его нескладной внешностью, так не похожей на стройного, красивого, пластичного Станиславского. Причем, как известно, этот образ был не комедийным, но драматическим и даже трагическим по своему социально-психологическому звучанию.

С такой же расточительностью наделял Станиславский острыми внешними деталями своих комедийных персонажей, от Сотанвиля в «Жорже Дандене» или Звездинцева в «Плодах просвещения» до Крутицкого, Фамусова и Аргана в «Мнимом больном».

Это увлечение характерными внешними деталями давало иногда повод отдельным критикам и даже людям, близко наблюдавшим за его работой, предполагать, что, в противоречие со своей «системой», сам Станиславский — особенно в домхатовские годы — оставался в пределах чисто внешней изобразительности, доводя ее до совершенства и приближаясь к тому типу «актера-обезьяны», который Дидро считал идеальным в актерском искусстве.

Сценические образы Станиславского действительно были настолько рельефно-пластичными по их внешнему рисунку, что временами казались сработанными в приемах самойловской «изобразительной» школы. Исходя из этого поверхностного впечатления, некоторые критики, как, например Кугель, называли Станиславского «великим штукмейстером».

Были и такие театральные деятели, которые не делали подобных крайних выводов, но считали, что долгое время, вплоть до Художественного театра, Станиславский в своем искусстве шел по пути чисто внешней характерности образа. В частности, такой позиции придерживался и Немирович-Данченко.

Чаще всего такие ошибочные предположения возникали до публикации его автобиографической книги «Моя жизнь в искусстве» (1926). Эта книга от начала до конца опровергала самую возможность таких суждений. Однако с подобными высказываниями приходилось встречаться и много позднее.

На самом же деле обостренное внимание Станиславского к внешней характерности вызывалось причинами совершенно обратного порядка. Острые детали и штрихи внешнего облика его персонажей необходимы были Станиславскому потому, что они позволяли ему незаметно для зрителя оставаться в роли самим собой. Они помогали ему {341} «скрывать себя за характерностью», как он признается сам, рассказывая о первых годах своей артистической жизни, когда он был еще не вооружен техникой и эта задача стояла перед ним с особой настоятельностью и остротой. Таким путем он получал возможность, не признаваясь в этом публике, как можно шире включать в создаваемый образ свой внутренний мир, свою собственную человеческую природу в каких-то ее существенных отдельных сторонах.

И действительно, чем больше не похож был по внешности на самого Станиславского его театральный персонаж, тем свободнее мог актер давать волю своим собственным человеческим чувствам. Чем дальше уходил Станиславский от своей внешности при разработке характерной оболочки для своих сценических созданий, тем смелее он мог использовать в роли многообразный материал своего человеческого характера — вплоть до комичных, а может быть, даже чем-то неприглядных его сторон, — не испытывая при этом стыда перед зрителями, чувствуя себя надежно скрытым под защитным «забралом» характерности.

Это «забрало» иногда бывало настолько прочно прикреплено к его театральным «доспехам», что далеко не всегда мы можем приподнять его, чтобы рассмотреть черты его собственного лица. И это сейчас, когда перед нами расстилается весь артистический путь Станиславского, когда мы можем охватить этот путь одним взглядом, в его доминирующих линиях, с возникающими повторениями одних и тех же психологических тем и мотивов, которые, естественно, ускользали от современников, слишком тесно связанных с его созданиями.

В самые первые годы своего любительства Станиславский создавал это «забрало» характерности чисто театральными средствами. По его собственным рассказам, он безжалостно заимствовал внешность для своих персонажей у известных московских актеров, а кое-что брал иногда и у актеров парижских театров, которые он усердно посещал во время заграничных поездок в молодые годы. В своем дневнике он сам рассказывает, что, играя роли jeune premier, он обычно обращался за образцами к А. П. Ленскому — своему любимцу и тогдашнему кумиру московской интеллигенции, копируя у него гримы, манеру держаться, произносить слова, носить костюм. Но чаще всего он пользовался подобным материалом у характерных актеров Малого театра: у М. П. Садовского и прежде всего у Н. И. Музиля, знаменитого исполнителя небольших эпизодических {342} ролей, мастера создавать яркий образ из двух-трех точно найденных характерных штрихов. В поисках все нового и нового материала для внешней отделки своих ролей Станиславский использует какие-то детали и приемы даже тогдашних знаменитостей опереточного жанра — Родона и Чернова, у актера Коршевского театра Киселевского, талантливого, но промотавшего свое дарование драматического артиста, и у ряда других, вплоть до никому не известных ныне Форкатти или Грекова.

Но Станиславский использует весь этот материал заимствований и подражаний — не механически. Он всеми средствами старается приспособить его к себе, сделать его органически близким для себя, для своих физических данных, и — что важнее всего — освоить его внутренне, привести в соответствие со своей человеческой природой.

О сложном и трудном процессе этой внутренней «адаптации» готового, отработанного материала, которую проводил Станиславский в ранние годы его любительства, отчетливое представление дает его работа над ролью студента Покровцева в комедии Дьяченко «Практический господин», сыгранной им в Алексеевском кружке еще в 1883 году, когда ему было двадцать лет. Внешность для своего Покровцева Станиславский взял целиком — до последней детали — от Михаила Прововича Садовского в роли студента Мелузова в «Талантах и поклонниках» Островского. Покровцев Станиславского был таким же подчеркнуто некрасивым, мешковатым и неловким, что и Мелузов Садовского. Станиславский наделил его такой же нелепой походкой вывернутыми внутрь ступнями, такой же подслеповатостью и манерой постоянно поправлять очки; он дал ему такие же корявые руки, такую же привычку теребить редкие волоски, растущие на подбородке.

Конечно, эта «копия» претерпела некоторые изменения при переводе ее на физические данные Станиславского, на его высокий рост и стройную фигуру. Но все же в своем первоначальном варианте это была только копия, тщательно снятая с талантливо написанного оригинального портрета и использованная по другому назначению.

И, однако, Станиславский не ограничился простым заимствованием внешней оболочки роли. Ему нужно было сделать эту оболочку живой, превратить ее в свою «кожу». Для этого он перенес работу над «Практическим господином» со сцены в жизнь. В течение долгого времени в специально назначенные дни участники этого спектакля действовали в {343} реальной действительности, в быту не от своего лица, а от лица своих персонажей. В эти дни в усадьбе Алексеевых, где происходили эти своеобразные «репетиции» дьяченковской комедии, с утра до вечера жил и действовал не Станиславский, а сам Покровцев, со своей характерной внешностью, поступавший в жизни так, как это соответствовало его характеру, его положению в сюжете комедии и отношениям с остальными персонажами.

Рассказывая об этом своем опыте в «Моей жизни в искусстве», Станиславский замечает, что в результате сложной «операции» он освоил «копию», сделал ее живой, «пережитой». В каждодневном житейском общении с ролью Станиславский как бы привил ее заранее готовую характерную внешность к своей человеческой природе, к своему внутреннему миру, и она приросла к нему своей физической тканью.

Судя по книге Станиславского, нечто подобное он проводил и с некоторыми другими ролями, хотя и в менее открытой форме.

Но приходит время, когда Станиславский начинает задыхаться в душном воздухе театральных «кладовых», где хранятся кем-то и когда-то изобретенные приемы, отработанные гримы с набором париков и наклеек, костюмы с чужого плеча для различных характерных ролей — все то, что уже было так или иначе использовано в театре и что молодой Станиславский пытался с трудом приспособить к себе, комбинируя, перешивая и различными путями осваивая внутренне. В конце концов этого материала не так уж много, в каких бы неожиданных комбинациях и адаптациях его ни использовать. А новый появляется редко: ведь даже на образцовых сценах мало таких актеров, которые все время, от роли к роли, изобретали бы что-то свежее, что можно было бы у них взять для собственной переработки. И какой смысл в этих постоянных переделках готового театрального материала? Стоит ли тратить так много сил, чтобы втискивать в перелицованное «платье» то свое, неповторимое, живое, что заявляет о себе ежечасно в душе молодого Станиславского и что ждет самовыявления.

Так начинается у Станиславского короткий, но острый кризис в середине 80‑х годов, первый кризис в его творческой жизни, сопровождаемый горькими разочарованиями, неудовлетворенностью самим собой, метаниями от одного театрального жанра к другому, еще не испробованному, — вплоть до оперы, в которой Станиславский решает специализироваться {344} в ту пору: к счастью, его голос оказался недостаточным для карьеры оперного певца.

И все же настает день, когда туман, застилающий дорогу перед молодым, ищущим художником, внезапно рассеивается и в тупике обнаруживается выход в необъятное как море неисследованное пространство. Оказывается, есть другой — не театральный — более широкий и верный путь, ведущий актера к созданию яркой характерной оболочки роли. Надо брать материал для этой оболочки из самой жизни, из окружающей актера сегодняшней действительности, от людей, которые живут рядом с тобой, которых ты хорошо знаешь, а может быть, даже от тех, кого ты встретил сегодня случайно на улице, в общественных местах и чей облик тебя поразил какой-то, может быть, только одной, но нигде еще не встреченной чертой, только одним, но неповторимым характерным выражением.

Этот материал не надо выдумывать, искать, заимствовать у кого-то. Он лежит здесь, рядом, под рукой. И ему нет предела, он так же неисчерпаем, как неисчерпаема сама жизнь в ее движении, в быстрой смене событий, во множестве человеческих типов, характеров, индивидуальных судеб, в пестроте лиц, обличий, костюмов. Надо только внимательно приглядываться к тому, что происходит вокруг, и производить нужные заготовки для роли. А иногда самый материал наблюдений может вызвать у актера интерес к определенной роли, мимо которой он проходил не раз, не замечая в ней ничего сколько-нибудь значительного. Так случалось неоднократно со Станиславским, когда он специально искал и подбирал для себя роль применительно к уже накопленному им материалу своих жизненных наблюдений.

Станиславский приходит к открытию истины, теоретически как будто известной до него и тем не менее всегда каждым художником открываемой заново в ее сегодняшней конкретности, во всей ее первородной чистоте и далеко идущих последствиях. Когда-то Щепкин, тоже долго странствовавший по закоулкам запыленных театральных кладовых, облек эту истину в классическую формулу: для своих сценических образов актер должен брать образцы из самой жизни.

Станиславский приходит к этой щепкинской формуле самостоятельно, как это всегда бывает у настоящего художника. Он добывает ее сам в результате упорных поисков того, что он называл характерностью образа, и записывает ее в своем дневнике 1889 года. И только много позже с {345} удивлением и радостью узнает, что у него были на этом пути великие предшественники, сделавшие для себя то же открытие по отношению к своему времени, к материалу современной им живой действительности.

Так в поисках внешней характерности, которая помогла бы ему спастись от бесцеремонного взгляда публики, Станиславский неожиданно для себя открывает живой источник, откуда он может без конца черпать материал для создания внешней оболочки своих ролей.

Молодой актер начинает осознавать на практике, что нет непроходимой границы, разделяющей действительность и искусство. Он убеждается, что между жизнью и творчеством существуют соединительные подземные ходы и что жизнь должна постоянно вливаться своим потоком в творческий процесс художника, иначе его искусство осуждено на самоистощение и быстрое вымирание.

Трудно сказать с точностью, когда именно и на какой роли Станиславский делает для себя это открытие, сыгравшее такую важную роль в формировании его как художника, осветившее перед ним его будущий путь. Может быть, простая случайность, как это часто бывает в искусстве, приводит его к выводу, который давно назревал в его душе и нуждался только в толчке, чтобы обрести форму законченной мысли. По-видимому, это произошло в самом конце первого десятилетия его актерской деятельности. Во всяком случае, когда Станиславский начинает выступать на сцене Общества искусства и литературы, эту истину он уже хорошо знает. Об этом говорит его дневник той поры, особенно целая серия его записей, сделанных весной 1889 года, в конце первого сезона Общества. В этих записях уже дана Станиславским в конденсированном виде вся максималистская программа его будущих жизненных и творческих исканий.

Для того чтобы выйти на дорогу большого правдивого человеческого искусства, «надо знать, что такое правда и жизнь», — записывает он в своем дневнике и добавляет: «вот она, моя задача: узнать сначала и то и другое»[[117]](#endnote-111).

Но даже если б и не было этих дневниковых записей, то по одним его ролям той поры можно было понять, что в его творческих поисках совершился крутой перелом. Уже в первый сезон Общества роли Станиславского не имеют ничего общего с тем, что он называет запыленными театральными «архивами», даже по их внешнему облику.

Еще в Бароне пушкинского «Скупого рыцаря» — в этой первой роли, сыгранной Станиславским на открытии {346} Общества, — свежие краски реальной жизни недостаточно видны. В самой роли средневекового рыцаря — в его костюме, гриме, в манере держаться — есть много от неизбежно традиционного в театральном отношении, что трудно преодолеть даже самому опытному и искушенному артисту. Но уже в Сотанвиле из «Жоржа Дандена» Станиславскому удается уловить в самой внешности этого персонажа что-то неожиданно живое, возникшее из самой действительности, выходящее далеко за пределы театральной традиции в характеристике мольеровских комедийных персонажей.

В последующих актерских работах Станиславского это вторжение жизни в процесс создания характерного облика роли сказывается со все возрастающей силой. Его Ананий Яковлев из «Горькой судьбины», Обновленский из федотовского «Рубля», Имшин в «Самоуправцах» — эти роли, сыгранные Станиславским в первый же год его деятельности в Обществе искусства и литературы, — сотканы из точных характерных деталей, подсмотренных актером в самой действительности, отобранных им в соответствии с его замыслом и органически введенных в образ. Об этом новом мастерстве Станиславского свидетельствуют единодушно все рецензии о его ролях того времени.

Счастливый случай дает нам возможность наглядно продемонстрировать различие в подходе Станиславского к созданию характерной внешности персонажа в ранний и в более поздний период его актерской работы. Сохранились две фотокарточки Станиславского в роли Лаверже из водевиля «Любовное зелье», сделанные в разные годы[[118]](#footnote-9).

На первой фотографии, относящейся к 1882 году, когда Лаверже впервые появился в репертуаре Станиславского, все в его облике говорит о театре. На этой фотографии Лаверже по своему внешнему виду изображен в театральных традициях водевильного щеголя. Удлиненное лицо с тщательно расчесанными волосами на пробор, с острыми усами и бородкой «à la Henri IV»; надменная улыбка, светлый фрак с кружевными манжетами, с подчеркнуто большими отворотами, с длинными фалдами, заканчивающимися каким-то подобием бантов; изысканная поза, вычурная манера держать руки с отставленным мизинцем; ноги в шелковых чулках и в туфлях с помпонами, поставленные в первую танцевальную {347} позицию; эти детали внешнего облика Лаверже тщательно подобраны Станиславским в соответствии с его замыслом, и в то же время они явно выдают свое театральное происхождение. И этот костюм, эти усы, бородку и самую позу мы как будто уже видели где-то у другого актера, на другой фотографии. На карточке перед нами — скорее традиционный театральный фат (что-то есть в нем от опереточного грима Родона, которым в то время увлекался молодой Станиславский), чем тот простоватый деревенский цирюльник, который действует в водевиле. На портрете обращает внимание и чрезмерное обилие характерных пластических деталей, свойственное молодому Станиславскому: как будто ему всего было мало, чтобы не оставить зрителю и щелочки, через которую он мог бы подсмотреть хотя бы кусочек внутреннего мира актера.

Другая фотография Станиславского — Лаверже сделана ровно через десять лет, в 1892 году, в четвертый сезон Общества искусства и литературы, уже после многих больших ролей, которые создали ему в московских театральных кругах репутацию «одного из высоких представителей художественного реализма на сцене», — как говорилось в газетной статье того времени[[119]](#endnote-112).

Разительная перемена произошла за этот срок во внешнем облике Лаверже. В нем исчезло все, что говорило об его традиционно театральном происхождении. На фотографии представлен не актер в роли Лаверже, а сам деревенский цирюльник Лаверже своей собственной персоной, принявший победоносную позу перед объективом сельского фотографа в минуту своего недолгого, эфемерного торжества. Как идет к характеру Лаверже этот его широкий берет, с какой-то наивной лихостью сдвинутый набок. И целая новелла заключена в его жесте, каким он старается как можно шире распахнуть свой замысловатый пиджак-куртку, чтобы на карточке во всем великолепии вышел бы его новый жилет, сшитый местным портным, очевидно, приятелем Лаверже, соорудившим это чудовищное произведение портняжного искусства из любви к нему, на восхищение сельских красавиц и на посрамление других молодых повес.

А это замечательное лицо Лаверже — Станиславского, с его небольшими, но лихо закрученными усами, с белозубой, счастливой улыбкой, с его смеющимися глазами, из которых словно брызжет наивная радость Лаверже от сознания своей собственной неотразимости, своей удачливости в жизни. И по этому его чрезмерному восторгу от своего великолепия {348} мы уже понимаем, что торжество Лаверже, запечатленное деревенским фотографом, будет, очевидно, недолгим. Впрочем, такой Лаверже не станет унывать и не будет злиться ни на судьбу, ни на своего удачливого соперника. Ведь кроме уверенности в своей неотразимости Лаверже Станиславского, судя по выражению лица и особенно по его смеющимся глазам, очень добр и покладист. Доброжелательство и простодушие разлиты в его лице и во всей его фигуре, от кончика берета до носков его туфель.

Удивительно, как умел Станиславский уже в ту пору одной позой на мертвой фотографии не только передать характер своего персонажа, но и рассказать какую-то часть его несложной биографии.

Такого Лаверже мы не видели на карточках других актеров. Но зато мы встречали его в жизни, часто смеялись над его фанфаронством и зазнайством и в то же время относились к нему с симпатией и, может быть, даже любили за незлобивость и простодушие.

Умение создавать из жизненных наблюдений характерную внешность своих персонажей достигает высокой степени мастерства уже в первые годы работы Станиславского в Обществе. При этом первоначальная цель постоянной заботы Станиславского о внешней характерности образа не исчезает. По-прежнему он остается заинтересованным в том, чтобы закрыть себя от постороннего взгляда под характерной оболочкой роли. И это стремление останется у него на всю жизнь.

Но одновременно поиски характерности приобретают для Станиславского более глубокое и более самостоятельное значение. Начавшись с простейших задач, жизненные наблюдения очень быстро подводят Станиславского к более сложным проблемам творчества. Перед ним открывается обширная, мало исследованная область общественной психологии, возникает мир социальных отношений, таящийся за личными судьбами и индивидуальными характерами людей. Образы Станиславского приобретают характер сложных социально-психологических портретов. Они вырастают в масштабах и наполняются яркими красками жизни.

Об этом с удивлением пишут критики, на глазах у которых вчерашний любитель от одной роли к другой совершенствует свое мастерство и в один прекрасный день неожиданно превращается в «выдающегося артиста», в актера «громадного и разнообразного таланта»[[120]](#endnote-113), который «мог бы занять видное место даже на сцене Малого театра»[[121]](#endnote-114), притом {349} актера такой своеобразной индивидуальности, что подобного ему исполнителя нельзя найти «даже и среди профессиональных актеров»[[122]](#endnote-115). Нужно еще раз напомнить, что такие характеристики Станиславского встречаются в прессе задолго до того, как к нему приходят его центральные «исторические» роли в будущем МХАТ.

И чем дальше развертывается деятельность Станиславского на подмостках Общества, тем больше поражает критику разнообразие типов, характеров, создаваемых Станиславским почти с предельной точностью их внешней характеристики, с рельефной отчетливостью их сценического рисунка. От роли к роли рецензенты отмечают выдающееся мастерство, с каким молодой актер воссоздает типы, «живьем выхваченные из жизни».

При этом уже тогда Станиславский для критиков является не только талантливым исполнителем театральных ролей. Они видят в нем артиста высокого плана, художника самостоятельного, способного пересоздавать авторский образ, *дополнять* его, вносить от себя в роль «множество тонких типических подробностей». Причем эти «подробности» всегда повернуты у него новой, еще никем не увиденной стороной.

Станиславского часто в ту пору сравнивают с Самойловым и Шумским — с этими признанными виртуозами в искусстве создавать яркие характерные образы. Его, начинающего актера, недавнего любителя, рецензенты ставят рядом с этими мастерами, а в отдельных случаях даже отдают ему предпочтение. Так было с ролью Дорси в «Гувернере» Дьяченко, которая считалась одной из коронных в репертуаре прославленного Протея русской сцены В. В. Самойлова. В этой роли критик ставил на первое место Станиславского, считая, что в своем Дорси, совершенно не похожем на самойловского, он дает более «верный» и одухотворенный характер. Исполнение Станиславским роли Имшина в «Самоуправцах» по жизненной правде и точности создаваемого характера, по его психологической глубине критики расценивают намного выше трактовки этой же роли знаменитым И. В. Самариным — первым ее исполнителем на сцене Малого театра, создавшим в свое время сценическую традицию ее интерпретации. Такой авторитетный критик, как Васильев-Флеров, считает «большой заслугой» Станиславского перед русской литературой его новое, глубокое раскрытие образа Имшина.

Вообще уже в те годы в глазах знатоков театра Станиславский выдерживает сравнение с самыми бесспорными {350} театральными знаменитостями. Когда во время московских гастролей Стрепетовой Станиславский выступает с ней в «Горькой судьбине», играя роль Анания Яковлева, то все рецензенты единодушно отдают «пальму первенства» ему, а не прославленной трагической актрисе, к тому же выступавшей в своей коронной роли. Когда в нижегородской поездке 1894 года Станиславский играет вместе с Ермоловой в «Бесприданнице», то его исполнение роли Паратова критик в обстоятельной рецензии считает безупречным, в то время как в ермоловской Ларисе он принимает без оговорок только сцену последнего акта. Правда, Лариса не принадлежала к числу коронных ролей Ермоловой, но все же это была Ермолова, находившаяся тогда в расцвете своего гения.

В те годы Станиславский был одним из самых популярных гастролеров в больших городах провинции. В этом отношении характерна рецензия театрального критика из Ярославля, в которой он попутно сообщает, что появление Станиславского в антракте в ложе ярославского театра вызвало овацию в зрительном зале. И это была заслуженная популярность молодого артиста. «Мы не знаем роли, в которой г. Станиславский не был бы на высоте строгих художественных требований», — пишет московский журнал «Артист» еще задолго до рождения Московского Художественного театра[[123]](#endnote-116).

Так вторжение реальной действительности в творческую лабораторию молодого Станиславского превращает вчерашнего ученика, ищущего своего места в искусстве, в художника, создателя образов большой обобщающей силы.

С самозабвенной страстностью молодой Станиславский начинает изучать жизнь, которая открывает перед ним свои богатства, и он жадно черпает из ее необъятных запасов «творческий материал» и тут же вводит его в свои роли или прячет до времени в «кладовые» своей артистической памяти. Уже в поздние свои годы Станиславский обратился с призывом к молодым актерам непрестанно учиться у жизни, изучать ее каждодневно, ежечасно, пристально вглядываясь в ее движущийся многокрасочный поток. «Подлинный артист, — говорит он, — увлекается жизнью, которая становится объектом его изучения и страсти, с жадностью захлебывается том, что видит, старается запечатлеть получаемое им извне не как статистик, а как художник…»[[124]](#endnote-117).

За этими словами Станиславского, обращенными к его ученикам, перед нами возникает он сам в молодости, захваченный {351} зрелищем жизни, впервые открывшейся перед ним как неиссякаемый источник творчества.

Но мало наблюдать жизнь, продолжает Станиславский, «нужно еще понимать смысл наблюдаемых явлений, надо проникать в истинный смысл совершающегося вокруг нас». И люди, люди прежде всего — вот кто нужен артисту, восклицает он, и не только в их бытовом облике, в повадках, в их внешнем поведении. Нужно найти ключ к их внутреннему миру, исследовать его. Надо изучать человеческие страсти. И делать все это не с бесстрастием анатома, а в «тех эмоциях, которые мы получаем от личного непосредственного общения» с людьми — «из души в душу»[[125]](#endnote-118).

Наблюдать и изучать жизнь для Станиславского — это целое искусство. Подлинный артист должен освоить это искусство и применять его до последних дней своей сценической карьеры, если он не хочет остановиться в творческом развитии. Сам Станиславский в совершенстве владел этим искусством. Он рано выработал в себе постоянно действующий «аппарат», безостановочно воспринимающий и перерабатывающий впечатления от окружающей действительности, от встреч с людьми, от прочитанной статьи, художественной литературы, газетной заметки, от всего, что так или иначе включалось в поле его внимания, начиная с мелочей быта, кончая событиями исторического значения. Он делал это впрок, зная, что в нужный момент, применительно к той или иной роли, натренированная память вытолкнет из своей «кладовой» необходимый материал и он займет свое место в создаваемой роли.

И актер должен научиться делать свои наблюдения с почти автоматической легкостью, как губка впитывая в себя впечатления от мимо идущей жизни. Н. М. Горчаков в своей книге «Режиссерские уроки К. С. Станиславского» рассказывает, как однажды Станиславский «экзаменовал» его по простейшим жизненным наблюдениям, сидя вместе на скамейке Гоголевского бульвара, заставляя его разгадывать по различным деталям профессии и биографии проходящих людей.

Это умение видеть жизнь и проникать глубоко за ее внешние покровы внимательным взглядом художника Станиславский применял не только в актерской работе.

С поразительной широтой и блеском оно сказалось в его режиссерских композициях. Памятниками этого высокого мастерства остались его знаменитые режиссерские партитуры. Целые миры — исчезнувшие и еще существующие — {352} заключены в этих подробных режиссерских «комментариях» Станиславского, зачастую вырастающих в самостоятельные литературные произведения. В них текст пьесы как будто снова возвращается в жизнь, растворяется в ее стихии, откуда он был в свое время извлечен драматургом. Под руками Станиславского он обрастает игровыми новеллами, из его глубины появляются люди, не предусмотренные списком действующих лиц, правда, безмолвные, но в то же время наделенные самостоятельными характерами, совершающие поступки и в какой-то мере определяющие судьбу главных персонажей драмы.

Как Кювье восстанавливал скелет исчезнувших животных по двум-трем найденным костям, так Станиславский умел по нескольким характерным деталям воссоздавать целую картину жизни, иногда как будто далекой и мало известной для него. Его наблюдательность была поистине феноменальной. Всеволод Иванов рассказывает, что во время репетиций «Бронепоезда» Станиславский делал такие точные замечания по быту партизан времен гражданской войны, что иногда казалось, будто он сам был свидетелем событий, описанных в пьесе, сам бродил по партизанским тропам в сибирской тайге или по владивостокским улицам в годы японской интервенции на Дальнем Востоке. На самом же деле весь этот материал пришел к Станиславскому незаметно, день за днем, из разрозненных газетных заметок и статей, из рассказов случайно встреченных людей или был вычитан из литературных произведений той эпохи, в том числе из повестей самого автора «Бронепоезда». И все это было взято им изнутри, как подлинно пережитая им жизнь.

Искусство изучения жизни в актерской работе Станиславского определило необычайное разнообразие созданных им образов. У него не было ни одной роли, сколько-нибудь похожей на другую, — хотя все они в той или иной степени внутренне были связаны с человеческой природой своего создателя, а иногда чуть ли не полностью выражали сконденсированную сущность его характера, его духовного мира.

## 5

Душевные и физические муки, сопровождавшие трудное рождение творческой индивидуальности Станиславского, заставили его начать исследование своей человеческой природы, помогли ему разбудить свой внутренний мир, при вести его в движение, сделать его материалом и постоянным {353} источником для своего творчества. А стремление укрыться от чересчур пристальных взглядов публики за характерной оболочкой роли привело его к изучению окружающей действительности, помогло ему открыть самое жизнь, реальную, сегодняшнюю, всегда меняющуюся жизнь как другой постоянный источник для творчества артиста-художника.

И тот и другой источники для Станиславского не существуют отдельно. Они внутренне связаны между собой: ведь человеческая природа актера является частью той же живой действительности. И открывает их Станиславский для себя почти одновременно, в те же ранние годы своей работы в Обществе искусства и литературы. Первые его размышления об этих источниках появляются в дневнике, который он ведет в 1888 – 1892 годах. В ту пору он делает эти записи для самого себя, по мере того как перед ним встают все новые и новые творческие задачи, требующие своего решения. Много позднее эти размышления Станиславского примут систематическую форму и составят основные положения его «системы».

Станиславский подробно останавливается на внутренней взаимосвязи, существующей между этими двумя источниками, которые питают его творчество.

Для него самые верные, самые точные наблюдения над жизнью при создании сценического образа остаются мертвыми без участия человеческих чувств и переживаний самого актера. Артист-художник, по Станиславскому, должен пропустить материал своих жизненных наблюдений через себя, провести отбор и оценку его в соответствии со своей душевной природой, как бы просвечивая его своим мироощущением человека и художника или преломляя его через призму своей индивидуальности, как пишет сам Станиславский. Внешний мир только тогда станет подлинно живым источником творчества, когда он будет пережит актером как факт своей собственной духовной биографии.

По Станиславскому, этот закон оставался в силе даже в тех случаях, когда речь шла о событиях мирового масштаба. И эти события актер должен пережить органически, как свою собственную жизнь.

Художнику нужно принять революцию изнутри, «надо пережить ее в душе»[[126]](#endnote-119) — только тогда может родиться подлинно новое большое искусство, говорил Станиславский много позже, в годы революции, выражая основную направленность своего искусства и искусства своих единомышленников по МХАТ.

{354} Но и внутренний мир актера для Станиславского не существует отдельно, сам по себе. Собственные чувства и мысли актер должен проводить через наблюдения над жизнью, над людьми, проверяя ими достоверность своего душевного мира, его объективную ценность. И в процессе этой «проверки» художник освобождает свои создания от таких второстепенных и третьестепенных черт его характера, которые имеют случайное происхождение.

Это учение о двух источниках актерского творчества в их нераздельной слитности, найденных Станиславским в процессе его артистических поисков, лежит в основе его «системы». Без него трудно понять ее смысл и назначение, так же как и весь путь Станиславского с его многообразными ответвлениями.

Именно это учение проводит непроходимую черту между «искусством переживания» и «искусством представления».

Классическая теория «искусства представления», изложенная Кокленом, но признает в качестве источников актерского творчества ни реальной действительности, ни внутреннего, душевного мира актера с его подлинными человеческими переживаниями.

Для актера «искусства представления» эти источники способны только засорить художественное произведение и лишить его эстетической ценности. Актер этого направления не использует непосредственно в своем творчестве материал собственных жизненных наблюдений, дополняющих материал драматурга. Он имеет дело только с драматическим произведением, в котором жизнь уже дана в отжатом, препарированном виде.

Для последователей «искусства представления» недопустимо в их творческом обиходе и подлинное человеческое (не актерское, подчеркивает Станиславский) переживание как не сценическое и антихудожественное. Конечно, их творчеству тоже присуща эмоциональность, но это — актерская эмоциональность, возникающая от увлеченности исполнителя своей игрой и вызывающая не самое чувство, а его «подобие», не подлинное переживание, а его имитацию.

С наибольшей отчетливостью эти особенности искусства представления выражены в крайних пластических вариантах этого искусства, в таких актерских школах, как:

— *эксцентрическая*, имевшая широкое распространение в агитационно-плакатный период советского театра и связанная с именем Мейерхольда;

{355} *— иронико-игровая* школа, ведущая свою родословную от вахтанговской «Принцессы Турандот», а еще точнее, — от мейерхольдовских дореволюционных реминисценций итальянской комедии масок;

— *ритмико-пластическая* школа, связанная с Камерным театром и с его руководителем Таировым.

Далеко не всегда и не во всем эти актерские школы были формалистическими, как это до сих пор еще принято считать в нашем театроведении. Так, например, эксцентрическая школа в 20‑е годы была построена Мейерхольдом на открытом признании политической роли советского театра и отводила актеру место «трибуна-агитатора» на сцене. И в этом она в свое время выполняла в советском театре исторически положительную роль.

Но все эти школы в основных творческих принципах противостояли учению Станиславского и его «системе». Последователи этих школ не признавали в качестве источников творчества актера ни мир его человеческих чувств и переживаний, ни материал живой действительности, взятой в ее непосредственных реальных, динамических проявлениях и формах, а не в заранее обработанном, стилизованном виде. Поэтому всякие попытки сблизить с учением Станиславского эти школы, и в частности эксцентрическую школу актерской игры, — совершенно несостоятельны. Мейерхольдовская биомеханика 20‑х годов не имеет ничего общего с «физическими действиями» Станиславского — ни по существу, ни по назначению.

На своем отношении к двум источникам, питавшим творчество Станиславского-актера, испытываются и другие направления, существовавшие и существующие в современном искусстве актера.

Есть такие актеры из учеников Станиславского, которые как будто признают его «систему», но берут от своего учителя только часть его учения, только одну половину его магической формулы о двух источниках, дающих жизнь сценическим творениям артиста-художника.

Одни из них создают сценические образы только на основе жизненных, бытовых наблюдений, оставляя нетронутым свой внутренний мир. В жизни у них есть свои чувства, мысли, страсти, свой духовный опыт. Но все это они оставляют в преддверии сцены, в своей артистической уборной, вместе со своим бытовым платьем, прежде чем сесть за гримировальный столик. Они считают этот материал только их личным достоянием, не имеющим отношения {356} к театральному искусству. Театру они отдают лишь свое умение с большей или меньшей точностью воспроизводить действительность в ее чисто внешних формах и проявлениях.

В этих случаях материал жизненных наблюдений остается «не пережитым» актером, не освоенным изнутри и используется им как внешний бытовой «наряд», за которым скрывается холодное незаинтересованное лицедейство. Чтобы не допустить неизбежных на этом пути повторений, быстро превращающихся в бытовые трафареты, актер должен виртуозно владеть изобразительными мастерством, которое позволило бы ему без устали сшивать все новые и новые бытовые «костюмы» для своих разнообразных ролей, как это делал в свое время Самойлов с его феноменальной техникой театральной трансформации. Но виртуозы самойловского класса насчитываются единицами в истории сцены. А в менее совершенных формах подобное изобразительное лицедейство очень быстро приводит творческую природу актера к омертвению, делает ее бесплодной.

Но были и другие актеры, следовавшие за Станиславским только в той части его творческого опыта и его «системы», которая была обращена к внутреннему миру артиста-художника. Они выключали окружающую их реальную жизнь из сферы своего творческого внимания и превращали свою собственную человеческую природу в *единственный* источник творчества.

Такие актеры пристально всматриваются, словно в бездонный колодец, в свою душу, ловя ее малейшие движения, едва заметные всплески и отсветы. Их личные чувства и переживания, как будто взятые под гигантскую лупу, вырастают до ненормальных размеров, заслоняют внешний мир и порождают нереальные образы. Их творчество становится произвольным, теряя опору вовне, а вместе с ней и свою объективную ценность. По тютчевскому выражению:

«В душе своей, как в бездне, погружен,
И нет извне опоры, ни предела».

Так возникает сложное, проникнутое пессимистическими настроениями искусство экспрессионизма, в котором внешний мир предстает как миражное отражение своего рода «странствий» художника по лабиринтам своей души. В финальной стадии это искусство обычно вырождается в формотворчество или приводит художника к творческой немоте.

{357} Классический пример этому в актерском искусстве дает Первая студия Художественного театра (впоследствии МХАТ Второй), в свое время созданная Станиславским совместно с Сулержицким специально для занятий по «системе». По замыслу Станиславского Студия должна была стать своего рода лабораторией для проверки главных положений «системы».

Но так случилось, что актеры Студии с течением времени стали культивировать в своей работе лишь ту сторону «системы» своего учителя, которая была связана только с разработкой внутреннего мира художника. Их собственная душевная жизнь стала для них единственной основой при создании сценического образа. Они стремились черпать материал для ролей только из своей души, избегая всякой посторонней примеси, всякой лигатуры, которая могла быть привнесена в образ извне от объективно познанной действительности.

На первых порах такое предельное самоуглубление и душевная самоотдача актеров Студии дали поразительные результаты. Кто присутствовал на ранних спектаклях Первой студии в маленьком помещении на бывшей Скобелевской площади, тот помнит ощущение психологического чуда, совершавшегося на глазах у публики, когда казалось, что у исполнителей театральных ролей каким-то волшебным образом открылись их живые человеческие души и горячий поток подлинных чувств и переживаний в его физической ощутимости хлынул в зрительный зал.

Но уже на этих первых спектаклях Студии в голосах молодых исполнителей явственно послышались ноты душевной истерии. Для тонкого слуха Станиславского они звучали настолько сильно, что он долго не разрешал выпустить на публику вахтанговскую постановку «Праздника мира». В чрезмерной душевной экзальтации студийцев ему почудилось нездоровое сектантско-кликушеское начало, грозившее разрушить искусство в его эстетических границах и в жизненно познавательных функциях.

И он был прав. Многим талантливым актерам Первой студии пришлось потом с большими потерями, сложными, противоречивыми путями преодолевать в своем искусстве последствия этого своеобразного кликушества. Был период в жизни этих актеров, когда, спасаясь от грозившей им творческой катастрофы, они закрывали наглухо свой душевный мир и на длительное время уходили в искусство пластического гротеска и эксцентрики.

{358} Особенно сложным оказался в этом отношении путь Михаила Чехова — наиболее одаренного актера Первой студии, поднимавшегося впоследствии в отдельных ролях до вершен гениальности, как это было в его Эрике, Хлестакове и Муромском. В раннюю пору он являлся самым последовательным сторонником классической программы Студии. Самоизоляция от жизни, отказ от познания окружающей действительности, стремление ограничить творческий материал своим душевным миром очень быстро привели Чехова к потере душевного равновесия и вызвали тяжелое психическое заболевание.

Как рассказывал сам Чехов, малейшее соприкосновение с внешним миром, вплоть до простого выхода на улицу, приводило его в состояние, близкое к безумию. Внешний мир обрушивался на него как враждебная стихия, хаосом неорганизованных звуков, вещей, лиц. Им постоянно владело чувство страха, ощущение своей беззащитности перед какой-то опасностью, подстерегающей его на каждом шагу. При таком состоянии актера всякая возможность творчества исчезала. Чехову пришлось на год оставить театр. И только пересмотрев свою творческую систему, сбросив с себя монашескую схиму, вернувшись в мир живой действительности, он снова обрел дар художника. О том, как это произошло, что случилось с Чеховым и с его искусством в дальнейшем, как он в более поздние годы отрекся от своего учителя, а потом снова вернулся к нему, — все это составляет тему самостоятельную, выходящую далеко за пределы данного очерка, хотя она и связана непосредственно со Станиславским и с судьбой его «системы».

Такое искусство актера, построенное на переживании, но на переживании только своих личных чувств, на культе своего замкнутого душевного мира, было чуждо Станиславскому. Всякое сектантство, душевная замкнутость были враждебны этому могучему, духовно здоровому художнику. Даже в самой своей «автобиографической» роли — в Штокмане, в которого он вселился всей своей человеческой природой без остатка, — даже в этой роли он широко использовал общественный и духовный опыт многих своих современников, вобрав его в себя, пережив его как собственный жизненный опыт.

У Станиславского его душевный мир участвовал в создании сценического образа всегда в органической связи с окружающей действительностью. Его человеческие чувства и мысли всегда действовали в тесной слитности с его впечатлениями {359} от внешнего мира, с наблюдениями над жизнью, над другими людьми и проходили через них своеобразную проверку.

Только из соединения этих двух источников возникает органическое слияние актера с ролью и то, что впоследствии Станиславский назовет «внутренней характерностью» образа, — эта высшая форма перевоплощения, о какой только может мечтать актер. Эта «внутренняя характерность» иногда приходит к актеру благодаря случайности, может быть, всего один раз в жизни. Но она может возникать и по «заказу» актера, по его сознательной воле как результат его совершенной психотехники.

В своей книге «Работа актера над собой» Станислав-скип подробно опишет, как добывается эта «внутренняя характерность» образа. В главе о внутренней характерности он расскажет шаг за шагом, как из совпадения точно найденных внешних характерных черт роли с какими-то дремлющими свойствами человеческой природы актера в нем органически рождается неизвестное ему до этих пор человеческое существо, как будто ничем на него не похожее и в то же время странно ему близкое.

То, что описано Станиславским в этой главе с такой образной точностью, заставляет подозревать, что легенда о человеке-оборотне имеет за собой нечто более реальное, чем простую выдумку сказочника.

Первая встреча Станиславского с таким «оборотнем» в самом себе произошла у него во время работы над ролью маклера Обновленского в комедии А. Ф. Федотова «Рубль», сыгранной им в первый сезон Общества искусства и литературы в 1889 году, когда ему было двадцать шесть лет. По всей видимости, именно от этого случая он идет в позднейшем своем рассказе о внутренней характерности в той же книге «Работа актера над собой», — правда, вводя в рассказ ряд дополнений из своего последующего опыта.

Это была второстепенная, эпизодическая роль темного дельца, владельца какой-то подозрительной комиссионной конторы. В спектакле благодаря игре Станиславского эта роль заняла центральное место. Критика считала исполнение Станиславским этой роли «выдающимся» по необычайной жизненности и психологической остроте созданного им типа.

Роль у Станиславского не ладилась вплоть до генеральной репетиции, когда во время гримировки театральный парикмахер {360} случайно приклеил ему криво правый ус. Эта случайная ошибка парикмахера дала лицу Обновленского своеобразное выражение, поразившее Станиславского своей необычностью и психологической правдой, затронувшей какой-то скрытый уголок его душевной природы. В дополнение к этому штриху Станиславский сам поднял правую бровь выше другой, и на него из зеркала выглянула чужая и в то же время странно знакомая истасканная «морда» проходимца. И тут же само собой, неожиданно для актера у него возник «горловой отвратительный голос», появились развязно-цепкие манеры и из душевных тайников художника выполз на свет рампы законченный «живой подлец». Актеру оставалось только «совершенно просто говорить слова роли», — как рассказывает Станиславский об этом случае в своей артистической жизни[[127]](#endnote-120). За него уже действовало само родившееся существо в «коже» Обновленского. Оно подчиняло актера своей воле и заставляло его поступать непроизвольно в соответствии с логикой своего человеческого характера. Это было действительно «чудо» перевоплощения.

Роль Обновленского интересна и тем, что это был первый образ психологического гротеска в репертуаре Станиславского, который впоследствии найдет такое блестящее воплощение в его Фамусове, Крутицком и Аргане.

В Обновленском внутренняя характерность роли сложилась случайно, хотя и была, конечно, подготовлена всей предыдущей работой Станиславского над ролью. Но придет время, когда Станиславский научится по своему приказу вызывать из тайников своей человеческой природы различные существа, необходимые ему для той или иной роли, выращивать их до нужных размеров, а затем, по миновании надобности, загонять обратно в их «логово», откуда они пришли. Это последнее обстоятельство имеет немаловажное значение для художника, если вспомнить самонадеянного ученика чародея из гетевской сказки, который, зная только часть заклинания своего учителя, вызвал к действию могучие силы природы, но не сумел овладеть ими. Что-то похожее на этого персонажа гетевской сказки было у того же Михаила Чехова в раннюю его пору. Подобно ученику чародея, он тоже взял от своего учителя только одну половину его магической формулы о животворящих источниках творчества и с помощью ее неосмотрительно вызвал духа, который вырвался из-под его власти, завладел его душевной природой и едва не погубил его дар художника.

{361} Со Станиславским этого не случалось. Он был хозяином своей человеческой природы и умел не только освобождать ее скрытые силы, но и управлять ими, ставить их на службу большим целям своего искусства.

## 6

В репертуаре Станиславского совершенно не поддаются расшифровке роли, сыгранные им в первое десятилетие его любительских скитаний, до Общества искусства и литературы, то есть до 1888 года. Таких ролей у него насчитывается тридцать девять — по имеющимся спискам. Но, по-видимому, эта цифра должна быть увеличена.

Сейчас невозможно определить, что именно отдавал этим ролям Станиславский от самого себя, от своей собственной человеческой природы. Почти все роли этого периода настолько незначительны по литературному тексту и так не похожи по психологическому складу на Станиславского, каким мы его знаем по его книге и по воспоминаниям других людей, что всякие догадки на этот счет не привели бы нас к сколько-нибудь достоверным результатам. Не могут нам помочь и критические отзывы об игре Станиславского: они просто отсутствуют за этот период, за исключением двух-трех заметок с упоминанием его имени как исполнителя водевильных или опереточных ролей.

Сам Станиславский в дневниках того времени, а потом в своей автобиографии не говорит о том, чем именно была близка ему та или иная роль, сыгранная в ранние годы. Он не раскрывает своих секретов, даже когда касается любимых ролей этого периода.

Так он поступает, когда рассказывает о неизменном успехе, каким пользовалась у публики его ранняя роль студента Мегрио из водевиля «Тайна женщины», впервые сыгранная им еще в 1881 году, когда ему было восемнадцать лет, и остававшаяся в его репертуаре вплоть до организации Художественного театра. Из его рассказа так и остается непонятным, что именно он отдал от себя этой роли Для того, чтобы ничем не примечательный, трафаретный водевильный простак превратился в его исполнении в живого, обаятельного человека, пленявшего зрителей своим непосредственным комизмом. А в «Тайне женщины» Станиславский получил признание не только у обычной публики, но и у таких требовательных знатоков сценического искусства, как Ф. П. Комиссаржевский, К. Н. Рыбаков и сама Гликерия {362} Николаевна Федотова, бесхитростно восхищавшаяся его игрой в этой роли. Самому Станиславскому его Мегрио доставлял радость, а это бывало лишь в тех случаях, когда ему удавалось в роли — пусть самой незначительной — сказать что-то о самом себе, то есть быть правдивым в проявлении своих подлинных человеческих чувств.

Особенно ему нравилась пауза в финале, которую он, наподобие Ленского в Бенедикте, заполнял мимической игрой, стоя на авансцене и глядя в зрительный зал. Его радовало, что эта мимическая игра добродушного подвыпившего студента, попавшего впросак, — так же как у Ленского, вызывала безудержный смех и взрыв аплодисментов в зрительном зале.

Почти ничего не говорит Станиславский и о другой удавшейся ему характерной роли раннего периода, о своем любимом Лаверже из водевиля «Любовное зелье», о котором мы уже говорили в связи с фотографиями Станиславского в этом водевиле. Роль Лаверже Станиславский впервые сыграл, когда ему было девятнадцать лет (1882), а расстался с ней лишь в годы Художественного театра, и то с затаенным сожалением, как будто он прощался не с театральным персонажем, а с дорогим ему человеком. Н. Е. Эфрос передает, что через много лет, когда Станиславский находился в зените славы, — он признавался ему, «очаровательно усмехаясь», что Лаверже остался на всю жизнь самой его любимой ролью[[128]](#endnote-121). И это было сказано Станиславским, когда на мхатовской сцене уже много лет жили и действовали его Астров, Штокман, Вершинин, Сатин, а за ними ряд других его классических персонажей. Станиславский, конечно, понимал всю несравнимость этих эпохальных образов и несложной роли деревенского цирюльника из старинного водевиля. Но, очевидно, в Лаверже Станиславский испытал радость легкого непроизвольного самовыявления под защитой характерной оболочки водевильного персонажа. Однако и в этом случае он ни словом не обмолвился о том, какие стороны характера водевильного Лаверже помогли его внутреннему самовыявлению.

Такое умолчание не было случайным у Станиславского. Когда Станиславский хотел, он умел подвергать беспощадному анализу и хирургическому вскрытию свой творческий путь в самых его мельчайших изгибах. Нужно думать, что это умолчание вызывалось тем же его нежеланием слишком открывать свой внутренний мир перед посторонними — на этот раз не зрителями, а читателями его книги.

{363} Ведь даже касаясь своей работы зрелых лет, Станиславский крайне редко говорит о тех внутренних душевных ходах, через которые он проводил театральную роль, превращая ее в живое, чем-то близкое ему существо. А в пору артистической зрелости он хорошо знал, из каких душевных кладовых он черпал материал не только для ролей своих положительных героев, но и для острохарактерных комедийных образов. О том, что он это хорошо знал, говорит удивительная по психологической смелости и по точности литературного изложения глава о характерности в его книге «Работа актера над собой», особенно та часть этой главы, где он говорит о внутренней характерности. Но и здесь Станиславский прячется за вымышленным персонажем, за молодым актером Названовым, учеником Торцова. И здесь он пользуется выдуманным примером. И только для внимательного глаза исследователя за странной историей, приключившейся с Названовым в театральной костюмерной перед школьным маскарадом, со всей очевидностью проступает опыт самого Станиславского в роли Обновленского и в его позднейших гротесково-сатирических ролях, особенно в Фамусове и в Крутицком.

Даже о своем Астрове, восхищавшем людей различной художественной подготовки — от безвестной провинциальной корреспондентки Станиславского до таких искушенных знатоков театра, как Макс Рейнхардт и Гордон Крэг, — об этой роли сам Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» говорит несколько малозначащих слов и делает это между прочим, в общем рассказе о чеховских спектаклях. Еще суровее он поступил со своим знаменитым полковником Вершининым из «Трех сестер», почему-то причислив его к своим актерским неудачам. На самом же деле обе эти роли, по свидетельству современников, были его непревзойденными шедеврами.

Ни единым словом не упоминает Станиславский в своей книге о том же Фамусове и генерале Крутицком. А между тем он сам говорил устами своего двойника Торцова (из книги «Работа актера над собой»), что в этих комедийных ролях он достигал полного перевоплощения, в том глубоком значении, которое Станиславский придавал этому слову.

О «тайном тайных» своего слияния с ролью, своего превращения в другое существо, Станиславский не любил говорить. Это невыгодно отразилось на тех частях его книги «Моя жизнь в искусстве», где он рассказывает о себе как об {364} актере. Неосведомленный читатель по этой книге может составить неверное, обедненное представление о том, что значил Станиславский-актер для своего времени и какая огромная сила воздействия заключалась в его актерских созданиях. Гораздо подробнее и многостороннее он освещает в книге свою режиссерскую деятельность и те творческие поиски, которые непосредственно определили его «систему». Когда же Станиславский переходит к конкретным ролям, то он больше говорит о муках, чем о радостях своего артистического пути, больше занимается трудностями и «капканами», которые подстерегали его в многолетних исканиях, чем о «праздниках», часто выпадавших на его долю, больше интересуется процессом рождения образа, чем результатом этого процесса, то есть ролью, тем сформировавшимся существом, которое выходит на освещенную сцену к зрителю.

Такая предельная самокритичность придает огромную познавательную силу книге Станиславского, и не только для актера, но для художника любой области искусства. Но для верной оценки того значения, какое актерские создания Станиславского имели для его современников, книга эта почти ничего не дает. Мало того, чрезмерная сдержанность Станиславского по отношению к самому себе может ввести в заблуждение непосвященных читателей, если книга не будет сопровождаться самыми широкими дополнительными комментариями.

В известной мере эта особенность автобиографической книги Станиславского повлияла на то, что как актер он оказался на многие годы забытым историками театра. Еще не так давно о нем говорили только как о режиссере и главным образом о теоретике актерского искусства, создателе так называемой системы. Лишь за последнее время в театроведении начинает возрождаться интерес к Станиславскому-актеру. Вообще при использовании этой книги — уникальной во всей литературе о театре — нужно помнить, что перед нами не мемуары знаменитого артиста, уходящего на покой после совершенного им творческого подвига. «Моя жизнь в искусстве» — это боевой манифест художника, который готовится вмешаться в жизнь театра 20‑х годов, в ее яростном кипении, в соревновании и борьбе различных художественных направлений. Это — своего рода «иду на вы» Станиславского.

Книга эта проникнута внутренним пафосом большого художника, кровно заинтересованного в судьбах нового театра, рождающегося в огне революции, и твердо знающего, {365} на каких путях его могут ждать подлинные прочные победы. Он мобилизует весь свой богатый артистический опыт для этой цели. Вслед за этим манифестом, написанным в 1924 году, развертывается поразительная в своей интенсивности работа Станиславского по созданию нового Художественного театра. Эта напряженная работа длится всего три коротких года (1925 – 1928), вплоть до внезапной болезни Станиславского, оборвавшей его кипучую деятельность в 1928 году. Но эти три года сыграли решающую роль не только в судьбе Художественного театра, но и в развитии всего советского театра в целом.

Книга Станиславского предваряет это бурное трехлетие в его жизни. Станиславский определяет в ней свои боевые позиции. Его больше интересует в ней сегодняшний день, а не вчерашний. Отсюда понятно, почему так часто он проходит в книге мимо самых своих больших актерских достижений прошлого. Исключение он делает только для Ростанева из «Села Степанчикова» и для Штокмана в одноименной драме Ибсена. Здесь он раскрывает тайну создания этих ролей, когда прямо говорит, что он отдал им всего себя целиком, в своих лучших, самых дорогих для него человеческих качествах. Эти роли были органически вплетены в самую душевную ткань артиста-художника. «Их так же трудно анализировать, как и свою собственную душу», — писал впоследствии Станиславский[[129]](#endnote-122). Но во всех других случаях он уклонялся от подобных признаний.

И все же у нас есть возможность разобраться даже в сложных внутренних секретах многих ролей, созданных Станиславским после 1888 года, то есть после организации Общества искусства и литературы. Здесь приходит нам на помощь критика, которая с первых же спектаклей Общества начинает внимательно следить за выступлениями молодого Станиславского. Московские рецензенты не пропускают ни одного сколько-нибудь значительного его выступления, посвящая иногда целые газетные и журнальные монографии отдельным его ролям, как это было с Акостой и с Имшиным в «Самоуправцах».

В мхатовские годы отзывы на роли Станиславского становятся особенно многочисленными. К московским критикам присоединяется петербургская и провинциальная пресса, а затем печать больших городов Западной Европы и Америки. По вниманию критиков к его актерским выступлениям Станиславский занимает первое место среди современных ему русских актеров, не исключая Комиссаржевской {366} и Орленева — этих признанных кумиров тогдашней публики. Такие роли Станиславского, как Акоста, Штокман, Брут, породили обширную полемическую литературу, крайне интересную не только для характеристики самого Станиславского, но и для понимания глубоких сдвигов в общественном сознании, которые совершались в знаменательные годы конца XIX и начала XX века. Таких исчерпывающих в своей ясности документов по общественной психологии того времени, какие оставила в театральной критике дискуссия вокруг этих ролей Станиславского, не знает даже литературная критика тех лет. Особенно богата литература об его Штокмане, который наряду с Астровым является ключевой ролью в обширной галерее его образов. По утверждению одного из журналистов того времени, о Штокмане Станиславского было написано во много раз больше статей, чем о самой пьесе Ибсена во всей мировой печати.

Актеры болезненно относятся к критике. И это понятно. Публичность самого творческого процесса, составляющая непременную особенность актерской профессии, ее основной признак, создает особую остроту во взаимоотношениях артиста с газетным или журнальным листом, на котором появляется рецензия об его игре. Нужно иметь большое мужество, чтобы сегодня вечером выходить на публику в роли, которая утром того же дня подверглась разносу в печати. Актер не может спрятаться от этого «разноса» в свой рабочий кабинет или студию, как это делает литератор, композитор или художник, «отсиживаясь» до следующего своего произведения. Ему надо принять бой в открытую. И это — самое трудное для актера, если только он не самонадеянный циничный ремесленник, а настоящий художник, который в своем постоянном стремлении к совершенству слишком часто бывает подвержен сомнениям в самом себе и особенно в своих созданиях. Станиславский принадлежал к числу таких сомневающихся в себе и легко ранимых художников. У него были болезненные рапы, полученные им от критики, — справедливо или несправедливо, сейчас трудно установить во всех случаях с необходимой достоверностью.

По-видимому, со своим Брутом из шекспировского «Юлия Цезаря» — с этим печальным Брутом, похожим на Гамлета в его русском варианте, как писал один из тогдашних рецензентов, — прав был Станиславский и не правы были те критики, которые считали такую трактовку Станиславского этой роли не соответствующей обычному представлению о так называемом «герое», да еще облаченном в тогу {367} римского претора времен великого Цезаря. К сожалению, эти критики были наиболее авторитетными в театральной прессе того времени: обычно их мнение приобретало характер окончательного приговора. Тем не менее эта точка зрения неизбежно была бы впоследствии пересмотрена самими ее сторонниками — как это случилось раньше со Штокманом, — если бы весь спектакль «Юлий Цезарь» через год не исчез навсегда со мхатовской сцены. С ним вместе исчезла и самая возможность критического пересмотра роли Станиславского в ту пору.

Однако сегодня у историка театра есть все данные для такого пересмотра. К счастью, Брут Станиславского встретил при своем появлении на сцене не только ярых противников, но и преданных защитников. Спор о Бруте был острым и горячим. А там, где есть спор, исследователю всегда перепадает наиболее яркий и значительный материал. Литература по этой роли Станиславского лишь немногим уступает «штокмановской» в размерах, а в принципиальной и описательной части стоит с ней наравне.

Сложнее обстоит дело с некоторыми другими «непризнанными» ролями Станиславского, по которым остались крайне немногочисленные и, за немногим исключением, однопланные рецензии и отзывы.

Нужно помнить, что искусство Станиславского было новаторским не только в режиссуре, как это общеизвестно на сегодня, но и в актерском творчестве, что гораздо менее учитывается историками театра. Оно часто вступало в противоречие со сложившимися представлениями современников не только по той или иной роли, имеющей свои традиции исполнения, а иногда даже по самому типу актерского творчества, который резко меняется начиная со Станиславского, Комиссаржевской, а затем плеяды мхатовских артистов. Создания Станиславского часто опережали время, выходили за границы того уровня художественной подготовленности, на котором стояли в ту пору даже самые высокие специалисты театрального дела.

Нередко Станиславский встречал в своем творчестве непонимание даже внутри кровно ему близкого Художественного театра. Достаточно сказать, что после генеральной репетиции «Доктора Штокмана», в котором Станиславский создал гениальную всемирно признанную роль, — группа мхатовских деятелей, как рассказывает Леонидов, письменно просила его отказаться от этой роли, чтобы избавить от позора самого себя и театр.

{368} Трудно без чувства горечи читать сейчас поздние признания Н. Эфроса — добросовестного и талантливого биографа Станиславского, — в которых он выражает желание вернуть назад другую роль Станиславского — его Микаэля Крамера, чтобы пересмотреть единодушный отрицательный приговор, вынесенный в свое время критикой этой роли. Почти через двадцать лет после премьеры «Микаэля Крамера» Н. Эфрос признает, что, по всей вероятности, критика тех лет, в том числе он сам, не была подготовлена к верному пониманию трагического Крамера Станиславского с его мертвым лицом и глазами, «мечущими черные огни»[[130]](#endnote-123). Требовательный и скупой на похвалы А. Чехов пишет в письмо к О. Книппер: «Крамер идет у вас чудесно, Алексеев [К. Станиславский] очень хорош, и если бы рецензентами у нас были свежие и широкие люди, то пьеса эта прошла бы с блеском»[[131]](#endnote-124).

И все же только ли критика виновата была в такой недооценке Крамера — Станиславского? Не знаю. Театр не литература, не живопись и не музыка. Он весь — в сегодня и не допускает отсрочки в оценке своих произведений. Театральная роль, не нашедшая отзвука в зрительном зале, остается неполноценным произведением, как бы гениально она ни была задумана и сыграна. Может быть, в необычайной судьбе Крамера что-то зависело и от самого художника. Ведь сумел же Штокман — Станиславский пробить стену недоверия, предубеждения, художественной косности, зависти и, вопреки мнению многих авторитетных критиков, стать тут же на месте явлением поистине историческим. А может быть, судьбу Крамера — Станиславского определило чересчур близкое его соседство со Штокманом. Станиславский выступил в этой роли через год после Штокмана, в самый разгар его поразительных триумфов. Штокман мог заслонить собой образ яркий, сложный, но не имевший такого общественного значения. И все же в истории с Крамером есть что-то беспокоящее своей несправедливостью.

Приблизительно то же самое случилось с Левборгом Станиславского, когда через несколько лет после премьеры «Гедды Габлер» часть критиков пыталась по воспоминаниям о спектакле, уже сошедшем с репертуара, — взять обратно свою отрицательную оценку этой роли. Как ни ценна эта попытка, критикам все же по тем или иным причинам не удалось реабилитировать вдохновенного «пламенного и бурного» Левборга — Станиславского. А ведь было в нем что-то поразительно сильное по драматизму. Одно его появление {369} в последнем акте было настолько неожиданно бурным — «весь буря и вихрь» — и таило в себе такое душевное напряжение, что «в зрительном зале произошло движение, — многие поднялись с мест», как вспоминает об этом Л. Я. Гуревич[[132]](#endnote-125). Но по отношению к ускользающим актерским созданиям задача последующей их реабилитации, очевидно, почти невыполнима… И в то же время критические отзывы об игре актера — это единственное, что сохраняет его искусство для будущего и что вводит его в историю театра как художника, отразившего в сценических образах свое время. Причем здесь важны не только положительные характеристики и оценки. Ничто с такой яркостью не раскрывает художественную силу и глубокий исторический смысл Штокмана — Станиславского, как резко отрицательные отзывы об этой роли в статье Ив. Иванова «Горе героям» и в ряде статей А. Кугеля — критика-старовера, вообще настроенного враждебно к новаторской деятельности Станиславского.

Русская критика была щедра к Станиславскому-актеру и в нападках на него и в признательности к нему за то большое, что он принес с собой в духовную жизнь современников. Она сделала почти все возможное, чтобы сохранить для будущего хотя бы главные роли его артистической зрелости, в которых наиболее полно отразился он сам со своими жизненными и художественными странствиями и его сложное, богатое событиями время.

Мало того, благодаря статьям и рецензиям, оставленным нам современниками Станиславского, нам удается иногда разъяснить для себя в его творчестве то, о чем он умалчивает в своей автобиографической книге. С их помощью мы зачастую имеем возможность проникнуть в те тайники его творческой лаборатории, куда он сам не дал нам дороги.

Критические отзывы, взятые на протяжении всей артистической деятельности Станиславского, при внимательном рассмотрении обнаруживают перед нами повторяемость отдельных черт характера и определенных психологических «лейтмотивов», возникающих от роли к роли.

Благодаря этому в ряде сложных случаев становятся ясными не только смысл и характер той или иной роли Станиславского. Мы начинаем понимать, какими сторонами своей человеческой личности Станиславский участвовал в создании сценического образа и прирастал к нему в органическом единстве. А это — вещь немаловажная для понимания особенностей его творчества и его «системы», выросшей прежде всего из его собственного артистического опыта.

{370} Сопоставляя отдельные критические отзывы с высказываниями самого Станиславского, мы начинаем отчетливо понимать, какими путями происходило сближение человеческой природы актера с ролью, которое, по Станиславскому, является одним из необходимых условий подлинного творчества артиста-художника.

В счастливых случаях, просматривая критические отзывы на некоторые роли Станиславского, мы становимся чуть ли не свидетелями того, как он «влезает» в «кожу» изображаемого персонажа, «переселяется» на время в чуждую ему характерную оболочку роли, оставаясь самим собой и из материала своего внутреннего мира создавая «душу» роли.

В таких случаях как будто на наших глазах театральные персонажи становятся живыми реальными существами, «трепещущими, сияющими всеми красками подлинной человеческой жизни», как любил говорить Станиславский о ролях, в создании которых актер использует свой душевный мир, свою человеческую природу.

## 7

Долгое время, вплоть до Художественного театра, критики в своем большинстве видели в Станиславском преимущественно комедийного актера. Они отдавали должное таким его драматическим ролям, как Ананий Яковлев из «Горькой судьбины», Паратов в «Бесприданнице» и особенно Имшин в «Самоуправцах». Но обычно среди похвал проскальзывали утверждения, что Станиславскому при общем ярком и самостоятельном замысле этих ролей не удаются в них наиболее сильные по драматизму моменты.

В ту пору у Станиславского уже проявились расхождения со многими его современниками в понимании драматического и героического начала в искусстве современного актера и в театре в целом. Эти расхождения захватили долгие годы и позднее вылились в острую дискуссию, разгоревшуюся вокруг Штокмана и Брута Станиславского.

Правда, и в ранние годы встречались прозорливые критики, видевшие в молодом Станиславском прежде всего драматического актера и предрекавшие ему блестящую будущность именно в этой области. Но таких критиков было не много. Большинство в эту пору занималось комедийными ролями Станиславского, но занималось внимательно, с интересом. Поэтому от раннего периода актерской деятельности {371} Станиславского в наибольшей «сохранности» дошли до нас его роли в комедии.

Первой такой ролью Станиславского, сохраненной для потомства театральной критикой того времени, был его Звездинцев из «Плодов просвещения» Льва Толстого, сыгранный им в 1891 году, когда ему было двадцать восемь лет.

Эта роль получила безоговорочное признание среди театральных знатоков и у критиков, притом самых требовательных из них. Рецензент одной из московских газет, восхищаясь игрой Станиславского, заявляет, что «он создал тип, который не скоро забудется в Москве». Другой критик называет игру Станиславского в этой роли «высоким шедевром драматического искусства».

Такую же высокую оценку образа Звездинцева, созданного Станиславским, дают и остальные рецензенты, характеризуя исполнение артиста как «образцовое», утверждая, что детальному разбору его игры следовало бы посвятить «целую статью, так много тонких, характерных подробностей вложил он в роль Звездинцева». Кстати сказать, последний отзыв принадлежит Вл. И. Немировичу-Данченко, будущему сотоварищу Станиславского по Художественному театру, а в то время еще выступавшему иногда в роли театрального рецензента, совмещая эту беспокойную профессию с деятельностью плодовитого драматурга, начинавшего входить в моду.

Но критики не ограничиваются выражениями своего восхищения талантом молодого актера. Они приводят в статьях описания отдельных моментов роли и этим попутно дают нам в руки ключ к пониманию внутренней структуры образа Звездинцева, созданного Станиславским.

Эту роль Станиславский построил на контрасте между внешним обликом своего комедийного героя и тем, что можно назвать его душевным миром или своеобразным складом его человеческого характера.

Станиславский дал своему Звездинцеву представительную внешность стареющего барина-аристократа, тщательно разработав ее в самых мельчайших характерных подробностях. «На грим и костюм я обратил особое внимание», — писал Станиславский в дневнике, отмечая, что внешний вид в этой роли — «половина успеха».

Звездинцев появлялся на сцене высокий, стройный; несмотря на пожилой возраст, он держался прямо, с головой, слегка откинутой назад. Станиславский дал ему в гриме {372} красивое породистое лицо с большими выразительными глазами, с выхоленными белокурыми с проседью баками. Высокий, открытый лоб, казалось, говорил об уме и тонком интеллекте этого важного барина. Живописный очерк его головы завершался длинными и густыми седеющими волосами, красиво расчесанными на косой пробор. Грим Звездинцева, особенно в верхней части его лица, с умным лбом и характерной прической, чем-то напоминал Алексея Константиновича Толстого на известном портрете 60‑х годов.

С такой же тщательностью был обдуман Станиславским костюм Звездинцева во всех его деталях — от элегантной визитки темно-серого цвета в сочетании со светло-серыми брюками в полоску до черного галстука ленточкой на глухом и высоком крахмальном воротничке и тонкой цепочки от часов, еле заметной золотой змейкой сбегавшей на ослепительно-белый жилет. Критики понимали значение всех этих деталей в замысле Станиславского. Они внимательно отмечали даже «характерный покрой платья» Звездинцева, очевидно, улавливая в нем оттенок той элегантности, которая не бросается в глаза и секрет которой знали светские люди типа Звездинцева с их выработанной культурой костюма. Рассказывая обо всем этом, рецензент московского журнала «Артист» предлагает читателю убедиться на подобных примерах, до какой точности доходила у Станиславского отделка роли в этом спектакле.

Респектабельность Звездинцева — Станиславского сказывалась и в его «особом говорке», как замечает тот же рецензент, в «мягком, чуть-чуть старческом тоне» речи, в изящно ленивом жесте, с каким он брал от мужиков бумагу и складывал ее с «княжеской nonchalance», по выражению Станиславского. Она просвечивала в его движениях и безукоризненных манерах, вплоть до того, как он слушал собеседника, слегка пригнувшись вперед, как будто вслушиваясь в произносимые слова, или как держал сигару, словно драгоценную вещь, в своих холеных руках.

Все эти детали, и прежде всего грим Звездинцева, придавали особую значительность и представительность его образу.

И в эту импозантную внешность своего Звездинцева Станиславский вселил наивную до детскости душу. Все свои спиритические глупости Звездинцев говорил, по свидетельству критиков, «детски убежденно», с какой-то «удивительно искренней наивностью», с «наивно горячей верой в самое непроходимое идиотство». Рецензенты отмечают поразительную {373} естественность, с какой появлялась на лице Звездинцева «добродушная наивность с примесью восторженности», когда он совершенно просто, как будто о самых обыкновенных вещах, рассказывал о «свинке, вдруг пробежавшей на сеансе и от мордочки которой сияло», или о больной старушке, опрокинувшей каменную стену.

Уже из самого контраста между импозантной, «умной» внешностью Звездинцева и его детской наивностью рождался непроизвольный комизм образа, созданного Станиславским. Этот комизм усиливался во много раз оттого, что в детскости Звездинцева не было ничего актерски наигранного, искусственно сконструированного. Она шла от самого исполнителя роли. Станиславский передал ее Звездинцеву от своей собственной «человеческой природы».

Душевная наивность, простодушие — эти черты существовали в многосложном характере Станиславского наряду со многими другими, иногда резко противоположными чертами. Об этих свойствах его характера рассказывают почти все, кто встречался с ним в разные периоды его жизни. Но особенно сильно они проявлялись у него в молодые годы. Сестра Комиссаржевской — по сцене Скарская, — познакомившаяся со Станиславским в начале 1890‑х годов, еще в Обществе искусства и литературы, рассказывает, что при первой встрече с ним ее поразило странно ребяческое, что жило во «внутреннем облике» этого высокого, большого, уже седеющего человека (Станиславский поседел очень рано). Эта неожиданная черта придавала обаяние душевной чистоты человеческому облику Станиславского. Когда Скарская через несколько лет снова встретилась с ним уже на работе в Художественном театре, она с радостью заметила, что жизнь не стерла в нем эту его детскость — «самое яркое» для нее в натуре Станиславского, как она пишет в своих воспоминаниях[[133]](#endnote-126). Это «детское» сохранилось у Станиславского до самых последних дней его жизни. Мудрый и проницательный в больших вопросах жизни и искусства, он был часто предельно наивен и беспомощен в самых простых житейских делах[[134]](#footnote-10). Вокруг этой черты Станиславского роилось множество анекдотов, реальных и вымышленных. Сам Станиславский хорошо знал за собой эту особенность своей Душевной конституции и уже в те сравнительно ранние {374} годы умел по своей воле пользоваться ею при создании отдельных сценических образов, чтобы органически включить их в свой внутренний мир.

Эту свою «детскость» Станиславский и отдал роли Звездинцева. Он как бы извлек или выделил эту черту и.; своей человеческой природы, на время ослабил связи, соединяющие ее с другими сторонами своего характера, «вырастил» ее, как позднее любил выражаться в таких случаях Станиславский, до необходимых размеров и «привил» ее к Звездинцеву, к этому «барину-спириту» из аристократов, каким он был дан в тексте толстовской комедии, с его «культурным невежеством», глупостью и духовным убожеством.

Эта своеобразная операция по пересадке живой душевной ткани артиста в «тело» роли придала сатирическому образу Звездинцева ту неотразимую жизненную достоверность, которая так восхищала критиков в игре Станиславского.

Таким же путем проник Станиславский со своей человеческой природой в роль Дульчина из комедии Островского «Последняя жертва», в которой он выступает на сцене того же Общества искусства и литературы в 1894 году. Эта роль была новым торжеством Станиславского. Все писавшие об этом спектакле отмечают необычный по психологической сложности и новизне замысел Станиславского и «удивительно художественное», «великолепное», «бесподобное» его театральное воплощение.

В тексте комедии роль Дульчина не имеет точек соприкосновения с человеческим характером Станиславского. Это — прожженный авантюрист из промотавшихся дворян, бессердечный, развращенный до мозга костей «альфонс», живущий на средства богатых купчих, которых он открыто разоряет, чтобы вести широкую жизнь в ресторациях и игорных притонах. Таким обычно изображали героя «Последней жертвы» все актеры того времени, в том числе и А. П. Ленский, создавший в этой роли яркий образ рокового прожигателя жизни, профессионального обольстителя доверчивых женщин с солидным капиталом, безжалостного к своим жертвам.

Станиславский нашел неожиданный ход, чтобы приблизить Дульчина хотя бы одной стороной его характера к себе, к своим внутренним данным. Так же как Звездинцева, он наделил Дульчина, по свидетельству критиков, «чертами простодушия и наивности» и даже своеобразной душевной {375} искренностью. Такой Дульчин обирал Юлию Тугину с ясной детской улыбкой, с простодушием «легковесного вивера», с этими быстрыми переходами «переменчивого настроения», которые делали его похожим на капризного несмышленого ребенка[[135]](#endnote-127). «Полуплачущим, ласкающимся ребенком»[[136]](#endnote-128) и называет его сам Станиславский в своих заметках к той сцене комедии, где Дульчин выпрашивает деньги у Тугиной.

С бесподобным юмором, по словам критика, проводил Станиславский сцену «раскаяния» простодушного Дульчина в первом акте комедии[[137]](#endnote-129). Можно было подумать, что перед зрителем действует глубоко честный человек — с таким «искренним отчаянием» он сознавался в своих грехах перед Тугиной, с такой «горькой убедительностью» каялся в своем мотовстве, таким «детски-искренним» он был во всем своем поведении с растроганной вдовушкой.

Детскую непосредственность и простодушие сохранял Станиславский за своим Дульчиным на протяжении всего спектакля. В финальной сцене Дульчин — Станиславский с такой непроизвольной искренностью хватался за револьвер, что зрителям, хорошо знакомым с сюжетом комедии Островского, на какое-то мгновение казалось, что он действительно пустит себе нулю в лоб, как с удивлением рассказывал об этом автор рецензии в «Артисте»[[138]](#endnote-130).

Такой Дульчин не был роковым обольстителем, истинную природу которого легко можно было разглядеть даже на большом расстоянии. Дульчин Станиславского принадлежал к числу тех ласковых «мальчиков» с нафабренными усами и с жаждой денег, которых так неосмотрительно любят тихие, но богатые купеческие вдовушки вроде Тугиной за их «безобидность» и «мягкий» нрав, горько раскаиваясь впоследствии в своей оплошности.

Интересно отметить, что на этот раз Станиславский выступает на сцене почти совсем без грима: случай редкий в его творческой практике ранних лет. Слегка изменена только форма его собственных усов по сравнению с тем, как он носил их именно в ту пору. В остальном это был как будто сам Станиславский, собравшийся на прогулку, в длинном франтовском сюртуке, в перчатках и с хлыстом для верховой езды под мышкой; так он изображен в роли Дульчина на карточке тех лет.

А между тем с фотографии на нас глядит чужое, незнакомое лицо. Ничего общего со Станиславским не имеют ни эти слегка прищуренные глаза с пристальным наивно-самодовольным взглядом, ни эта неопределенная улыбка, {376} в которой таится что-то вызывающее и одновременно ждущее сочувствия, как это бывает у морально неустойчивых, слабохарактерных людей, ни это неуловимо-слащавое выражение, прячущееся где-то около завитых усов и придающее пошловатый оттенок всему облику Дульчина.

Такое лицо не было создано театральными средствами, с помощью гримировальных принадлежностей и мастерства парикмахера. Оно возникало само собой из «внутреннего грима» художника, как это бывает и в жизни, естественно выражая душевный склад человека, действующего на сцене.

Это было одним из ранних проявлений разработанной «психотехники» Станиславского, которой он с таким совершенством владел впоследствии. Л. Я. Гуревич — театральный критик и внимательный свидетель артистических исканий Станиславского — рассказывает, что даже в быту, когда он вел разговоры на темы актерского мастерства и временами иллюстрировал сказанное примерами из различных ролей, то каждый раз «перед собеседником его мгновенно возникало новое лицо, до такой степени несходное с самим Станиславским… что от неожиданности можно было вскрикнуть»[[139]](#endnote-131). О том же говорит Б. М. Сушкевич, рассказывая, что на репетициях «Синей птицы», когда Станиславский показывал (только показывал!) походку Ужаса, преследующего Тильтиля, лицо его непроизвольно становилось побелевшим[[140]](#endnote-132).

Дульчин и Звездинцев не были единичными ролями у Станиславского, которым он отдавал «от себя» черты детскости и простодушия и совершенно реально «жил» в них этими сторонами своей человеческой природы, принимая косвенное участие в их делах, мыслях и переживаниях.

К этим ролям надо причислить и его Мальволио из «Двенадцатой ночи» Шекспира, в которой он появляется в последний сезон Общества искусства и литературы в 1897 году и которого очень хвалил такой тонкий ценитель, как Васильев-Флеров, своего рода «старшина», или дуайен, театральных критиков Москвы — «московский Сарсэ», как его прозвали в театральных кругах.

Таким же методом впоследствии вырастил Станиславский своего Гаева из чеховского «Вишневого сада» — этого «большого ребенка», как называли его в рецензиях того времени. За душевную незлобивость и детскую чистоту этого «большого ребенка» зритель прощал ему его никчемность, неспособность к труду, крайнюю ограниченность духовного кругозора и плакал вместе с ним в финальной сцене последнего {377} акта над его бесполезно прожитой жизнью, над его одиночеством перед лицом того большого и неведомого, что начиналось тогда в русской действительности. В этом образе комедия превращалась в трагедию социального распада и умирания.

С этой темой был связан у Станиславского и его граф Шабельский из чеховского «Иванова», сыгранный в том же 1904 году. В высохшей запыленной душе этого дряхлого, опустившегося человека, с лицом старой, облезлой обезьяны, со слезящимися глазами, обвислым ртом и с головой, ушедшей в плечи, — Станиславский оставлял один живой уголок, в котором трепетало что-то детски нетронутое, беззащитное, вызывающее у зрителей щемящее чувство жалости.

Но Гаев и Шабельский у Станиславского — образы более сложные, чем Звездинцев, Дульчин и Мальволио. В их комедийную ткань ощутимо вплетается драматическая тема. К тому же они относятся к другому времени. Они появляются на сцене в иной, резко изменившейся обстановке. Это — своего рода социальные уродцы, жалкие и трогательные в своей недоразвитости и беспомощности, которых оставляет за собой уходящий, вырождающийся век. На их лица, искаженные гримасой боли, причина которой им неясна, как это бывает у малых детей, — ложатся отблески пожара, уже занимавшегося в ту пору над миром. Шли годы первой русской революции. В этот период Станиславский в своих ролях поднимается на вершины глубоких социально-исторических обобщений. Это — пора его высших триумфов, и не только как «самого талантливого актера в России», — так писал о нем В. Поссе в «Жизни» — журнале, близком к Горькому. В своем творчестве тех лет Станиславский, как мы увидим дальше, воплощал одну из центральных идей этой бурной эпохи, раскрывал важную грань в общественном сознании современников. Это было больше чем художественное творчество. Это было творчество жизни — цель, к которой с таким упорством шел Станиславский в своих артистических странствиях. Его Астров, Вершинин, Штокман, Сатин — это не театральные роли, а фигуры исторические, люди, реально существовавшие в общественной и личной биографии современников.

В эту пору центральное место в его репертуаре занимают драматические роли, приближающиеся к трагедийным по своему социально-психологическому звучанию. И немногие его комедийные роли этих лет — как Гаев и Шабельский — отраженно принимают на себя отсвет трагического.

{378} Комедийные роли Станиславского, построенные на «детских» его чертах, нагляднее всего раскрывают перед нами процесс органического освоения артистом роли, которая в целом может быть далека и даже чужда ему. Станиславский как бы «приращивал» к себе такую роль этими чертами своего характера, и через них она начинала воспринимать душевные токи от своего создателя, «питаться» ими, получая от них движение и краски подлинного человеческого существования.

Станиславский сам с присущей ему ясностью рассказал об этом процессе во всех его стадиях на страницах книги «Работа актера над собой». И все-таки, вглядываясь сейчас в подобные роли Станиславского, — когда это позволяет оставшийся материал, — каждый раз удивляешься его умению извлекать из своей человеческой природы только какую-то одну ее черту, «забывая» об остальных, усыпляя их на время или «блокируя», как это делают хирурги при сложных операциях.

Нечто подобное, в такой же ясной форме, мы встречаем у Ермоловой, когда она создавала своих комедийных героинь — Купавину в «Волках и овцах» и королеву Анну из скрибовского «Стакана воды» — этих двух до невероятности глупых и комичных, но очаровательных в своей наивности «гусынь», как будто не имеющих ничего общего ни с героическими ермоловскими женщинами, ни с ней самой.

Но далеко не все свои комедийные роли Станиславский создавал по образцу Звездинцева, Дульчина, Мальволио, Гаева и Шабельского. В своем творчестве он шел самыми разнообразными путями при создании различных ролей, но всегда к одной цели: рождение образа как живого существа или «человеко-роли», как он называл это существо неуклюжим, но довольно точным термином.

В его репертуаре были сатирические роли, построенные не на частичном участии его человеческой природы в создании образа, а на полном перевоплощении его в образ, на полном слиянии его с ролью, как это ни страпно звучит по отношению к ролям сугубо сатирическим. Так им был рожден Обновленский, о котором мы уже упоминали, а потом Крутицкий, Фамусов, граф Любин в тургеневской «Провинциалке» и Арган из «Мнимого больного» Мольера — это грязное, нечистоплотное животное, одержимое манией власти. Это — те маленькие зачаточные «гады», по выражению Станиславского, которых он вытаскивал целиком из отдаленных уголков своего человеческого естества, а затем {379} специальным режимом и «питанием» доводил до взрослого состояния. В этих ролях Станиславский создавал высокие образцы психологического гротеска.

Были у Станиславского и комедийные роли, созданные им по тому же методу частичного «срастания» с ними, как в Звездинцеве, Дульчине, Гаеве, Шабельском, — но построенные не на чертах «детскости» и «простодушия», а на каких-то других сторонах его человеческого характера. Говорю неопределенно: «на каких-то других», потому что, к сожалению, эти роли Станиславского навсегда исчезли для исследователя в их неповторимо-индивидуальном психологическом варианте, как они были рождены художником. Критики много писали об этих ролях, большей частью восхищались талантом их создателя, но не оставили в своих рецензиях и отзывах конкретных деталей, «знаков», дающих возможность восстановить их живую ткань и определить, что же именно прибавлял Станиславский к их литературному облику от самого себя, от своей собственной артистической индивидуальности.

Так случилось с его Дорси из дьяченковского «Гувернера», — по общему свидетельству, одной из блестящих ролей Станиславского раннего периода. Мы уже говорили, что критики в этой роли отдавали предпочтение Станиславскому, сравнивая его с Самойловым и утверждая, что Станиславский дал в ней более «верный тип». Но в чем заключалась эта большая верность типа Дорси, критики не удосужились рассказать.

Та же судьба постигла и Бенедикта — Станиславского из «Много шума из ничего» в спектакле Общества искусства и литературы 1897 года. Правда, сам Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» несколько скептически отзывается о Бенедикте, как и о многих других первоклассных своих творениях. Но придирчивая критика хвалит Станиславского в этой роли. А его фото в Бенедикте поистине великолепно. Так и видишь перед собой живьем этого долговязого парня со злым огоньком в глазах, озорно хохочущего, очевидно, после удачной перепалки с норовистой Беатриче. Но, кроме фото и похвальных эпитетов в рецензиях, ничего от Бенедикта — Станиславского не осталось.

Приблизительно то же самое случилось с кавалером Риппафрата из гольдониевской «Хозяйки гостиницы». Этой роли Станиславский, по всем имеющимся данным, много отдал «от себя». Первый раз он ее сыграл еще в 1898 году, а через шестнадцать лет снова вернулся к ней, в 1914 году. {380} Оба раза он имел в ней блистательный успех. Особенно ярким было исполнение Станиславского в постановке 1914 года, когда он, судя по его отрывочным заметкам об этой роли, заново пересоздает образ своего знаменитого Кавалера. Сам Станиславский любил играть в этом спектакле, а это много значит, если учесть его непомерную требовательность к себе, в поздние годы в особенности. Но критика и здесь не дала нам достаточного материала, чтобы мы могли найти ход от самой роли к душевному миру Станиславского и понять, что именно придавало ей ту неповторимо индивидуальную прелесть, о которой говорят все видевшие игру Станиславского в «Хозяйке гостиницы».

Неясной остается для нас и роль князя Абрезкова в «Живом трупе» Л. Н. Толстого, лежащая на грани между комедийными и драматическими ролями Станиславского. Он выступил в ней в 1911 году. Грим его на сохранившейся фотографии очень выразителен. Сложный замысел Станиславского чувствуется в намеренной сухости и жесткости собранного умного лица в сочетании с неожиданно печальным выражением глаз. Но по этим деталям еще нельзя судить, что от своего индивидуального характера передал Станиславский толстовскому Абрезкову. Трудно это установить и по критическим отзывам, большей частью хвалебным, но в основном повторяющим то, что дано Толстым в тексте комедии.

От самого Станиславского критика только улавливает затаенную нежность, проскальзывавшую в обращении Абрезкова со старой Карениной, — в этом бережном мягком жесте, с каким он касался белой руки Карениной, в его взгляде, останавливавшемся со скрытой грустью на ее лице немного дольше, чем это позволяли светские правила. За этой сдержанной нежностью и скрытой грустью Абрезкова угадывалась драматическая повесть сложных отношений, очевидно, издавна связывающих этих старых людей, — повесть о большой невысказанной любви, затерявшейся в миро светских условностей, затверженных понятий о чести и долге.

Эти штрихи действительно интересны. Но и они в основном идут от толстовского текста. Станиславский только заострял их, делая более драматичным образ князя Абрезкова, с большей отчетливостью связывая его по контрасту с темой самого Феди Протасова, который, в отличие от князя, находит в себе силы, чтобы разорвать с этим светским миром лицемерия и лжи и жить по велениям своего сердца. {381} Но в имеющихся описаниях игры Станиславского в этой роли не хватает еще какого-то существенного звена, которое, как магнит, собрало бы вокруг себя все эти детали и сделало бы образ князя Абрезкова более ощутимым для нас в его внутреннем родстве с самим Станиславским.

## 8

Жаль, что эти создания большого художника, когда-то волновавшие зрителей, как реальные живые существа, — исчезли для нас. Но не надо быть слишком требовательными к современникам Станиславского. Будем благодарны им за те его роли, которые они сохранили для нас в рецензиях, статьях, воспоминаниях, фотографиях и даже в пародиях и эпиграммах на их создателя. Этих ролей не так уж мало, для того чтобы мы могли восстановить облик Станиславского-актера хотя бы в его главных чертах.

Среди таких ролей современники сохранили для нас еще одну его раннюю роль в одноактной шуточной пьесе Ф. Л. Соллогуба «Честь и месть», поставленной на сцене Общества искусства и литературы в 1890 году. Сама по себе эта роль, как и вся пьеса, не представляет сколько-нибудь серьезного значения. Но в ней воплотилась в неожиданно образной форме одна важная сторона в творческом и жизненном облике Станиславского. Не случайно сам Станиславский до конца дней не забывал об этой своей роли, несмотря на то, что он сыграл ее всего несколько раз в дни молодости. Близкие ему люди рассказывают, что в последние месяцы своей жизни он часто вспоминал ее, напевая куплеты и цитируя наизусть целые куски стихотворного текста.

В пьесе Ф. Л. Соллогуба высмеивался штамп стихотворной романтической драмы плаща и шпаги, с ее трескучими монологами, нескончаемыми поединками и смертями. В ней действовали пять титулованных «испанцев», которые ночью на городской площади при свете тусклого фонаря непрестанно дрались на дуэли, обмениваясь учтивыми репликами, а под конец протыкали друг друга шпагами и падали мертвыми.

Автор безыменной газетной заметки об этом спектакле сообщал, что остроумная пьеса Соллогуба была весело разыграна исполнителями Общества искусства и литературы. Особенно удачно, по его мнению, сыграл свою роль Станиславский. Но — странное дело, замечает рецензент, за пародийной внешностью старого «испанца» возникал временами у Станиславского трагический образ Дон Кихота {382} Ламанчского. Об этом же сказала Станиславскому после спектакля М. П. Лилина, смотревшая на игру своего молодого мужа из зрительного зала.

Так впервые появляется на сцене рядом со Станиславским образ его постоянного спутника, испанского идальго, мечтателя, искателя правды, иногда детски смешного и чудаковатого, но сильного духом воина, вышедшего из своего ламанчского уединения, чтобы утвердить справедливость в этом несовершенном мире.

Современники рано почувствовали внутреннее сходство Станиславского с образом странствующего рыцаря из Ламанчи. Одни смеялись над этим его родством с комичным персонажем из романа Сервантеса, называя Станиславского в своих пародиях и эпиграммах «Дои Кихот из Каретного ряда» в полной уверенности, что они уничтожают его этой иронической кличкой. Другие во внутреннем родстве Станиславского с героем Сервантеса видели свидетельство духовного максимализма художника, великой общественно-нравственной силы его искусства. Для этих современников сам Дон Кихот был не комическим персонажем, а лицом героическим, «прообразом героя», как писал один из критиков в связи с игрой Станиславского в мхатовской постановке Штокмана. Вслед за Тургеневым, Достоевским, Чеховым эти современники видели в Дон Кихоте апофеоз человечности, воплощение света и добра, добра деятельного, воинствующего, утверждающего себя в противодействии злому началу, разлитому в мире.

Именно эти черты имели в виду современники Станиславского, когда они называли именем странствующего рыцаря его доктора Штокмана, этого чудака в современном профессорском сюртуке, трогательного в своей детской чистоте и житейской непрактичности, — каким и был его великий предшественник в романе Сервантеса, такого же стойкого в убеждениях, так же бесстрашно вступающего в неравный бой в защиту правды и справедливости.

Этот спутник Станиславского сопровождает его главным образом в драматических ролях. И проявляется он в них по-разному.

Есть роли у Станиславского — и роли «исторические», — в которых привычные очертания спутника различаются с меньшей ясностью. Так было с Астровым Станиславского и с его Сатиным, этим «младшим братом» Астрова, но удивительно верному выражению одного из рядовых зрителей того времени. И в этих случаях он присутствует в {383} них многими чертами своего характера, но присутствует «инкогнито», растворяясь до последней частицы в этих персонажах, проникая в самую ткань их душевного мира.

В других ролях спутник Станиславского появляется почти открыто в своем настоящем виде, подобно Штокману, дядюшке из «Села Степанчикова» и героическому Ивану Шуйскому из «Царя Федора Иоанновича». Явственно проступают его черты у Станиславского и в полковнике Вершинине из «Трех сестер» — в этом русском странствующем рыцаре в парадной военной форме, — с высоко поднятой седеющей головой идущем по российскому бездорожью из города в город, неся с собой непоколебимую веру в прекрасное будущее человечества. Так же как и его далекий собрат из испанской деревушки в Ламанче, Вершинин Станиславского не был только прекраснодушным мечтателем. Он знал, что миру предстоят тяжелые бои и что его детям, о которых он так часто с болью говорит в пьесе, — его трогательным девочкам — придется много страдать, как он скажет это в ночной сцене пожара, заглядывая через его зарево в грядущий день. Таким готовым к близким боям он и появлялся вместе со Станиславским в финале «Трех сестер», закованный, словно в латы, в свою походную, наглухо застегнутую серую шинель с крестообразной перевязью военного башлыка на груди, сосредоточенный, отрешившийся уже от всего, что связывало его с близкими, дорогими ему людьми, прислушиваясь к трубным звукам военного оркестра, призывающим его в путь. Нет, не в Читу и не в Царство Польское уходил герой Станиславского, этот человек с добрыми глазами и мужественным сердцем воина. Его призывал в дорогу более высокий долг. В те годы, когда Вершинин Станиславского действовал на мхатовской сцене, уже различим был для его слуха тот гул от множества голосов, который поднимался тогда над необозримыми пространствами Российской империи и который уже явственно слышал Блок в ту же пору, и не только слышал, но и понимал его великий и грозный смысл. У нас есть все данные думать, что этот смысл был понятен и близок Станиславскому, а вместе с ним и его Вершинину.

Постоянный спутник Станиславского, появляющийся в его ролях, имел в зрительном зале не только преданных сторонников и горячих защитников, но и упорных и сильных врагов. Они считали его слишком простым, похожим на самых обыкновенных людей, слишком сниженным и даже смешным для «героя». Они потешались над его чудаковатостью {384} и, как они говорили, над его «наивной» «донкихотской» верой в силу правды и в торжество человеческого духа.

Но придет время, когда эти враги Станиславского примирятся с ним самим и с его спутником. И, как это часто бывало в жизни Станиславского, примирение это примет конкретную сюжетно-драматическую образную форму. Главную роль в этом примирении будет играть самый злой враг Станиславского того времени, петербургский журналист А. Кугель — хозяин влиятельного журнала «Театр и искусство», яростно и несправедливо преследовавший его в своих темпераментных язвительных статьях и уничтожающих журнальных репликах.

После долголетней борьбы он сложит оружие и в газетной статье 1908 года произнесет свое покаянное: «Ты победил, галилеянин!» В этой статье он склонится наконец перед тем самым Штокманом Станиславского, над которым он в течение семи лет так беспощадно глумился. И в этой примирительной статье он назовет Штокмана — Станиславского Дон Алонзо Добрым — тем прозвищем, которое в романе Сервантеса дали Дон Кихоту односельчане за его добрые дела. Тень рыцаря из Ламанчи и в этом случае не ушла от Станиславского[[141]](#endnote-133).

Но этот характерный эпизод в артистической жизни Станиславского произойдет несколько позже. Ему еще предстоят дни и годы борьбы, прежде чем его старые противники вместо издевательского — «Дон Кихот из Каретного ряда» назовут его именем Алонзо Добрый.

И все же здесь заканчиваются годы артистических странствий Станиславского и начинается главная битва его жизни, которую он проведет во всеоружии своего таланта, творческого опыта и глубокого знания жизни. И проведет он ее уже не в окружении своих комедийных персонажей, которыми мы преимущественно занимались до сих пор. В этой битве Станиславский вместе со своими спутниками будет прокладывать дорогу в искусство тем положительным героям новой исторической эпохи, которые были близки ему самому, которых он носил в своей душе и видел вокруг себя в тогдашней русской действительности.

# **{****385}** Комиссаржевская*К 100‑летию со дня рождения*[[142]](#endnote-134)

## 1

История театра знает актеров (и таких было подавляющее большинство), которые живут как бы в двух измерениях, в двух планах, не связанных между собой.

Так же как обычные люди, они участвуют в общей жизни с ее большими и малыми событиями, с ее печалями и радостями, страстями и переживаниями. Но все это свое личное, человеческое они оставляют в преддверии сцены, в артистической уборной, когда вешают на гардеробный крючок свое бытовое платье и садятся за гримировальный столик, чтобы с помощью цветных карандашей, париков и клея изменить свое лицо и начать сценическое существование, ничем не похожее на их реальную жизнь.

Это актеры чистой крови, лицедеи, как их называли в старину. Подобно Янусу, они родились с двумя лицами, обращенными в противоположные стороны. Одно из них смотрит в обыденную действительность, а другое заглядывает в иллюзорный мир театра, с его праздничными огнями, {386} лихорадочным воздухом кулис, с вымышленными историями, которые так интересно разыгрывать ежевечерне перед внимательной аудиторией.

В таких служителях сцены художник резкой чертой отделен от человека. Жизнь и театр остаются для них стихиями несоприкасающимися. Всякое вторжение в театральную роль подлинных человеческих чувств и переживаний самого актера представляется им недопустимым, загрязняющим светлые ризы искусства. Именно так рассуждал Коклен, пожалуй, самый блестящий воплотитель в теории и в творческой практике философии мимов и лицедеев всех времен и народов.

Но среди этих двуликих обитателей театрального королевства появляются в том же мире кулис и искусственного солнца реальные существа, которые принадлежат больше жизни, чем театру. Они приносят с собой на сцену свой собственный духовный опыт, свои человеческие чувства и выстраданные мысли о жизни. И все это они отдают без остатка своим сценическим созданиям. Для них не существует разделения актера на художника и человека. Они не умеют жить в двух планах, в двух измерениях. У них одно лицо, живое, человеческое лицо, которое освещается улыбкой или искажается гримасой страдания, когда эти существа испытывают подлинную радость или душевную боль, где бы они ни действовали, в пьесах ли, сочиненных для сцены, или в реальных, невыдуманных драмах, которые разыгрывает с ними сама действительность.

Таких актеров можно назвать заложниками жизни в сценическом искусстве. Они побеждают на сцене только тогда, когда остаются верными себе, своей человеческой природе, и терпят поражения в тех случаях, когда пытаются уйти от себя в мир воображаемых, а не пережитых ими чувств и мыслей. Их искусство близко к человеческой исповеди. Поэтому чем богаче их внутренний мир, тем значительнее создаваемые ими образы. У самых талантливых из них, умеющих полно жить муками и радостями своего времени, творчество вырастает в своего рода исповедь сына века и становится — пусть на короткое историческое мгновение — своеобразным знаменем для современников, как это было в России в случаях с Мочаловым, Щепкиным, Мартыновым, Стрепетовой, Ермоловой, а позднее — со Станиславским, Орленевым, Москвиным, Качаловым.

Это — больше чем актеры, больше чем талантливые исполнители театральных ролей. Они обычно приходят в {387} театр вестниками глубоких изменений, которые совершаются в недрах современного им общества. Вместе с ними на подмостки поднимаются из зрительного зала люди нового социально-психологического склада, которых создает вечно обновляющаяся жизнь. Часто эти художники сцены отражают в своих творениях такие грани общественного сознания, какие не всегда находили свое выражение даже в художественной литературе.

## 2

К числу таких заложников жизни в сценическом искусстве принадлежала Комиссаржевская.

С ее творчеством для современников было связано неизмеримо большее, чем яркие эстетические переживания. Ее артистический облик неотделим от той своеобразной атмосферы, в которой жило русское общество в преддверии революционной весны 1905 года.

Ее талант и сформировался в эти годы, полные неясных предчувствий, тревожных ожиданий и великих надежд. Мало того, Комиссаржевская как будто была предназначена, чтобы отразить в своем искусстве это мятущееся время и угаснуть вместе с ним. Все основные роли ее репертуара, принесшие ей славу и поклонение публики, были созданы Комиссаржевской в десятилетие 1895 – 1905 годов. Именно в эти годы на русской сцене появляются одна за другой ее обаятельные молодые героини, так восхищавшие современников: от маленькой Рози в «Бое бабочек» Зудермана и Ларисы в «Бесприданнице» Островского до Нины Заречной и Сони в чеховских пьесах («Чайка» и «Дядя Ваня»), ибсеновской Норы, Лизы в «Детях солнца» Горького и многих других, на них похожих.

Последующие годы в ее биографии, вплоть до ее смерти в 1910 году, были творческой агонией актрисы. Героини Комиссаржевской потеряли свою магическую власть над публикой в новой обстановке, сложившейся в русском обществе после поражения революции 1905 года. Сама артистка в эту пору теряет веру в них. Для нее начинается пора метаний и горьких разочарований, которые в конце концов приводят ее незадолго до смерти к отречению от сцены, от современного театра — как искусства лжи и душевного лицемерия.

Но в классическую пору Комиссаржевской ее искусство было не то чтобы оптимистично — это не то слово! — но {388} мужественно, пролизало духовным максимализмом. Оно утверждало жизнь как трагическую, но созидательную стихию и было полно трепетного ожидания каких-то неясных, но окончательных свершений, которые изменят лицо мира. Что это были за «свершения», зрителям той поры трудно было отчетливо определить, когда они смотрели из темного зала в лучистые глаза своей любимицы. Что она говорила им? куда звала? — все это не поддавалось точной формулировке, как это часто бывает с актерскими созданиями. Но только немногим из современников Комиссаржевской удавалось уйти от гипнотической власти ее смутных и волнующих призывов.

В художественных произведениях — особенно это касается поэзии, — отразивших время Комиссаржевской, часто проскальзывает одна нота, которая позволяет нам сейчас понять особый оттенок в отношении к Комиссаржевской ее современников.

В этой ноте звучало предчувствие своего рода чуда, не только социального, но чуда духовного, долженствующего почти мгновенно преобразить внутренний мир современных людей. Людям, захваченным этим духовным максимализмом, казалось, что в пламени грядущих революционных событий дотла сгорит износившаяся душа ветхого человека и родится новая, светлая душа, словно пронизанная солнцем, освобожденная от тысячелетней скверны. И родится здесь же, немедленно, во всей полноте своих первозданных чувств и устремлений, возникнет внезапно, как феникс из пепла.

Это было скорее поэтическое «предощущение чуда», чем осознанная мысль о нем. Но без учета этого «предощущения» нельзя понять до конца многие явления в тогдашнем искусстве. А следовательно, нельзя уловить и какой-то важный оттенок в общественных веяниях той поры, в психологии зрительного зала, к которому обращалась Комиссаржевская. Вся ранняя лирика Александра Блока — младшего современника Комиссаржевской — с центральным образом Прекрасной Дамы была проникнута реальными предвестиями этого чуда социального и духовного человеческого преображения. В более сложном, трагическом варианте эта тема возникала в живописных полотнах Врубеля тех лет, волновавших современников своей странной недосказанностью. И в высокой степени такая своеобразная душевная настроенность была свойственна Комиссаржевской.

Но в отличие от блоковской Прекрасной Дамы, облаченной в романтические светлые ризы и жемчуга, в отличие {389} от загадочных женщин Врубеля с лебедиными крылами за спиной, Комиссаржевская и ее героини появлялись перед публикой в своем реальном обличье, одетые в прозаические современные платья. Это были земные существа с самыми человеческими — иногда слишком человеческими — тревогами, стремлениями и страстями. Может быть, поэтому ни у кого из других художников этих лет предощущение чуда не захватывало с такой реальной силой современников, как у Комиссаржевской. И хотя в жизни ее героинь было мало счастливых минут и много страданий, они вызывали у зрителей вместе со слезами сочувствия затаенное чувство радости. Слишком отчетливо они читали в глазах самой Комиссаржевской обещание чего-то небывало значительного, что должно совершиться в мире. И слишком явно в ее голосе им слышался голос весны, властный голос, который звал их «безмерно дальше, чем содержание произносимых слов», как скажет у ее могилы Александр Блок — один из свидетелей ее театральных триумфов[[143]](#endnote-135).

Образ весны часто возникает применительно к Комиссаржевской в рецензиях и в воспоминаниях людей, видевших ее на сцене и в жизни, — образ ранней северной весны, с ее беспокойными закатами, криками журавлей, летящих высоко в небе к своим гнездовьям, с необозримыми потоками разлившейся воды, с треском ломающихся льдин на реке, с буйным ветром, который носится по бескрайним равнинам, бьет в лицо путнику, наполняя его душу тревогой и восторгом. Нечто подобное изобразил И. Репин в своей картине «Какой простор!», нашумевшей на Петербургской художественной выставке 1903 года. На фоне весеннего неба, среди водного потока художник вписал в свое полотно две фигуры: молодого человека в студенческой шинели и девушку, по-видимому курсистку, в характерном для моды того времени ватерпруфе в талию и в круглой барашковой шапочке на голове. Они стоят среди разбушевавшейся весенней стихии, держась за руки, подставив молодые лица сильному ветру, который рвет им волосы, платье, слепит глаза.

Эта картина не числится среди лучших репинских полотен по ее невысоким живописным качествам и чрезмерной аллегоричности. Но для историка общественной психологии на малых отрезках времени, каким должен быть прежде всего исследователь актерского творчества, она представляет бесспорный интерес. В ней схвачено ощущение воздуха, которым дышали современники Комиссаржевской в короткие годы ее триумфов. Не случайно на эту картину обычно {390} ссылаются ее биографы. Действительно, в общем замысле репинского полотна есть что-то близкое к психологическому облику актрисы, имя которой оказалось так тесно связано с буйными русскими веснами начала века. И в самой фигуре молодой курсистки, изображенной на картине, угадывается явное сходство с самой Комиссаржевской.

Для современников Комиссаржевская представлялась воплощением молодости. Даже в сравнительно поздние годы критики пишут в рецензиях о ее «девически нежном лице», о «тоненькой, хрупкой фигуре», которая делает ее похожей на девочку-подростка. А в те времена Комиссаржевской было уже много за тридцать. К тому же она была драматической актрисой, даже больше — актрисой трагического театра, далекой от амплуа травести или инженю всех оттенков, с их вечной маской молодости, с их щебечущими интонациями и озорным огоньком во взгляде.

Ее большие глаза умели быть серьезными даже тогда, когда ее молодые героини смеялись своим заразительным смехом. А ее низкий, грудной голос говорил о глубоких потаенных движениях страстной души. О, этот голос Комиссаржевской, странно тревожащий, берущий в плен, ее непередаваемый голос, о котором сложено столько легенд в воспоминаниях ее современников. В его контральтовом тембре таилось невыразимое очарование. Самые звуки этого голоса были полны волнующего смысла, как будто душа артистки вела свой разговор со зрителями, минуя содержание сказанных слов. Евреинов вспоминает, что самые ее простые бытовые слова в жизни, за чайным столом, произнесенные этим ее грудным голосом, звучали как музыка, поражали собеседника странной значительностью[[144]](#endnote-136).

Ощущение молодости героинь Комиссаржевской возникало не от звонких, детских интонаций, не от их улыбок и свежих личиков. Оно шло от чистой, щедрой души самой актрисы, открытой всем ветрам мира и отзывавшейся, словно натянутая струпа, на новые зовы жизни. Ее персонажи умоли отдаваться молодым порывам и светлым надеждам, и в то же время они болезненно и трагически воспринимали противоречия и уродливые несовершенства жизни, как это бывает у молодых натур с высоко развитым чувством правды и справедливости. Оттого на их лицах веселая улыбка так часто сменялась печалью. Даже самые безоблачные из героинь Комиссаржевской — маленькая Рози в «Бое бабочек» или задорная Мирандолина из «Хозяйки гостиницы» Гольдони — поражали зрителей серьезной драматической {391} темой, которую они несли в себе. Как писал Луначарский, пестрые крылышки этих порхающих «бабочек» были тронуты по краям темной каймой[[145]](#endnote-137).

Такой же была и сама Комиссаржевская в жизни. Люди, знавшие ее, рассказывали, что часто в разгар бездумного веселья, которому умела отдаваться Комиссаржевская, она внезапно делалась молчаливой и отчужденной, будто тайная забота проникала ей в душу и все вокруг нее становилось темно и мрачно. Ее лицо делалось серым, в уголках губ появлялись трагические складки, сияющие глаза гасли, и она зябко куталась в меха или в свой украинский шушун, словно на нее повеяло холодом из далеких ледяных пространств.

Такое контрастное чередование молодой радости и тайной заботы составляло особенность человеческого характера Комиссаржевской и ее сценических созданий. Этим веселым детям мира, умеющим радоваться весне и солнцу, слишком рано пришлось выйти на дорогу жизненных исканий в эпоху, которая на пороге их сознательной жизни поставила перед ними коренные вопросы социального бытия. Отсюда шла острая современность душевного мира ее героинь, которые покоряли публику того времени и прежде всего молодежь, устраивавшую актрисе неслыханные триумфы во всех городах России, от Петербурга до провинции, куда она постоянно выезжала с гастролями. Сохранилось множество рассказов об этих триумфах. Бывали случаи в провинции, когда, провожая Комиссаржевскую на вокзал после ее гастролей, молодежь выстраивалась шпалерами и забрасывала цветами весь ее путь от вокзальной площади до вагона. И она шла по этой дороге цветов, счастливая и недоумевающая, словно испуганная славой, которая пришла к ней так внезапно и наложила на нее тяжелое чувство ответственности перед современниками.

Это чувство ответственности перед публикой было развито у Комиссаржевской с поразительной остротой. При каждом повороте своей артистической карьеры, на каждом ее этапе она чувствует себя обязанной объясниться со зрителями, публично отчитаться перед ними через бесчисленные газетные и журнальные интервью, которые она дает и в столице и в провинции. В этих интервью нет ничего от рекламы. Своей деловитой сжатостью они действительно походят на отчет. И появляются они только в важные моменты ее артистической жизни — когда она уходит из Александринского театра и объясняет публике принципиальные {392} причины своего ухода, или когда открывает свой собственный театр, или заключает неожиданный союз с Мейерхольдом, а затем разрывает с ним, и, наконец, когда она решает уйти совсем из театра. Во всех этих случаях Комиссаржевская хочет, чтобы ее общественные и творческие позиции были до конца ясны зрителям, с которыми она была так тесно связана.

И в отношении к Комиссаржевской ее зрителей, в особенности молодежи, не было ничего от обожествления своего кумира, как это часто бывает с популярными артистками. Для них Комиссаржевская всегда оставалась удивительно простой, «своей», такой же, как они сами, только наделенной даром говорить от их имени со сцены. Незнакомые ей люди называли ее за глаза и в печати по имени — «Вера Федоровна», «Верочка». О Комиссаржевской «взвыли», писал Амфитеатров в некрологе об актрисе. «Жалко Верочку!..» — как будто он говорил не о прославленной артистке, а о молодой дебютантке, унесшей с собой в могилу несбывшиеся надежды[[146]](#endnote-138).

И хоронила Комиссаржевскую преимущественно молодежь. Свидетель ее похорон с удивлением отмечает в журнальном отчете, что в многотысячной толпе, заполнившей территорию Александро-Невской лавры и прилегавшую к ней часть Невского проспекта в Петербурге, почти сплошь мелькали молодые опечаленные лица. В этой толпе лишь изредка попадались люди более старших поколений.

«Развернутое ветром знамя!» — сказал о Комиссаржевской Александр Блок, признанный поэт тогдашней молодой России. И это действительно было так. Для многих современников Комиссаржевская действительно была «развернутым знаменем», как ни мало подходят такие торжественные слова к маленькой, хрупкой женщине с большими глазами, умевшей, в сущности, говорить только о себе, о своей судьбе в этом встревоженном мире, который шел тогда к новым, еще никому не ведомым историческим рубежам.

## 3

Самый приход Комиссаржевской на сцену был не совсем обычным. Она начинает свою жизнь в театре поздно, в том возрасте, в каком сценическая карьера у актеров и особенно у актрис достигает зенита. Свой первый театральный ангажемент Комиссаржевская подписывает, когда ей было уже двадцать девять лет.

{393} До этого момента она просто жила в сфере личных событий, чувств и интересов, как пишут ее биографы, жила без особого дела и специальных склонностей, как обыкновенная русская барышня того времени: радовалась жизни, страдала от неурядиц в семье, любила, была замужем, пережила тяжелую драму обманутой любви, подобно Нине Заречной у Чехова в его «Чайке». В эту пору Комиссаржевская не помышляла сколько-нибудь серьезно о сценической карьере.

А между тем театр шел, можно сказать, рядом с ней с ее младенческих лет. Ее отец Федор Комиссаржевский был известным тенором Мариинского театра в Петербурге, а впоследствии театральным педагогом и режиссером. Это о нем с любовью вспоминает Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» как о человеке высокой культуры и разносторонних знаний, называя его в числе первых своих наставников в больших вопросах актерского творчества и искусства вообще. Вместе с ним Станиславский создает Общество искусства и литературы, из которого вскоре вырастет Московский Художественный театр.

Таким образом, с детства Комиссаржевская жила в театральном окружении. Казалось, ей ничего не стоило при малейшем желании перешагнуть тонкую черту, отделявшую ее реальное существование от призрачного мира кулис.

Но этого не происходило. Иногда Комиссаржевская начинала учиться пению у своего отца (она была очень музыкальна, у нее был прекрасный голос) или брала уроки сценического искусства у знаменитого В. Н. Давыдова, возглавлявшего тогда вместе с М. Г. Савиной труппу Александринского театра. Несколько раз она выступала в любительских спектаклях. Дважды она играла под режиссерством Станиславского еще в раннюю пору его Общества искусства и литературы, заменяя заболевших исполнительниц. Так, однажды она сыграла роль героини одноактной пьесы Гнедича «Горящие письма». Другой раз она участвовала в первой новаторской режиссерской работе Станиславского — в постановке толстовских «Плодов просвещения», играя роль Бетси. Но все эти «вылазки» в театр носили случайный характер. Комиссаржевская очень долго не чувствовала призвания к сцене. И сами ее учителя в ту пору не находили У нее серьезных данных для артистической карьеры. Тот же В. Н. Давыдов после нескольких уроков отказался вести с ней Дальнейшие занятия за «неспособностью» своей ученицы.

Актрисой Комиссаржевская стала внезапно, словно ее разбудил от глубокого сна чей-то требовательный голос и {394} позвал из зрительного зала на освещенные подмостки. И на этот призыв она вышла перед публикой, как сомнамбула, и сразу же заговорила своими словами, своими интонациями, которые навсегда врезались в память ее современников.

И техническое мастерство пришло к Комиссаржевской удивительно быстро. Уже во время ее дебюта на александринской сцене критики с удивлением отмечают высокую технику, которой владеет начинающая актриса.

Такое позднее и внезапное творческое прозрение Комиссаржевской всегда поражало людей, следивших за ее артистической судьбой. Как будто в ее душе таились до поры до времени неведомые ей самой существа, только ждавшие часа, чтобы выйти на свет рампы и рассказать людям о себе, о своих надеждах, стремлениях и предчувствиях.

Свою позднюю сценическую карьеру Комиссаржевская начинает в небольшом провинциальном театре в Новочеркасске, где она проводит свой первый сезон, играя преимущественно незамысловатые водевильные роли молодых девушек и подростков в гимназических платьях. Пожалуй, только роль Бетси в «Плодах просвещения» Льва Толстого выделялась тогда среди потока малозначительных ролей, сыгранных ею в этот сезон. Но даже в этих незначительных ролях новочеркасских критиков поражает необыкновенная правдивость ее игры. Это не театральная игра, а сама жизнь, — такие слова в разных вариантах не сходят со столбцов новочеркасской печати. Все подлинно в этой начинающей актрисе — ее смех, слезы и даже самые банальные проказы ее водевильных героинь. Да и не актриса она вовсе, а какое-то чудесное человеческое существо, появившееся на сцене; каждый ее жест, каждое движение, каждая интонация удивительно правдивы и полны неизъяснимого очарования. К концу сезона газеты пишут о Комиссаржевской как о восходящей звезде русской сцены и пророчат ей блестящее будущее.

Последующие два сезона Комиссаржевская выступает в незлобинской антрепризе в Вильно. Здесь к ней приходят первые драматические роли, которые останутся в ее репертуаре до конца жизни.

На сцене виленского театра появляются ее девушки-подростки с веселым смехом и серьезными, может быть, слишком серьезными для их возраста глазами. Рози в «Бое бабочек», Клерхен в «Гибели Содома» Зудермана и другие. Тогда же Комиссаржевская создает свою знаменитую Ларису в «Бесприданнице» Островского, роль историческую в {395} жизни тогдашнего русского театра, «ибо историю творящую», как выразился один из современников актрисы[[147]](#endnote-139). В Вильно перед Комиссаржевской впервые возникает призрак той всепоглощающей славы, о которой будет мечтать ее Нина Заречная из чеховской «Чайки».

И наконец, Петербург, сцена Александринского театра, а затем — собственный театр, который открывает Комиссаржевская в 1904 году, и постоянные гастрольные поездки в провинцию, множество гастролей, окончательно утвердивших за ней славу властительницы дум своего поколения.

И так же как в первый ее, новочеркасский сезон, так и в Вильно, и в Петербурге, и всюду, где бы она ни выступала, современники различают за ее многообразными ролями прежде всего ее самое как человека, с ее жизненной судьбой, с ее личными невыдуманными страданиями и радостями, со всем ее пленительным душевным миром. Публику поражало в Комиссаржевской предельное совпадение живого существа и актрисы, «роли и действительности», как писал один из зрителей той поры, на всю жизнь раненный ее человеческой исповедью. В спектаклях с ее участием перед публикой разыгрывалась не театральная пьеса, но самая подлинная драма жизни, — с такой полнотой актриса отдавала себя своим сценическим созданиям.

В петербургский период артистической карьеры Комиссаржевской окончательно складывается ее коронный репертуар. Кроме Рози, Клерхен, Вари в «Дикарке» и Ларисы, уже игранных ею в провинции, в него входят такие новые этапные роли, как Нина Заречная в чеховской «Чайке», Соня в «Дяде Ватте», Марикка из зудермановских «Огней Ивановой ночи», Магда в «Родине» того же Зудермана, ибсеновская Нора и Гильда в «Строителе Сольнесе» и две роли в пьесах Горького — Варвара Михайловна в «Дачниках» и Лиза в «Детях солнца». К ее коронным ролям нужно отнести и Нату в «Волшебной сказке» Потапенко. Незамысловатую роль наивной и капризной институтки Комиссаржевская силой своего таланта поднимала до образа трагического звучания.

Особняком стоит ее последнее большое создание — сестра Беатриса в одноименной драме Метерлинка. Эту роль она играла в постановке молодого Мейерхольда в пору ее Увлечения так называемым «условным театром» русского символизма. Сестра Беатриса осталась одной из любимых Ролей Комиссаржевской, в которой она выступала до конца своих дней.

{396} Комиссаржевская переиграла множество ролей за пятнадцать лет театральной деятельности. В неполный список ее актерских работ входит свыше двухсот пятидесяти ролей. Но только перечисленные здесь роли были основными в ее репертуаре и сопровождали ее до самой смерти. В них с наибольшей полнотой выразилась ее артистическая индивидуальность.

Комиссаржевская не была всеядной актрисой, которой удается все, что приходит к ней в руки в пределах ее сценического амплуа, как это было с ее всесильной соперницей Савиной. Она не умела играть бытовые, характерные роли, в которых актер обычно старается уйти от себя или, вернее, закрыть себя от публики внешними деталями грима, париком, манерой держаться, произносить текст. Комиссаржевская должна была оставаться на сцене сама собой, не меняя гримом свое лицо, сохраняя нетронутым свой жизненный облик.

Ей были далеки и так называемые «костюмные» роли. Ее Дездемона и Офелия в шекспировском репертуаре, Снегурочка Островского не были удачами актрисы. Для таких ролей она была чересчур современна, «до боли современна», как любили писать о ней рецензенты. Исключением из таких ролей была, пожалуй, только роль Гретхен из гетевского «Фауста» — одно из лучших созданий Комиссаржевской. Но самый спектакль не долго продержался на александринской сцене.

Комиссаржевская хорошо себя чувствовала на сцене только в обществе таких же, как она, русских женщин и девушек в скромных платьях и в строгих блузках с высоким, наглухо застегнутым воротником, по моде тех лет. Говорю «русских» потому, что, какие бы роли из современного иностранного репертуара ни играла Комиссаржевская, она отдавала им свой человеческий характер и непроизвольно приближала их по душевному складу и строю мыслей к людям из хорошо знакомой ей среды демократической трудовой интеллигенции тогдашней России.

Это была ее среда, в которой она жила и выросла и которая послала ее как своего вестника на сцену.

## 4

Кем были героини Комиссаржевской по их характеру и воззрениям, по их отношению к окружающему миру и к тому, что совершалось в нем на рубеже нового века?

{397} Судя по всему, что мы знаем о них, девушки и женщины Комиссаржевской, так же как герои Станиславского, ближе всего стоят к чеховским персонажам. Но не чеховским «вообще», а к тем новым персонажам писателя, которые появляются в его рассказах и пьесах последнего десятилетия его жизни, от его студента в одноименном рассказе и Нины Заречной в «Чайке» до Нади в «Невесте», Трофимова и Ани в «Вишневом саде». Их можно назвать людьми с пробудившимся историческим сознанием. Еще вчера они жили в кругу своих личных забот, интересов и переживаний. А сегодня что-то неведомое и неотвратимое совершается в мире, что заставляет их по-новому взглянуть на себя и на окружающую жизнь. В них рождается незнакомое им и трудное чувство ответственности не только за себя и своих близких, но и за многих людей, рассеянных по земному шару, которые, как они, в эти тревожные годы с беспокойством прислушиваются к странным голосам и звукам, которыми полнится мир, прощаясь со всем, что было дорого им в прошлом, как это сделала Надя в «Невесте» и Аня в последнем акте «Вишневого сада».

Девушки и женщины Комиссаржевской тесно связаны с этими чеховскими персонажами, а через них и с героями Станиславского, подобно его Астрову, Штокману и Вершинину. Это — их родные сестры, их верные спутницы, идущие по тем же дорогам жизненных и творческих исканий. У них тот же чистый душевный мир, та же требовательность к себе и окружающим, та же неспособность к духовному и жизненному компромиссу.

В этом отношении образ Нины Заречной в «Чайке» является ключевым для человеческой и артистической индивидуальности Комиссаржевской, хотя роль эта по разным причинам не раз выпадала из ее основного репертуара.

Тема колдовского озера, широко расправленных крыльев, тема вольного полета преобладала у Комиссаржевской над чисто лирическим, скорбным началом, обычно господствующим в трактовке этой роли у других исполнительниц, вплоть до наших дней. Тема эта возникала уже при первом появлении на сцене Комиссаржевской и проходила через весь спектакль до самого финала, когда ее Нина после пережитой драмы находит в себе силы, чтобы снова подняться во весь свой духовный рост и продолжать свою битву с жизнью. В этих последних явлениях зритель как бы присутствовал при зарождении какой-то яркой, талантливой человеческой биографии, при начале блестящей человеческой {398} жизни, идущей к своим вершинам, как это было у самой Комиссаржевской, которая пришла к искусству через свои жизненные муки. Через страдание к духовной свободе, к творчеству жизни, ввысь, как искры, летящие от костра в небо, — таков был лейтмотив образа Нины Заречной, созданного Комиссаржевской. Недаром девизом всей своей жизни Комиссаржевская взяла у чеховской Нины ее слова: «… когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни!»

Такая крылатая Нина была близка самому Чехову. «Она так играет Нину, — говорил Чехов о Комиссаржевской, — словно была в моей душе, подслушала мои интонации…»[[148]](#endnote-140).

И ее Лариса в «Бесприданнице» Островского, в которой она выступает за год до «Чайки», была из породы крылатых. Юрьев сравнивает Ларису Комиссаржевской с пойманной степной птицей, которая рвется на свободу из клетки и разбивает в кровь крылья о железные прутья своей темницы[[149]](#endnote-141). В гибели такой Ларисы не было ничего от трагедии раздавленного человека. Из мира уходило духовно сильное и гордое существо, не умеющее сдаваться, не способное мириться с грязью жизни.

И Соня в «Дяде Ване», к удивлению критиков, оказывалась у Комиссаржевской гораздо более сильной и яркой, чем она представлялась современникам по тексту чеховской пьесы. В ее голосе звучали глубокие, страстные ноты, и весь ее облик засветился неожиданно ярким светом. Судя по тому, что писали об этой роли Комиссаржевской современные ей критики, ее Соня была натурой талантливой, яркой и сильной. По словам одного из тогдашних рецензентов, Комиссаржевская оттенила в своей «маленькой, безвестной героине» не ее будничные страдания, а ее «душевную высоту» и «созидающее жизненное начало»[[150]](#endnote-142).

Таким же человеческим характером наделила Комиссаржевская свою непокорную Марикку в «Огнях Ивановой ночи», Магду в «Родине». И с особой силой и блеском он проявился в ее Норе и в Варваре Михайловне — героине горьковских «Дачников».

Во внешнем облике девушек и женщин Комиссаржевской не было ничего героического. Тщедушные и хрупкие, с природной грацией жестов и движений, с негромкой речью (Комиссаржевская превосходно владела искусством «полутонов», как писали о ней рецензенты всех лагерей) — эти обаятельные существа, слабые и незащищенные, вызывали у зрителей глубокое сочувствие, нежность, желание охранить {399} их от жизненных невзгод. Но эти героини Комиссаржевской, казавшиеся такими беззащитными по своему внешнему облику, были людьми духовно сильными. Они, как чеховская Нина, действительно не боялись жизни и шли ей навстречу с открытым забралом.

Этот контраст между хрупкостью, нежностью героинь Комиссаржевской и их духовной стойкостью, необычайным душевным бесстрашием поражал современников Комиссаржевской и составлял тайну того обаяния, той власти, какую она имела над публикой.

С этим человеческим характером героинь Комиссаржевской связана еще одна существенная черта, один оттенок в их психологии, которого мы не находим на этот раз у персонажей Чехова.

Чеховские люди жили для будущего, веря и надеясь, что человечество создаст для себя прекрасную жизнь на земле. Но они знали, что это будущее придет не сегодня и даже не завтра и что придет оно к людям ценой их страданий и великого труда. «Умей нести свой крест и веруй» — эти слова Нины Заречной составляют пафос почти всех персонажей Чехова его последнего десятилетия.

Героини Комиссаржевской тоже верили в прекрасное будущее всего человечества. Но они были нетерпеливы. Для них оно должно было прийти сегодня. Они не умели ждать, так же как не умели ждать молодые современники Комиссаржевской, которые в разгар революционных событий 1904 – 1905 годов возбужденной толпой наполняли ее театр. «Подайте мне мое королевство, строитель! Королевство на стол!» — говорила Комиссаржевская со сцены вместе со своей Гильдой из драмы Ибсена. И зрительный зал гремел несмолкаемыми аплодисментами в ответ на эту формулу гражданского и духовного максимализма.

Эти слова не были для Комиссаржевской красивой театральной фразой. Они выражали ее собственное жизненное и творческое кредо, которое она исповедовала со страстной убежденностью.

Людям нашей эпохи, освободившимся от многих иллюзий прошлого ценой небывалых исторических испытаний, может показаться невероятной степень духовного максимализма, владевшего Комиссаржевской, и не только ею одной! Так же как ибсеновская героиня, она твердо верила, что самые смелые, самые дерзкие ее чаяния и надежды могут осуществиться мгновенно, по какому-то одному найденному магическому слову, что мир на ее глазах изменится до {400} неузнаваемости, примет идеальные, небывало гармонические формы. По рассказам близких ей людей, Комиссаржевская была убеждена, что в ней живет такое магическое, еще не высказанное ею слово, которое осветит «самые корни жизни» и сразу же «изменит всю жизнь на земле»[[151]](#endnote-143). И она мучилась, что еще не находила в своей душе Последних окончательных усилий, которые помогли бы ей родить это вещее слово.

Этот максимализм придавал необычайную притягательность и яркость крылатым спутницам Комиссаржевской, с их «светлыми страданиями» и такими же «светлыми радостями», как писали о них современники. Но он же предопределил и катастрофу, которая настигает их вместе с реакцией, охватившей русское общество после поражения революции 1905 года.

«Чудо», в предчувствии которого жила Комиссаржевская, подобно ее Норе из «Кукольного дома», не совершилось. Вольная стихия жизни разбилась о твердыню мертвого, окаменевшего быта.

В эти дни героини Комиссаржевской оставляют ее, или, вернее, она сама уходит от них. Они оказались бессильными изменить мир.

## 5

Уже весной 1906 года Комиссаржевская выступает в печати со своей новой программой; в ней она отрекается от своих прежних спутниц и от многого другого, что еще недавно было ей дорого, что принесло ей такую безмерную славу и беззаветную любовь ее современников.

Быстрота, с какой Комиссаржевская отзывается на изменения, совершающиеся в жизни и в общественной психологии, объясняется тем, что в катастрофе, которая настигла ее спутниц, она еще сохраняла тогда в себе главное, ради чего когда-то пришла в театр: веру в жизнетворящую силу искусства, в его способность преобразить жизнь. Цель осталась прежней, изменились только средства, только пути, которые должны привести художника к этой цели.

«Быт умер», — говорила Комиссаржевская. Он перестал служить живой средой для творчества художника. Нужно найти новые формы, чтобы трепетная, ищущая душа современности выразила бы себя в искусстве с наибольшей полнотой, во всей силе своих жизненно преобразующих устремлений. Искусство должно проникнуть в самое тайное-тайных {401} души современного человека, в последние его глубины, где таятся залежи духовной энергии, способной перевернуть мир, если ее освободить, расковать, вывести на поверхность, воплотить в совершенные художественные образы.

На этих своих новых путях Комиссаржевская обращается к поэтам, художникам и теоретикам символизма. Она расстается со своими вчерашними театральными единомышленниками и в содружестве с молодым тогда Мейерхольдом открывает новый театр исканий, театр условных сценических форм и символического репертуара.

Несмотря на краткость своего существования, этот театр занял самостоятельное место в истории русского сценического искусства. В его стенах начинается та острая творческая дискуссия о путях современного театрального искусства, которая длилась несколько десятилетий и в иных формах, на иной почве дошла до наших дней. На его подмостках впервые широко развертывается режиссерская деятельность Мейерхольда — одного из самых блестящих и сложных художников.

В артистической карьере Комиссаржевской этот театр занимает сравнительно небольшое место. Он всего лишь эпизод в ее жизни, но эпизод, которым она сама заканчивает свою сценическую деятельность, и заканчивает в том же духе бескомпромиссности и душевного бесстрашия, который никогда не оставлял ее.

Современники болезненно переживали «измену» Комиссаржевской, как они называли ее уход в стан символистов. В воздухе этого времени перестала звучать ее большая и страстная человеческая тема. Целый мир исчез со сцены вместе с героинями Комиссаржевской. Рецензии на ее игру в «условных» мейерхольдовских постановках полны горьких сетований и негодующих возгласов.

В эту пору на смену живым героиням Комиссаржевской с их подлинными человеческими чувствами и реальной жизненной судьбой на сцене ее театра среди стилизованных декораций появляются вместе с ней какие-то загадочные существа, мало похожие на людей.

Со скованными жестами и механическими движениями, с однотонными интонациями бесстрастного голоса, с неподвижным взглядом, устремленным в пространство, одетые в изысканные полуфантастические одежды, они проходят перед изумленными зрителями длинной вереницей, начиная со знаменитой «зеленой» Гедды Габлер Комиссаржевской в облегающем серебристо-зеленом платье, похожем на змеиную {402} чешую, и в огненно-рыжем парике и кончая ее кукольной Мелисандой из «Пелеаса и Мелисанды» Метерлинка.

Они казались нарисованными на бумаге или вылепленными из разноцветной глины изощренными руками художника-стилизатора. Жизнь отлетела от этих новых созданий Комиссаржевской. Только сестра Беатриса с ее греховными помыслами, с ее земными страстями и страданиями выделялась из толпы стилизованных персонажей Комиссаржевской этой поры.

Стремясь проникнуть через условные формы театра символизма в самые потаенные глубины «души современности», полной тревоги и движения, Комиссаржевская на деле приходила к марионетке, к мертвой материи, от которой отлетел живой дух. Для символистского театра, в отличие от поэзии символизма, оказался недоступным именно мир человеческой души, скрытые силы которой Комиссаржевской так страстно хотелось расковать и освободить.

Очень скоро артистка начинает понимать жизненную и творческую несостоятельность своего нового искусства. Через год после открытия театра исканий в Петербурге на Офицерской улице Комиссаржевская разрывает с Мейерхольдом, а несколько позднее окончательно прекращает опыты символистских постановок, закрывает театр и возвращается к своим прежним ролям.

Опять с театральных подмостков смотрят в зрительный зал ее задорная «дикарка», трагическая Лариса из «Бесприданницы», Нина Заречная, Соня из «Дяди Вани», ибсеновская Нора, и ее прелестная маленькая Рози из «Боя бабочек», и даже Пата из «Волшебной сказки».

Счастливая публика рукоплещет своей любимице. Но сама Комиссаржевская с ее чуткой душой, отзывающейся на малейшие веяния в воздухе своего времени, с тревогой ощущает какую-то фальшь в возвращении на сцену своих прежних персонажей.

Едва уловимые неверные ноты в их голосе, звучащие для тонкого слуха Комиссаржевской, выдают неблагополучие их внутреннего мира, его несоответствие окружающей среде. Они были созданы для другой эпохи, для других людей, для иного воздуха.

В эти два года многое изменилось в жизни, и прежние героини Комиссаржевской потеряли эти тончайшие, еле ощутимые психологические нити, которые когда-то соединяли их с движущимся потоком действительной жизни и делали их живыми, реальными существами.

{403} В новых общественных условиях из участников современной жизни они начали превращаться в театральные персонажи, пусть сделанные с первоклассным мастерством и жизненным правдоподобием, но принадлежащие только искусству театра, только искусству сцены. А для Комиссаржевской сцена сама по себе, вне ее прямой, непосредственной связи со жгучими проблемами современности никогда не казалась ни притягательной, ни нужной.

## 6

После смерти Комиссаржевской ее часто сравнивали с чайкой, которая разбилась в бурю о прибрежные скалы. В этом образном сравнении есть только доля истины. Оно применимо не столько к самой Комиссаржевской, сколько к ее героиням.

Сценические спутницы Комиссаржевской при всей их близости к ней не исчерпывали богатства ее духовного мира. Сама Комиссаржевская как личность, как художник в большом, человеческом значении этого слова и в новых условиях сохраняла свое мужество, духовный максимализм и волю к жизни. Об этом говорит ее письмо 1909 года, в котором она заявляет о своем решении навсегда оставить сцену и прощается со своей труппой.

Нужен не новый театр, а новая жизнь, говорит она в эти дни. Нужен не новый актер, а новый человек, развивает она дальше свою мысль[[152]](#endnote-144). Воспитанию этого нового человека она и хотела отныне посвятить свои силы, открыв для этой цели какую-то необычайную по своей программе студию.

В Комиссаржевской вместе с ее героинями разбился о прибрежные скалы не художник, но только актриса, вернее, разбилась ее вера в свое актерское призвание; эта вера исчезла так же внезапно, как родилась в ней пятнадцать лет назад. Комиссаржевская отказалась от театра и вернулась в жизнь или, точнее, решила вернуться в нее. Настоящая, реальная смерть помешала ей это сделать. Можно подумать, что театр не захотел при ее жизни безнаказанно выпустить ее из своих рук.

В самый последний момент, когда Комиссаржевская Уже готовилась освободиться из-под его власти, она умерла от черной оспы в Ташкенте во время своих последних гастролей. Эти гастроли она предприняла со специальной целью — собрать деньги для своей проектируемой фантастической {404} студии. В этой студии она собиралась воспитывать людей не для сцены, а для жизни. «В моей школе учить театральной игре не будут! — говорила Комиссаржевская своим помощникам по будущей студии. — Я учить лицедейству не буду… *не буду*!» — настойчиво повторяла она[[153]](#endnote-145).

А незадолго до смерти в одном из своих газетных интервью Комиссаржевская высказалась о своих будущих планах с еще большей радикальностью и категоричностью. Она назвала всю свою пятнадцатилетнюю работу на сцене миражем, погасшим миражем. «Понимаете ли, — говорила она, заканчивая свою беседу, — настоящая, действительная жизнь — вот чему я теперь завидую, чего ужасно хочу…». И добавила с тревогой: «Только бы не было поздно…»[[154]](#endnote-146).

Что значили эти странные слова Комиссаржевской, которые уже не оставляли ничего, что связывало бы ее с театром, с искусством вообще? Какие формы своего участия в «настоящей, действительной» жизни представлялись Комиссаржевской?

Об этом гадать трудно. Ясно одно: ее вера в жизненную силу искусства, в его способность преобразить жизнь исчезла. Театр перестал существовать в ее духовном обиходе и погасил свои яркие огни.

Бывают человеческие биографии, которые сами по себе становятся художественными произведениями, как будто они развертываются по заранее задуманному сюжету, — с такой точностью внешняя канва событий соответствует их внутреннему смыслу.

Такой была биография Комиссаржевской, в которой правда единичной человеческой жизни так плотно срослась с художественным вымыслом, что их невозможно отделить друг от друга, не уничтожив целостного духовного мира художника и его созданий.

# **{****405}** «Сердце не камень» и поздний Островский[[155]](#endnote-147)

## О сценической истории «Сердца не камень»

Осенью 1954 года Малый театр показал новую постановку комедии Островского «Сердце не камень».

Эта комедия принадлежит к числу тех произведений Островского, которые до сих пор остаются неразгаданными, не нашедшими своего точного сценического решения. В «Сердце не камень» выступали первоклассные артисты русской сцены конца XIX и начала XX века. Но никому из них не удалось установить прочной традиции в исполнении ролей комедии. Никто из них не создал образ, который вошел бы в историческую галерею социальных типов, воплощенных на русской сцене в репертуаре Островского.

Первые представления комедии при жизни ее автора в Малом и в Александринском театрах не принесли новых лавров драматургу. Особенно неудачно прошла премьера в Малом театре. В пьесе были заняты лучшие силы московской сцены. В роли Веры Филипповны выступала Г. Федотова, Ераста играл молодой тогда А. Ленский, Халымова — В. Макшеев, Константина — прославленный исполнитель ролей {406} Островского М. Садовский, Каркунова — Н. Музиль, которого высоко ценил драматург и считал одним из лучших воплотителей своих замыслов.

И тем не менее спектакль успеха не имел. По свидетельству критики, на премьере слышалось даже шиканье — факт небывалый в сценической истории пьес Островского в Малом Театре. Правда, сам драматург в своем письме в декабре 1879 года, вскоре поело премьеры, сообщает, что «Сердце не камень» наравне с «Дикаркой» идет в Малом театре со все возрастающим успехом. Но театральная судьба этой пьесы говорит иное. Очень скоро «Сердце не камень» на долгие годы уходит из репертуара Малого театра.

Характерно, что критика 70‑х годов, настроенная вообще недоброжелательно к Островскому и искавшая любого повода, чтобы поговорить об «усталости пера» драматурга, на этот раз видит причину неудачи спектакля в исполнителях, а не в пьесе. Большинство рецензентов утверждает, что театр не угадал замысел драматурга. Основной упрек критика посылает по адресу Н. Музиля, превратившего грозного Каркунова «в какого-то шута» или в пациента больницы для умалишенных.

После первого неудачного представления «Сердце не камень» недолго остается в репертуаре Малого театра и возвращается на московскую сцену только через двадцать с лишком лет, в сезон 1901/02 года. На этот раз в роли Воры Филипповны выступает Ермолова. Артистка дает в этой роли один из вариантов своих излюбленных героинь — «святых женщин» с чистым сердцем, с высоким нравственным миром. Но ермоловской Вере Филипповне, по-видимому, не хватало каких-то существенных черточек того характера, который был намечен драматургом. А может быть, самой героине Островского недоставало той доли драматизма, какая была необходима для трагического темперамента Ермоловой.

Во всяком случае, роль Веры Филипповны не вошла в галерею таких классических созданий Ермоловой в репертуаре Островского, как Тугина, Евлалия, Купавина, не говоря уже о Катерине в «Грозе», о Негиной в «Талантах и поклонниках» и Кручининой в «Без вины виноватые»[[156]](#footnote-11).

{407} Сама пьеса и при возобновлении не имела успеха у публики. Правда, на этот раз комедия сохраняется в репертуаре московской сцены в течение двух последующих сезонов, но дается очень редко — всего два раза в каждом сезоне — и проходит при крайне низких сборах.

Этим исчерпывается театральная история «Сердца не камень» на сцене Малого театра в дореволюционные годы.

С небольшими отклонениями так же сложилась судьба этой комедии Островского и в Александринском театре в Петербурге в те же годы.

Первое представление «Сердца не камень» в ноябре 1879 года вызвало в петербургской прессе отзывы аналогичные московским. Большинство критиков винит исполнителей в неверной трактовке главных ролей комедии. И здесь, так же как и в Москве, основной упрек посылается рецензентами по адресу исполнителя роли старого Каркунова артиста Нильского, который, по их словам, превратил сурового деспота из пьесы Островского в какого-то расслабленного, болезненного старца. Недовольна осталась критика и Дюжиковой в роли Веры Филипповны. В игре актрисы не было «мягкости», составляющей, по мнению рецензента, необходимую черту в характере этой новой героини Островского. Из всех исполнителей критика пощадила только Бурдина, которому обычно доставалось в печати за бесцветное исполнение главных ролей в пьесах Островского. На этот раз он играл небольшую роль Халымова и, по словам одного рецензента, «был вполне на месте».

Так же как в Малом театре, «Сердце по камень» после первого представления очень скоро исчезает с александринской сцены и снова возвращается на нее через двадцать лет в возобновленной постановке 1899 года. Но и в этот раз, несмотря на участие в спектакле М. Савиной и М. Писарева, она не долго сохраняется в репертуаре театра. Однако критика особо отмечает в этой постановке интересное по замыслу исполнение роли Каркунова М. Писаревым. По всем данным, Писарев в своей игре ближе, чем все остальные исполнители этой роли, подошел к образу Каркунова, как он был задуман Островским. Как писала критика, артист давал зрителю ощутить всеподавляющую «свинцовую тяжесть» своего Каркунова.

{408} Комедия эта вновь восстанавливается на петербургской сцене через шесть лет, в сезон 1905/06 года. В роли Веры Филипповны опять выступает М. Савина, а Каркунова играет В. Давыдов. Так же как и в предшествующей постановке, роль Веры Филипповны, по-видимому, не удалась Савиной. Всегда благожелательный для артистки рецензент журнала «Театр и искусство» пишет, что Савина играет эту роль «нежными штрихами», но в то же время отмечает, что в ее исполнении исчезло «кроткое мерцание» героини Островского. Нужно сказать, что Савиной вообще, за немногим исключением (Надя в «Воспитаннице», Варя в «Дикарке»), были чужды образы Островского. Особенно не любила артистка героинь Островского «в платочках», как она пренебрежительно отзывалась о купеческой вдовушке Тугиной из «Последней жертвы». Вера Филипповна относилась к той же бытовой категории ролей.

Разноречивые оценки вызвало в прессе выступление В. Давыдова в роли Каркунова. Одни критики высоко расценивали давыдовское исполнение этой роли, другие — не принимали его. Но все рецензенты сходились в том, что артист сильно смягчил Каркунова. Вместо жестокого самодура из комедии Островского Давыдов вывел на сцену «доброго папашу», как писал рецензент журнала «Театр и искусство»[[157]](#endnote-148). По-видимому, этот упрек был справедлив. Давыдов, как утверждает его биограф А. Брянский, вообще слишком смягчал образы самодуров в комедиях Островского. Он либо переводил их в план яркого и сочного бытового жанра, либо решал на них сложные психологические задачи, может быть, интересные сами по себе, но не связанные с обличительной темой образа.

Именно так поступил Давыдов со своим Каркуновым, поставив перед собой задачу дать в этой роли образ «душевного изуверства, изуверства слезливого, причитающего, трусливого», как писал об игре Давыдова в «Сердце не камень» А. Брянский[[158]](#endnote-149). В третьем акте Давыдов играл настоящую драму своего героя. В этой сцене, когда Каркунов, как ему казалось, застает свою жену на месте преступления, в его голосе слышался истерический смех, переходящий в плач. «Смотришь на лицо, — писал Ю. Беляев об игре Давыдова в этой сцене, — и видишь, что лицо дергается конвульсиями и руки машут, не зная, за что ухватиться»[[159]](#endnote-150). В такой трактовке Каркунов превращался в лицо страдательное, что резко нарушало общий замысел драматурга и отодвигало на второй план образ героини комедии.

{409} Однако, несмотря на то, что роли Веры Филипповны и Каркунова не нашли верного решения у Савиной и Давыдова, новая постановка «Сердца не камень» в Александринском театре имела наибольший успех за всю дореволюционную сценическую историю этой комедии. За один первый сезон пьеса выдержала двенадцать представлений.

Решающую роль в этом кассовом успехе комедии, по-видимому, сыграла режиссерско-постановочная сторона спектакля. На этот раз пьесу Островского ставил режиссер А. А. Санин — один из ближайших сотрудников Станиславского, участвовавший в постановке массовых сцен еще в спектаклях Общества искусства и литературы, а затем в ранних работах Московского Художественного театра. При постановке «Сердца не камень» Санин применил многое из новаторских приемов мхатовской режиссуры: он нарушил каноническую мизансценировку, установленную в старом театре для пьес Островского, ввел бытовые детали для более точной характеристики обстановки и среды, в которой происходило действие комедии. Особенно резко сказались эти режиссерские новации во втором акте. Перезвон колоколов, широкий вид на вечернюю Москву, введенные режиссером фигуры иноков, богомольцев, разносчика съестного и нищих — все это было тогда внове на казенной сцене и хотя бы внешне освежало установившийся канон исполнения пьесы Островского, создавало, как говорилось тогда, «настроение» на сцене.

Еще раз до революции «Сердце не камень» было возобновлено в Александринском театре в 1914 году. Ничего нового в сценическую биографию комедии Островского этот спектакль не вносил. В основном он повторял постановку 1905/06 года.

Послереволюционная биография «Сердца не камень» оказалась еще более бедной. В Малом театре в советскую эпоху комедия была поставлена только однажды, в сезон 1923/24 года, когда отмечался столетний юбилей со дня рождения великого драматурга. Но прошли юбилейные дни, и эта комедия Островского быстро исчезла из сводных афиш, оставив за собой немногочисленные отзывы в прессе. Общий тон этих отзывов был иронически-недоумевающий. Большинство рецензентов выражало удивление, зачем понадобилось Малому театру вызывать из небытия эту «неудачную» пьесу Островского, как обычно расценивались в те годы все пьесы, написанные Островским в последний период его творчества начиная с «Богатых невест».

{410} Постановка «Сердца не камень» в сезон 1923/24 года также не вносила ничего принципиально нового в сценическую биографию этой комедии. Каркунова играл тот же В. Н. Давыдов, повторивший свою прежнюю трактовку этой роли, пожалуй, в еще более смягченном варианте. По-своему, но в том же мягком рисунке, создавал образ Каркунова Н. Ф. Костромской, игравший эту роль в очередь с Давыдовым. В роли Веры Филипповны выступила В. Н. Пашенная. Ее исполнение было ярким по краскам. Актриса временами давала почувствовать затаенную страстность своей героини, ее сильный, волевой характер. Можно было подумать, что роль Веры Филипповны впервые получит свое точное сценическое решение. Но режиссура спектакля повела исполнительницу по неверному направлению, продолжив в трактовке этого образа традицию «тихой», «кроткой» Веры Филипповны. Такая трактовка вступила в противоречие с данными артистки. Роль утратила внутреннюю цельность.

Странная судьба сопровождает эту комедию Островского. Написанная с блестящим мастерством, динамичная по сюжетному построению, дающая целую галерею персонажей, ярких и сложных по своим человеческим характерам, она неизменно привлекала к себе внимание актеров и режиссеров, искавших для себя интересной творческой работы. При каждой новой постановке казалось, что секрет этой комедии будет легко разгадан и она засверкает наконец со сцены во всем великолепии своих ярких красок. Но каждый раз этот секрет ускользал от театра.

Так случилось и с последней постановкой «Сердца не камень», показанной на сцене Малого театра в 1954 году. Она сделана с большой тщательностью во всех деталях. Каждая роль комедии как бы заново проверена и органически освоена исполнителями и режиссером. На спектакле лежит печать бережного отношения к этому неразгаданному произведению Островского. Все говорит в нем о стремлении театра взглянуть на образы комедии «свежими очами», по выражению Гоголя, понять их в первоначальной жизненной сущности, освобожденной от последующих сценических напластований. Много таланта, умения, труда вложено в спектакль его создателями. Но все же и на этот раз пьеса, вынесенная на свет рампы, не заиграла теми яркими красками, которые угадываются в ней при чтении.

Спектакль оставляет впечатление чего-то недоговоренного. В интерпретации театра сама пьеса Островского скорее напоминает психологический этюд или, вернее, серию психологических {411} этюдов, чем целостное драматическое произведение. И опять, как в прежних постановках «Сердца не камень», кажется, что основной причиной этой недосказанности спектакля является неточное решение двух главных ролей комедии: роли Веры Филипповны и ее грозного мужа Каркунова. Снова кажется, что при всей талантливости исполнителей этих ролей они, так же как и их знаменитые предшественники, упустили какие-то существенные стороны в человеческих характерах своих персонажей, благодаря чему рушились основные опоры, на которых была возведена сюжетная постройка комедии.

## Последний из самодуров

Прежде всего это неточное сценическое решение литературного образа сказывается на трактовке роли Каркунова, которую в новой постановке Малого театра исполняет Г. И. Ковров.

Ковров создает целостный образ своего Каркунова, интересный и сложный по социально-психологическому содержанию. Артист выводит да сцену одного из мелких последышей купечества старой, домостроевской формации, которому новое время сильно пообрезало крылья. Это — самодур на излете. У него сохранилось прежнее стремление к неограниченной власти над окружающими людьми. Но обстоятельства изменились. Самодурство старого «большовского» закала вывелось из моды. Большовых, Диких, Тит Титычей сменили Беркутовы, Кнуровы, Прибытковы. И ковровский Каркунов потерялся в новой обстановке. Он уже не ощущает в себе настоящей силы. У него исчезла уверенность в том, что он может нагнать страх на кого захочет.

Именно поэтому Ковров подчеркивает в своем Каркунове что-то бессильно злобное, почти надломленное. В его издевательски-ерническом тоне слышатся ноты душевной ущемленности. Он смотрит на окружающих недоверчивым, мстительным взглядом, как будто все они причинили ему жестокую обиду.

Эта внутренняя слабость ковровского Каркунова сказывается и в его внешнем облике. Высокий, худой, с вытянутой жилистой шеей, с суетливыми жестами и неестественным смехом, он производит впечатление человека болезненного, потерявшего внутреннее равновесие. Зловещее {412} паясничанье Каркунова в комедии Островского переходит у Коврова в истеричность.

Образ такою деградирующего самодура сделан артистом в верном рисунке. Он бытово правдив. Таких Каркуновых, измельчавших эпигонов старого купечества «большовского» типа, было много в те годы, к которым относится действие «Сердца не камень». И в то же время ковровский Каркунов вырывается из общего контекста комедии Островского. Он разрушает ее сложную постройку, приглушает ее глубокое содержание.

Конечно, литературный образ в драме допускает широкое толкование в игре актеров. Один персонаж, созданный большим драматургом, как бы содержит в себе множество живых людей со своими индивидуальными характерами, со своей неповторимой биографией. Мы знаем, что каждый талантливый актер создает на одном и том же тексте роли только ему одному присущий живой образ, который иногда поражает своей неожиданной новизной и кажется резко отличным от всего, что связывалось в нашем представлении с данной ролью.

Примеров этому можно привести множество из прошлой истории русской сцены и из каждодневной практики советского театра. Достаточно вспомнить двух разных Егоров Булычовых, которые одновременно жили на московской сцене в исполнении Б. Щукина и Л. Леонидова, или двух Федоров Иоанновичей, как будто ничем не похожих друг на друга, созданных И. Москвиным и Н. Хмелевым в исторической трагедии А. К. Толстого.

Но такое широкое толкование роли в большом художественном произведении допустимо только при одном условии: нужно, чтобы индивидуальный вариант образа, создаваемый актером, не нарушал основной тематической и сюжетной «функции», которую данный персонаж несет в драматическом произведении.

В трактовке Коврова основная «функция» Каркунова в событиях комедии оказалась нарушенной.

Меньше всего душевной слабостью и истеричностью страдает Каркунов, каким он выведен Островским, — этот суровый деспот с каменным сердцем и с железными зубами бабы-яги. У Островского Каркунов — один из последних могикан старого, кондового купечества, один из тех классических самодуров, о которых писал Добролюбов в своем «Темном царстве». За тридцать лет многое изменилось во круг Каркунова. Но эти изменения не отразились на его {413} взглядах, на его деловой и домашней жизни. В его семье по-прежнему царит закон Домостроя и действует ничем не ограниченная воля самого хозяина. Каркунов у Островского — воплощение силы, притом силы воинствующей, не сдающей своих позиций. Вокруг него рушится стародавняя купеческая жизнь. В предпринимательской Москве 70‑х годов заводятся новые порядки. Зараза вольностей проникает в купеческие семьи, ломает веками сложившиеся обычаи, разрушает установившиеся отношения между главой дома и его чадами и домочадцами.

Женщина, еще вчера безгласная рабыня в купеческой семье, поднимает сегодня свой голос, теряет послушание, выходит из домашней тюрьмы в свет, становится постоянной посетительницей общественных садов, театральных представлений и в компании своих неразумных мужей заглядывает даже в залы ресторанов («трактиров» — по тогдашней московской терминологии), как это делает Ольга, жена непутевого Константина в том же «Сердце не камень».

Среди этой чуждой, разлившейся стихии Каркунов высится как столп, утверждающий незыблемую власть старого купеческого уклада. Драматург видит в Каркунове не мелкую бытовую разновидность вымирающего купца-самодура. В его лице действует в комедии один из последних убежденных защитников старозаветного купечества. В этой приверженности к старине и заключается ведущая «страсть» Каркунова или его «сверхзадача», как сказал бы Станиславский на профессиональном языке сценического искусства. Эта «страсть» превращает Каркунова в лицо драматическое, придает ему зловещую силу и приводит его в финале комедии к катастрофе.

Каркунов у Островского страшен в яростной защите своей деспотической власти. Когда в третьем акте он появляется после пьяного разгула в компании Халымова и своего племянника, чтобы поймать на месте преступления блудную жену, воздух на сцене начинает пахнуть застенком. Читая текст этой сцены, словно видишь пронзительный фанатический взгляд Каркунова из-под мохнатых бровей, видишь всю его непроизвольно пригнутую фигуру хищника, словно готового к прыжку, чтобы растерзать свою жертву. В издевательски-угрожающих интонациях каркуновского голоса слышится свист кнута, которым норовистые купцы засекали до полусмерти своих неверных жен. Комедия, как это часто бывает у Островского, особенно в его произведениях последнего периода, переходит в трагедию. Действие {414} принимает напряженный, мрачный колорит. Эта сцена и заканчивается трагически для самого Каркунова. Он не выдерживает напряжения, его настигает удар.

В заключительном акте завершается судьба Каркунова. Столп старозаветного купечества рушится, а вместе с ним уходит с исторической сцены целый мир людей, недавних хозяев жизни, которых Островский так хорошо изучил и с такой силой художественного видения изобразил в своих ранних произведениях еще во всей полноте их нетронутого могущества.

В «Сердце не камень» он снова через много лет возвращается к этим вчерашним хозяевам жизни для того, чтобы присутствовать при завершении их исторической судьбы. Самодуры старой, домостроевской формации уступают место не только в хозяйственной жизни, но и в семейном быту таким цивилизованным дельцам, как Великатовы, Прибытковы, Стыровы.

В своем поединке с жизнью Каркунов терпит крушение. Наполовину парализованный и все-таки сохраняющий ясность ума и грозную силу своей необузданной натуры, он торжественно отрекается от власти над своей женой и объявляет ей желанную свободу.

Впрочем, Островский хорошо знает, что эта свобода мнимая и что вчерашнюю пленницу каркуновской крепости ждет новая неволя.

Как во всех пьесах Островского этого цикла, героиню «Сердца не камень» у самою выхода из домашней темницы подстерегает новый хищник, более обходительный по сравнению с суровым Каркуновым, но, может быть, еще более циничный и беспощадный, чем он. Но о будущей неволе своей героини Островский только намекает в «Сердце не камень» в самом финале комедии, намечая для Веры Филипповны завязку новой драмы, которая будет разыгрываться уже без Каркунова, с другими людьми, в иных условиях. В «Сердце не камень» центральной фигурой, на которой раскрывается социальная тема пьесы, остается Каркунов. Он господствует над всеми персонажами комедии, определяя своей деспотической волей их судьбу.

В этой всеподавляющей силе Каркунова, в его «свинцовой тяжести», как его играл в свое время М. И. Писарев, и заключается основная социальная и художественно-конструктивная «функция» этого персонажа в комедии Островского. Во всех остальных психологических деталях и нюансах образ Каркунова может варьироваться в самых широких {415} границах. Но внутренняя сила Каркунова остается тем самым основным качеством этого персонажа, без которого не существует комедии Островского как целостного драматического произведения с большой социальной темой. Именно от такого сильного Каркунова рождается обличительный пафос «Сердца не камень» и складываются основные ситуации комедии. Наконец, только такой Каркунов мог пригнуть к земле сильную духом Веру Филипповну, словно тяжелой каменной плитой придавить ее живые чувства, заставить отречься от мира и замуровать себя в четырех стенах своего мрачного дома, как в могиле.

В спектакле Малого театра такой трагический Каркунов отсутствует. В исполнении этой роли Ковров продолжил давыдовскую традицию измельченного бытового самодура, потерявшего свою былую мощь еще до начала пьесы. В трактовке Коврова Каркунов слабее своей умной и мужественной Воры Филипповны. Власть Каркунова над ней становится фикцией.

В результате колеблется вся идейно-художественная концепция комедии, ослабляются связи, соединяющие персонажи между собой. Исчезает острый драматический конфликт, лежащий в основе пьесы. Самый образ ковровского Каркунова — слабого и болезненного — оказывается лишенным внутреннего движения. Он становится статичным, теряет многообразные грани. У Каркунова, каким он дан на сцене Малого театра, нет трагического перелома, совершающегося во всем его душевном строе после постигшей его катастрофы. В Коврове образ его сценического героя остается ровным на протяжении всей пьесы. Роль теряет напряженный драматизм и внутренний пафос и превращается в психологический этюд, сделанный уверенной рукой мастера, но не имеющий прямого отношения к общей композиции картины.

## Вера Филипповна

Такой же психологический этюд, интересный и сложный по замыслу, но мало связанный со всей концепцией пьесы, создает Е. Солодова в роли Веры Филипповны.

В солодовской героине много неподдельного обаяния. От нее веет душевным изяществом и благородством. Вера Филипповна у Солодовой — женщина умного сердца. У нее сильно развито чувство справедливости. Отсюда, а не от {416} церковных заповедей идет у нее эта невыдуманная, живая забота о людях неимущих, обделенных жизнью. В ней живет неистребимая потребность в душевной чистоте, в правдивых человеческих отношениях. Это человек тонкой духовной организации и развитого интеллекта. Чувствуется, что она много размышляла о жизни и, несмотря на свое затворничество, понимает ее, может быть, глубже, чем люди ее среды. Наверно, этим объясняется непроизвольное чувство превосходства над окружающими, которое проскальзывает временами в наставительном тоне Веры Филипповны, в снисходительной улыбке, иногда появляющейся на ее красивом, чуть строгом лице.

Солодовская героиня умеет владеть собой и подчинять велению разума свои страсти. Да и есть ли у нее эти страсти? Судя по всему, что мы узнаем о ней от актрисы, в ее душе горит ровный, беспорывный огонь. Кажется, что никакое сильное чувство не в состоянии замутить ее прозрачный внутренний мир, не может поколебать ее душевный покой.

Такой появляется перед зрителем Вера Филипповна Солодовой в первом акте спектакля. Неторопливым, ровным голосом ведет она беседу со своими гостями. Рассказывая драматическую историю своей затворнической жизни в доме Каркунова, она сохраняет тот же спокойный, ровный тон; в ее голосе звучат снисходительные ноты, как будто и на себя в прошлом она смотрит сейчас из духовного далека, с какой-то навсегда достигнутой высоты. Почтительно, как с главой дома, и в то же время с чувством собственного достоинства держится она со своим суровым мужем, «хозяином», как она называет его по старинке. Все говорит в ней о прочно завоеванном внутреннем равновесии, о мире, который царит в ее душе.

Может быть, и пылали в ней когда-то сильные страсти, но уже давно они утихли, укрощенные волей Веры Филипповны, давно переплавились в это светлое, незатухающее чувство умной любви, которое лучится в ее глазах и просвечивает в каждом ее жесте и движении.

Только в самом финале акта проскальзывает у солодовской героини что-то похожее на волнение. Но и оно больше говорит о тревогах мысли Веры Филипповны, чем о смятении ее чувств. Вот заканчиваются события этого неожиданно шумного дня в отшельнической жизни Веры Филипповны, с гостями, с необычно значительными разговорами о наследстве и завещании. Ушли говорливые нарядные посетительницы, ушел «хозяин» вместе с кумом и с {417} племянником завершать свой день в трактирах и загородных увеселительных заведениях. В пустынных покоях Веры Филипповны наступила тишина. Только молодой приказчик Ераст задержался у порога и почтительно обращается к хозяйке с осторожно-завлекательными речами. Вера Филипповна — Солодова задумчиво глядит на вечерний город, стоя у окна спиной к Ерасту, и отвечает ему скупыми репликами, спокойным размеренным голосом, как будто не замечая скрытого смысла его слов.

Но когда Ераст с последней репликой уходит из комнаты, Солодова быстрым движением поворачивается и глядит ему вслед долгим, пристальным взглядом. Режиссер и артистка выделяют эту мизансцену крупным планом, создавая на ней целый безмолвный эпизод, которым заканчивается первый акт. Занавес медленно трогается и закрывает Веру Филипповну, продолжающую неотрывно смотреть в открытую дверь, за которой исчез Ераст.

О чем говорит этот странно значительный взгляд солодовской героини?

То ли в нем выражается горестное изумление нравственно чистой женщины, которую хотели дерзко смутить в ее душевном покое? То ли говорит в нем испуг перед вторжением чего-то нового, неизведанного, что надвинулось на нее и чего нужно избежать любой ценой? Или этот взгляд испытующий, недоверчивый, стремящийся разгадать истинные намерения человека, который только что сделал ой признание в любви в такой рассчитанно почтительной форме?

Трудно определить точный смысл этого безмолвного укора или призыва чистой души Веры Филипповны. Но, во всяком случае, в нем нельзя уловить ничего от вспыхнувшего страстного чувства, которое захватывает человека целиком и заставляет замолчать в нем голос разума. Если это взгляд зарождающейся любви, то опять-таки любви умной, осторожной, умеющей размышлять и взвешивать.

Такой же остается Вера Филипповна в трактовке Солодовой и во втором акте, когда в летний московский вечер она встречается с тем же Ерастом на монастырском бульваре. Опять она появляется перед зрителем во всем блеске своей душевной чистоты и благородства. Врожденное изящество сказывается во всем, что ни делает солодовская героиня, — в ее походке, в неторопливой речи с отчетливым и в то же время мягким московским говором, в ее манере держать свои руки с тонкими пальцами в драгоценных кольцах, {418} во всем ее внешнем облике, вплоть до платья из синей тафты с кружевной отделкой, сделанного с той простотой, которая граничит с изысканностью.

С тонким искусством проводит Солодова разговор Веры Филипповны с Ерастом, развертывая сложную гамму сменяющихся чувств и настроений своей героини в самых тончайших оттенках и переходах. Но и здесь преобладающей чертой в ее поведении остается целомудренная сдержанность и та особая душевная осторожность, которая придает своеобразное обаяние нежному образу солодовской Веры Филипповны и вместе с тем лишает ее способности отдаться порывам сильного чувства, заставляет все время смотреть на себя со стороны, словно проверяя мыслью каждое свое душевное движение.

В этой сцене зарождающаяся любовь Веры Филипповны к Ерасту становится для зрителя явной. Но это — особая любовь, в которой преобладает утонченное духовное начало. В ней больше сострадания и участливой нежности друга, чем того страстного влечения к Ерасту, которое неодолимо завладевает всем существом Веры Филипповны в пьесе Островского.

Это не значит, что в душе солодовской героини все недвижимо, что в ней не зарождаются непредвиденные чувства, не возникают свои сложные переживания. Но это — какие-то тихие чувства и утонченные переживания. К тому же они запрятаны очень глубоко. Только иногда на поверхность прорываются отдельные знаки, говорящие о том, что в душевной заводи этой молодой женщины возникают свои подводные движения. Но проходит мгновение — и эти движения исчезают, а может быть, уходят в такую глубину, где они становятся недоступными сознанию самой героини.

Так, на короткое время, в непроизвольно вырвавшихся интонациях, промелькнуло у Солодовой что-то похожее на чувство женской ревности, когда она узнала о романе Ераста с замужней Ольгой. И вот уже этого чувства нет, оно без следа исчезает в кристально чистой душе Веры Филипповны. Да, может быть, это и не ревность вовсе, а задетое чувство нравственной чистоты и физической опрятности заставило ее заговорить с Ерастом таким сухим, отчужденным тоном?

Так же быстро погасила Солодова в своей Вере Филипповне вспышку сильного волнения, возникшего не то от чувства острой обиды, не то от ощущения своей беззащитности перед насилием, — после неожиданного грубого объятия {419} Ераста. Только что Вера Филипповна Солодовой плакала тихими слезами, отвернувшись от Ераста, приложив к глазам свой кружевной платочек. И вот она уже улыбается сама себе, своим мыслям, как бы дивясь собственной чувствительности, и глядит на Ераста добрым, всепонимающим взглядом друга и «товарища», как она сама называет его в заключительной сцене первого акта.

Резкие душевные движения, сильные порывы чувства не свойственны солодовской героине. Возникнув на мгновение, они быстро растворяются в этой примиряющей, умной сердечности, с какой воспринимает жизнь Вера Филипповна у Солодовой.

В таких чертах раскрывается в первых двух актах человеческий характер Веры Филипповны в трактовке Солодовой. Все ясно в этом характере, очерченном в свободном и в то же время точном психологическом рисунке.

Глядя на солодовскую героиню, так и представляешь себе ее прошлую жизнь в домашнем заточении у ее грозного «хозяина», так и видишь ее в мрачных покоях старого каркуновского дома, на долгие месяцы и годы оставленную наедине со своими мыслями и переживаниями. Как это бывает у душевно сильных и целомудренных натур, долгая затворническая жизнь приучила Веру Филипповну к глубоким размышлениям о жизни, воспитала волю, умение управлять собой и в то же время чрезмерно утончила ее чувства, развила излишнюю склонность к самонаблюдению, к тому, что мы называем рефлексией, выработала постоянную привычку подавлять свои желания. Самое чувство внутренней независимости и душевного покоя, характерное для солодовской Веры Филипповны, досталось ей ценой сознательного отречения от многих радостей жизни, вплоть до самых простых, доступных, казалось бы, каждому человеку любой среды и любого положения.

Такой образ Веры Филипповны интересен сам по себе и по тому умному мастерству, с которым он сделан артисткой. Но, так же как в случае с Каркуновым, он вступает в резкое противоречие со всем замыслом комедии Островского и колеблет самые ее основы.

Такая Вера Филипповна, какой создала ее Солодова — с ее умом, истонченными чувствами и внутренним холодком, — не могла бы простить Ерасту его постыдного саморазоблачения в третьем акте. Это слишком элементарный случай для таких интеллектуальных натур, как солодовская героиня. Грубый расчет Ераста, легкость, с которой он решается {420} погубить ее из-за корыстных целей, бесчеловечность его предательского поступка — все это должно было мгновенно отрезвить умную и осторожную Веру Филипповну Солодовой и навсегда отвратить ее от циничного искателя легкой наживы.

Ведь только случай вызволил Веру Филипповну из страшного капкана, в который заманил ее этот красивый и не в меру ловкий приказчик, притом заманил с холодным расчетом, по заранее составленному плану.

Для того чтобы забыть предательство Ераста и решиться связать с ним свою будущую судьбу, Вере Филипповне меньше всего был нужен тонкий ум и развитый интеллект, но зато нужна была натура страстная, способная отдаваться захватившему ее чувству вопреки доводам рассудка.

Во время работы над «Сердцем не камень» Островский писал в письме к драматургу Н. Соловьеву: «Меня натолкнуло на мысль одно рассказанное происшествие; сюжет странный и курьезный, но в нем *много страстного* (подчеркнуто мною. — *Б. А.*), значит, есть над чем поработать»[[160]](#endnote-151). Эти слова «много страстного» относятся к пьесе в целом, характеризуя весь ее строй и в той или иной степени касаясь всех ее персонажей. Но прежде всего, конечно, они определяют характер Веры Филипповны, как видел его сам драматург.

В комедии Островского Вера Филипповна — живой, непокоренный человек. Тяжелая рука Каркунова пригнула ее к земле и в то же время не сломила ее страстную натуру, а только приглушила ее на время. Вера Филипповна у Островского живет с подавленными, но не угасшими чувствами. Они тлеют в ней до поры до времени, сжатые обстоятельствами. Приходит час — они вспыхивают с неудержимой силой и ведут за собой героиню комедии. Голос разума замолкает, на первый план выходит чувство и начинает управлять поступками Веры Филипповны.

Островский прослеживает пробуждение живой натуры своей героини от начальной до финальной стадии в последнем акте, когда Вера Филипповна выпрямляется во весь свой рост и под влиянием завладевшего ею чувства с опрометчивой смелостью решает свою будущую судьбу. Живой человек пробуждается от летаргического сна, выходит из темного склепа на яркий день — именно такое движение образа Веры Филипповны дает Островский в своей пьесе.

Только тогда становится понятным, почему Вера Филипповна {421} в заключительных явлениях последнего акта с такой легкостью откликается на призыв Ераста, откровенный по своему смыслу, не завуалированный никакими благочестивыми фразами и сентиментальным притворством.

На этот раз она сама идет навстречу своему губителю, не подозревая, что ждет ее впереди. А зная характер и повадки Ераста, можно легко представить печальную судьбу Веры Филипповны в будущем, когда этот ловкий приказчик тем или иным способом присвоит себе все ее миллионы.

Все это отсутствует у солодовской героини. У нее нет взлета чувства, вырвавшегося на свободу, потому что сами чувства ее давно угасли и постепенно перешли в духовную энергию. Поэтому Вера Филипповна так хороша у Солодовой в первых двух актах, где текст комедии еще позволяет артистке строить образ своей героини на полутонах. И поэтому же образ Веры Филипповны у Солодовой, начиная с третьего акта, останавливается в своем движении, идет на спад в драматическом развитии как раз там, где у Островского он раскрывается с наибольшей полнотой и яркостью.

В этом отношении превосходно построена у драматурга та сцена третьего акта комедии, где Вера Филипповна узнает о предательстве Ераста. Текст, который дает Островский своей героине в этой сцене, поражает своим психологическим богатством. В нем сплетены разнородные чувства, владеющие в этот момент Верой Филипповной. В ее словах, обращенных к Ерасту, слышится и уязвленное самолюбие женщины, обманутой в своем глубоком, искреннем чувстве, и гневное презрение к обманщику, и острая досада на самое себя за свою чрезмерную неосмотрительность. И сквозной линией через всю сцену проходит, постепенно нарастая, по мере того, как Вера Филипповна овладевает собой, чувство радости оттого, что ей удалось избежать расставленного капкана.

В последних словах монолога Веры Филипповны в этой сцене звучат по адресу Ераста нескрываемые ноты насмешливого торжества. С иронически-торжествующей репликой Вера Филипповна и ускользает из комнаты, оставляя Ераста в приготовленной им самим ловушке.

У Солодовой многообразное содержание этой сцены исчезает почти без следа. Актриса проводит свой разговор с Ерастом на рыдающих интонациях. И действительно, той Вере Филипповне, какая действует в спектакле Малого театра, {422} не остается ничего другого, как горько оплакивать свою печальную судьбу. Солодовскую героиню предательство Ераста опустошает душевно и окончательно отвращает от мира.

Еще более резкий разрыв между текстом роли Веры Филипповны и его воплощением на сцене Малого театра обнаруживается в последнем акте спектакля. В пьесе Островского в этом акте заканчивается старая подневольная жизнь Веры Филипповны и начинается новый этап в ее биографии. Вера Филипповна сама еще не знает, что ей делать со свободой, которая нежданно-негаданно пришла к ней вместе с физическим и моральным крушением ее грозного мужа.

Круто повернулась ее жизнь. Еще вчера бесправная пленница в доме Каркунова, сегодня она становится единовластной хозяйкой многомиллионного состояния. В своем новом положении Вера Филипповна не теряет самообладания. Она держится с достоинством душевно чистого человека, свободного от корыстных побуждений. Но в тексте ее уже прорываются слова и фразы, в которых звенят самозабвенно-радостные ноты.

Островский прекрасно передает эти перемены во внутреннем состоянии своей героини через такую характерную деталь, как деньги. Тысячные пачки она сует в наружные карманы своего платья, оставляет лежать на столе. Она держит настежь открытым несгораемый шкаф, в котором находится все каркуновское состояние. Ей кажется, что деньгам, которые идут к ней, не будет конца, что они будут всегда плыть в ее дом неиссякающим потоком. «Точно я из моря черпаю, ничего не убывает», — говорит она при встрече с Аполлинарией Панфиловной. И в этих ее словах звучит радость и удивление перед чудодейственными переменами в ее жизни, перед той магической силой, которая неожиданно сама идет в ее руки.

На этой волне внутреннего подъема проходит весь четвертый акт у Веры Филипповны. Перед ней начинает открываться широкий мир, то «житейское море», таинственный шум которого долетал и раньше до тихих покоев Веры Филипповны. Этим моментом пользуется Ераст, чтобы схватить добычу, которая едва не ускользнула из его рук.

У Солодовой же Вера Филипповна появляется в четвертом акте в качестве деловой, рассудительной женщины, окончательно распростившейся с последними жизненными иллюзиями. Как будто все живое, глубоко личное отмерло {423} в ней и перешло в заботы о деле, в благотворительные хлопоты о других людях, притом хлопоты, идущие от ума, а не от сердца. Уверенно, словно продолжая привычное занятие, она берет в свои руки бразды правления в многосложном и многоденежном хозяйстве Каркунова. В разумной деловитости и хозяйственной хватке солодовской героини начинают проглядывать характерные черты будущей Вассы Железновой.

Поэтому таким неожиданным диссонансом, таким неоправданным психологическим ходом оказывается у Солодовой решение Воры Филипповны выйти замуж за Ераста после смерти своего мужа. Оно производит тем более странное впечатление, что к нему Вера Филипповна у Солодовой приходит с той же спокойной деловитостью, с какой она ведет себя в продолжение всего последнего акта. Принимая это неожиданное решение, она словно исходит из каких-то отчетливо продуманных, чисто деловых соображений.

За будущую судьбу такой Веры Филипповны, какой ее показывает Солодова, можно быть спокойным. Когда она выйдет замуж за Ераста, то будет держать его в крепких хозяйских руках. В ее семейной жизни Ераст станет для нее мужем-приказчиком, мужем-управляющим, послушным воле своей умной и рассудительной хозяйки.

Так же как в случае с Ковровым в роли Каркунова, трактовка Солодовой резко нарушает основную «функцию» образа Веры Филипповны в общем идейном замысле комедии, ту «функцию», ради которой драматург и вывел на сцену свою обаятельную героиню.

Островский горячо сочувствовал Вере Филипповне, хотя видел ее духовную ограниченность. Его пленяла в ней душевная страстность, нравственная чистота, неспособность жить обманом.

И в то же время драматург хорошо понимал, что его Вера Филипповна никогда не станет хозяйкой жизни, что она принадлежит к числу невольниц, которых собственнический мир не выпускает из своих цепких щупальцев, какие бы изменения ни совершались в их личной судьбе.

Островский знал, что за свое пробуждение она заплатит дорогой ценой. И в этом он видел драму своей героини, прекрасно понимая, что это была не только ее личная, но и общественная драма.

В спектакле Малого театра эта социальная тема, связанная с образом Веры Филипповны, перестала существовать. {424} А вместе с ней исчезла и внутренняя динамика самого образа героини комедии, исчезла его театральная яркость. Так же как ковровский Каркунов, образ Веры Филипповны у Солодовой потерял свой драматизм и стал однотонным.

## «Театральный мундир» Островского

На первый взгляд может и на этот раз показаться, что единственной причиной неполноценного раскрытия идейно-художественного содержания «Сердца не камень» является неточное актерское решение двух главных ролей комедии — Каркунова и Веры Филипповны. Но такой вывод будет неверным. Дело не в отдельных ролях, хотя бы и главных.

«Сердце не камень» требует пересмотра всей режиссерской концепции, установившейся по отношению к этой комедии за три четверти века ее сценической жизни. Так же как и Многие другие произведения Островского последнего периода его творчества, она ждет режиссера-новатора, который разглядел бы в ней подлинный замысел драматурга и нашел бы для него точное сценическое решение, охватывающее все здание комедии, вплоть до самых детальных ее частей.

Еще в 1902 году мало кому известный сейчас рецензент петербургского журнала «Театр и искусство» Сутугин писал: «Островского, как это ни странно, вообще разучились играть, говорят даже, что он устарел». Не соглашаясь с этим мнением, критик добавляет от себя: «Тот режиссер, который сделает для Островского то, что г. Станиславский сделал для Чехова, — то есть откроет ключ для его надлежащей постановки, окажет величайшую услугу русскому театру»[[161]](#endnote-152).

Эти слова были сказаны в те годы, когда для Островского наступила пора безвременья. Толки о безнадежной устарелости его произведений становились повсеместными. Об этом писали походя критики в очередных рецензиях, об этом толковали с глубокомысленным видом модные профессора в своих книгах и статьях. Разговоры об устарелости Островского перекинулись даже в среду актеров, для которых драматург создал столько блестящих репертуарных ролей. Великий комедиограф, один довершивший здание национального русского театра, начатое Фонвизиным, Грибоедовым и Гоголем, — так писал о нем Гончаров[[162]](#endnote-153), — казалось, навсегда уходил в прошлое,

{425} В те годы всерьез делались предсказания, что пьесам Островского предстоит в недалеком будущем репертуарная смерть. И действительно, бывали времена, когда в течение целого сезона на сцене Малого театра шло не больше пяти пьес Островского, как свидетельствуют об этом официальные отчеты Дирекции московских театров. Причем общее количество спектаклей за год, приходившееся на все эти пять пьес Островского, вместе взятых, составляло ничтожно малую цифру (четырнадцать спектаклей против ста восьмидесяти спектаклей остального репертуара). Еще более разительную картину представляла кривая кассовых сборов на идущие пьесы Островского. В отдельных спектаклях она опускалась до ста пятидесяти — двухсот рублей и даже до сорока рублей — при полном сборе свыше полутора тысяч.

И все-таки прозорливый рецензент «Театра и искусства» был прав в своем одиноком мнении. Устарела не драматургия Островского — устарела сценическая трактовка его произведений, принятая в театре того времени и заслонявшая от зрителей глубокое содержание и яркую театральность его пьес. Будущее показало, что проблема Островского на современной сцене — это прежде всего проблема нового режиссерского истолкования его пьес, то есть нового раскрытия их идейно-художественной концепции.

Эта задача была решена русским театром только в советскую эпоху, и то не полностью, а лишь по отношению к циклу сатирических произведений Островского, который он создает во втором периоде своей деятельности и в который входит пять его знаменитых комедий: «На всякого мудреца довольно простоты» (1868), «Горячее сердце» (1868), «Бешеные деньги» (1869), «Лес» (1870), «Волки и овцы» (1875)[[163]](#footnote-12). Эти комедии оказались наиболее репертуарными в первые десятилетия революции. Прежде всего на них было сосредоточено в ту пору главное внимание театров, искавших режиссерско-постановочный «ключ», который помог бы им раскрыть перед новой аудиторией обличительную стихию, таившуюся в произведениях Островского.

Но пьесы других циклов все еще ждут своего полноценного сценического воплощения.

Для того чтобы понять всю трудность задачи, которую пришлось и еще приходится сейчас решать советскому театру применительно к наследию великого драматурга, необходимо {426} помнить, что старый, дореволюционный театр вообще не знал Островского-обличителя, и тем более Островского-сатирика. Обличительный пафос его драм и комедий никогда не звучал со сцены в свою настоящую силу.

Спор об Островском, разгоревшийся в 50 – 60‑е годы между революционными демократами во главе с Чернышевским и Добролюбовым, с одной стороны, и славянофилами в лице «почвенника» Аполлона Григорьева — с другой, уже в самом начале решился на театральных подмостках не в пользу прогрессивного лагеря.

В русской передовой критике Островский долгое время (вплоть до середины 70‑х годов) продолжал жить таким, каким его раскрыл Добролюбов: беспощадный обличитель «темного царства». Но в театре и в театральной критике с первых же произведений Островского, поставленных на сцене, утверждается григорьевская версия его творчества, да еще в ее раннем, односторонне-ущербном варианте, от которого впоследствии отречется сам ее автор.

В отличие от Добролюбова Аполлон Григорьев смягчал остроту социального конфликта в произведениях Островского и отвергал право критики рассматривать драматурга как обличителя общественных нравов. Главное призвание Островского он видел не в «отрицательном направлении», а в «чисто поэтическом» изображении «коренного русского быта» и русской души, с ее «глубокими и трогательными, и нежными, и разгульными сторонами, до которых никто еще не касался»[[164]](#endnote-154).

Сам Островский одно время давал основание для такого ограниченного толкования его творчества. В свой короткий «москвитянинский» период он сознательно отказывался от «жесткого» взгляда на русскую действительность. «Пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует, — писал он в 1853 году в письме к М. П. Погодину и заключал: — Исправители найдутся и без нас»[[165]](#endnote-155).

Эта тогдашняя позиция драматурга определила своеобразный характер нескольких комедий, которые Островский создает в начале 50‑х годов и в которых социальный конфликт растворялся в светлой примиряющей стихии («Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется»).

Между тем это были первые пьесы Островского, пропущенные цензурой на сцену. Именно на них Малый театр в Москве и Александринский в Петербурге впервые нашли художественные средства, чтобы воплотить в сценических {427} образах новый бытовой материал, хлынувший на подмостки со страниц комедий Островского. И естественно, театры восприняли этот материал в той смягченной трактовке, какую дали ему в то время сам драматург и его верный оруженосец в театральной критике.

Пройдет несколько лет, и Островский отойдет от своей «примирительной» позиции и в новых произведениях (начиная с комедии «В чужом пиру похмелье» в 1855 году) вернется к миссии «исправителя» общественных нравов. А несколько позднее и Аполлон Григорьев, как мы уже говорили, откажется от крайностей «поэтической» версии творчества Островского и с иронической усмешкой по собственному адресу будет вспоминать свой стихотворный гимн во славу Любима Торцова[[166]](#endnote-156).

Но к тому времени в театре уже сложится прочная традиция для исполнения пьес Островского, традиция, идущая от его «москвитянинских» комедий, в их первоначальном григорьевском истолкования.

Обличительные комедии, которые Островский создает в этот же период («Свои люди — сочтемся», «Воспитанница», «Доходное место»), как известно, были на долгие годы запрещены цензурой к представлению в театре и не могли в свое время оказать влияние на сценическую трактовку его произведений в целом.

Как это обычно бывает в театральной практике, однажды найденная сценическая форма для первых произведений драматурга-новатора была воспринята театрами как универсальный «ключ» ко всей драматургии Островского. Эта сложившаяся форма быстро законсервировалась и стала своего рода эталоном при постановке всех его последующих пьес, какими бы новыми особенностями они ни были отмечены в решении темы и в художественном стиле.

В этом отношении искусство сцены, связанное с многосложным и громоздким организационно-художественным аппаратом театра в целом, оказывается самым неповоротливым среди других искусств, исключая только архитектуру. Театр меняет свои творческие обличья, свои стилевые формы сравнительно редко и делает это не постепенным путем, а «скачками», рывками, словно сбрасывая с себя время от времени изношенную кожу.

История театральных стилей представляет собой историю своеобразных эстетических «переворотов», совершающихся почти мгновенно, после которых каждый раз наступает длительная полоса консервации сделанных открытий, {428} превращения их сначала в «классический» канон, а затем в систему стертых штампов. Театр с трудом расстается с однажды найденным стилевым единством своих спектаклей.

Об этом своеобразном художественном консерватизме искусства театра писал молодой Мейерхольд в письме к Чехову в связи с «Вишневым садом». И причину такого консерватизма он видел в том, что театр — это «совокупность нескольких творцов, следовательно, творец более тяжеловесный»[[167]](#endnote-157).

Так или иначе, Островский с 50‑х годов прочно утверждается на русской сцене — а через нее и в театральной критике — в своей первоначальной сценической трактовке как бесхитростный описатель русского быта, преимущественно купеческого и мещанского, с чудаковатыми самодурами различных мастей и с их покорными жертвами, с драматическими и забавными происшествиями, которые обычно завершаются благополучным концом.

Даже в его тяжелых драмах Островский остается в представлении театров бытовиком чистой крови, создающим пестрые картины жизни, верные натуре, но лишенные движения, значительной мысли и не претендующие на сколько-нибудь широкие социальные обобщения. В нем видят «мастера» жизненных компромиссов, умеющего сглаживать социальные противоречия и примирять волков и овец в трогательном единении.

Такая сценическая концепция в старом театре накладывалась как своего рода «трафарет» на самые различные пьесы Островского. И все в этом трафарете было приспособлено для того, чтобы утвердить в произведениях Островского тенденцию примиряющего, безгневного, созерцательного искусства.

Исключение составляла, пожалуй, только «Гроза», поднятая трагическими актрисами XIX века — такими, как Никулина-Косицкая, Стрепетова, Ермолова, — на высоту подлинно народной трагедии. Впоследствии эта традиция, хотя и в ослабленном варианте, получила свое продолжение в трактовке образа Катерины у Рощиной-Инсаровой и у Полевицкой. Но театральная судьба «Грозы» осталась единичной в репертуаре Островского дореволюционного времени.

Вспоминая о том, как театры в прошлом трактовали роли в сатирических комедиях Островского, Е. Д. Турчанинова писала в связи с образом ханжи Турусиной в «На всякого мудреца довольно простоты», что «тогда было принято {429} играть дам такого типа, если не оправдывая ее, то и не осуждая, снисходительно, без социального подхода»[[168]](#endnote-158).

Об этом же нейтрально благодушном подходе к сатирическим ролям Островского в старом театре писали А. Яблочкина, В. Мичурина-Самойлова и многие другие актеры и театральные деятели, еще заставшие прижизненные постановки различных пьес русского классика и принимавшие в них участие.

Даже такой большой артист, как В. Давыдов, обычно переводил образы самодуров Островского, притом из самых грозных, в план безобидных жанровых зарисовок или психологических этюдов, не связанных с общественной темой пьесы. «При изображении этого круга ролей Давыдов почти никогда не поднимался на высокую ступень критики и разоблачения замоскворецкой действительности», — говорит А. Брянский в своей монографии о Давыдове[[169]](#endnote-159).

И это говорилось о таком блестящем мастере, как Давыдов, — прославленном исполнителе ролей Островского. Чего же можно было ожидать от актеров менее значительных по таланту?

Проходя мимо обличительной направленности драм и комедий Островского, снимая остроту социальных конфликтов, лежащих в их основе, театр вместе с тем утрачивал ощущение красочного многообразия художественного стиля драматурга и неизбежно приходил к вялой, бесцветной театральной форме. Образы персонажей теряли свой драматизм и внутреннюю динамику. Резкие, интенсивные краски, характерные для художественной манеры Островского в его лучших, классических вещах, уступали место мягким, блеклым тонам, а смело прочерченные линии в развитии драматического действия с крутыми поворотами сценической интриги сменялись неясными, словно размытыми контурами.

Только такой сценической операцией, проведенной театром XIX века над произведениями Островского, можно объяснить удивительное по критической слепоте утверждение Ю. Айхенвальда, будто «Островский чужд истинной динамики» и что ему понятна жизнь «в ее окоченелости или параличе»[[170]](#endnote-160). Можно с уверенностью предположить, что критик приходил к таким категорическим выводам главным образом на основании своих театральных впечатлений той поры, когда постановочный стандарт, выработанный театром Раз и навсегда для всех пьес Островского, окончательно превратил их в доисторические окаменелости.

{430} Дореволюционная критика обычно воспринимала Островского через призму той унифицированной формы, в которую облекались в тогдашнем театре его пьесы. Этому способствовало то обстоятельство, что, за немногим исключением, при жизни Островского его пьесы сначала показывались на сцене и только потом публиковались в журналах. Таким образом, в первом впечатлении рецензентов от его новых произведений существенную, если не решающую, роль играл заранее выработанный сценический канон для их исполнения.

Станиславский называл такой канон «театральным мундиром» Островского. Однажды надетый на драматурга, этот «мундир» словно прирос к нему на всю его долгую сценическую жизнь.

Сам Островский остро ощущал разрыв, возникший к 60‑м годам между его пьесами и их театральным воплощением. Даже в Малом театре, с которым, по его словам, у него было связано на первых порах столько светлых, отрадных воспоминаний, его новые произведения не получали полноценного раскрытия. «В Москве давно уже ни одна моя пьеса не исполняется совершенно удовлетворительно», — писал Островский еще в 1869 году[[171]](#endnote-161).

И это не было случайно вырвавшейся репликой драматурга, вызванной минутным раздражением в тот момент, когда Островский переживал один из своих очередных конфликтов с театральным управлением. Ту же мысль в еще более категорической форме он повторяет в своих последующих высказываниях 60 – 80‑х годов.

При этом Островский высоко оценивает исполнение отдельных ролей в своих пьесах такими актерами, как Пров Садовский, Шумский, Ермолова, Музиль. Но он хорошо понимает, что единичные роли, хотя бы и блестяще сыгранные, еще не определяют содержание всего спектакля. Для этого нужны, пишет драматург, «целость, единство, ensemble», — а эти-то необходимые качества, по мнению Островского, в ту пору «исчезли» даже с московской сцены, не говоря уже об Александринском театре[[172]](#endnote-162).

И главную причину печальной судьбы своих пьес на сцене Островский видел в отсутствии «не только искусных, но и сколько-нибудь умелых режиссеров»[[173]](#endnote-163). В записках Островского, начиная с 60‑х годов, вопрос о падении режиссерского искусства занимает одно из первых мест. Он постоянно возвращается к нему, жалуясь, что его пьесы ставятся из рук вон плохо, что они уродуются неумелой постановкой, {431} которая искажает их, нарушает жизненную правду, в них заложенную.

А между тем «пьеса, изображающая жизнь правдиво… — пишет драматург, — требует и постановки, близкой к жизненной правде»[[174]](#endnote-164).

Зрелище неполноценной сценической трактовки его собственных пьес в 60 – 80‑е годы настолько удручает Островского, что, по его признанию, он неоднократно решает ограничиться публичной читкой своих новых произведений, не отдавая их в театр, «чтобы сценические достоинства моих пьес, — как он писал, — не были загублены… неумелой постановкой»[[175]](#endnote-165).

Не этим ли объясняется странное равнодушие у Островского поздних лет к чисто зрелищной, игровой стороне театральных представлений его пьес. В эти годы он очень редко смотрел свои спектакли из зрительного зала. Обычно он предпочитал оставаться в кулисах и следил за ходом представления только на слух, словно проверяя самого себя, заново взвешивал свой текст через звучащее слово.

В те годы для Островского давно прошла счастливая пора, когда он жил общей жизнью с молодой труппой Малого театра, восхищался исполнением своих пьес на его сцене и был полон самых радужных надежд на будущую совместную работу. В те времена, вспоминал впоследствии Островский, «артисты с нами не разлучались. Ни одна пьеса наша или чужая не ставилась без нашего участия»[[176]](#endnote-166).

Все это осталось в прошлом. Уже к концу 60‑х годов Островский приучил себя удовлетворяться немногим. «Если актеры хорошо прочтут мои пьесы, — говорил он тогда, — мне больше ничего не нужно»[[177]](#endnote-167). Но и это случалось далеко не всегда.

Характерен в этом отношении рассказ одного из современников Островского, который вспоминает, что однажды он застал драматурга за кулисами на арьерсцене во время представления какой-то его пьесы. Островский внимательно вслушивался в текст, произносимый актерами, иногда одобрительно покачивая своей мудрой головой и тихо приговаривая про себя: «Хорошо! Хорошо!» — «Хорошо играют, Александр Николаевич?» — полувопросительно, полуутвердительно обратился к нему будущий мемуарист. «Нет, — возразил Островский, — хорошо написано».

Общим падением сценической культуры при постановке его пьес, по-видимому, объясняется и то, что в поздние годы Островскому часто приходилось назначать на главные {432} роли в своих пьесах исполнителей, чьи внешние и внутренние данные мало соответствовали материалу этих ролей. Так было с Бурдиным, с Музилем и М. П. Садовским, которому он поручал иногда самые неожиданные роли, вплоть до «красавца-мужчины» в одноименной комедии, — роль во всех отношениях противопоказанную этому действительно блестящему характерному актеру, не имеющему, однако, ничего общего с амплуа фатов и роковых покорителей женских сердец.

Все это Островский, конечно, прекрасно понимал. Но он по крайней мере был спокоен, что эти актеры, расположенные к нему и разделявшие его творческие позиции, хотя бы с должным вниманием разберутся в тексте ролей и «хорошо прочтут» его со сцены.

Постановочный стандарт, уродующий пьесы Островского, удержался в театре на многие десятилетия. Еще в начале 20‑х годов на сцене бывшего Александринского театра в Петрограде и Малого театра в Москве часто можно было видеть спектакли, поставленные по режиссерскому канону эпохи Островского с сохранением сценической обрядности той поры. А отдельные такие «реликтовые» постановки встречались и позже, даже в 30‑е годы, как это было с «Лесом», неожиданно появившимся на сцене Малого театра в сезон 1936/37 года в своем нетронутом сценическом обличье XIX века.

Сегодняшнему зрителю трудно составить себе представление о стиле этих архаических спектаклей, статичных и бедных по театральным краскам. Они шли в тягучем, замедленном темпе, с утомительной игрой актеров на бытовых особенностях речи, с нарочитым подчеркиванием «чудных» словечек. В них господствовала однообразная статика мизансцен с преобладанием «сидячих», когда на протяжении чуть ли не целого акта актеры вели диалог за столом, не сходя с кресел.

При этом исполнители обычно играли свои роли в пьесах Островского как сольные «номера», вне ощутимой связи с остальными участниками спектакля, «каждый в отдельности», по выражению одного из театральных наблюдателей начала века. Это называлось тогда демонстрацией типов Островского в концертном исполнении.

Пьесы Островского в такой передаче зачастую теряли не только свой драматизм, но и общий смысл. Даже такой снисходительный по части театральной архаики журнал, как кугелевский «Театр и искусство», писал в 1904 году об исполнении {433} произведений русского комедиографа на «образцовой» сцене Александринского театра в Петербурге: «Целого, *пьесы* Островского, вы в этом, так часто называемом в прессе “концертном исполнении”, не увидите». И в качестве ближайшего примера журнал ссылается на только что возобновленную постановку «На всякого мудреца довольно простоты» в том же «образцовом» театре. Особенно поразил рецензента журнала последний акт спектакля, в котором, но его словам, «пьесы уже не было. Это было что-то скомканное, никому не нужное, скучное»[[178]](#endnote-168).

И декоративное оформление своей архаичностью отвечало общему стилю этих спектаклей. Большинство пьес Островского еще шло в те годы в старинных «дежурных» павильонах, на стенках которых были написаны красками подвесные книжные полочки, картины, даже стулья и окна с цветами на подоконниках, с нарисованным видом в сад или на улицу.

Примерно в таком виде разыгрывалась в 1923 году на александринской сцене комедия «Свои люди — сочтемся» в «возобновленной» постановке известного в те годы режиссера-бытовика Евтихия Карпова.

В первые годы революции еще действовала установившаяся традиция подходить к пьесам Островского «как к *музейной* старине, стремясь со всей точностью *воспроизводить* спектакли, шедшие при жизни драматурга»[[179]](#endnote-169), — писал историк Малого театра и тонкий знаток театра Островского В. А. Филиппов. И такой музейный подход объявлялся тогда большинством театральных деятелей как единственно верный, единственно возможный для современного театра.

Только немногие выдающиеся актеры умели выходить за рамки установленной режиссерской системы исполнения Островского и в отдельных ролях передавали силу обличающего слова драматурга, как это делал Мартынов со своим трагическим Тихоном в «Грозе», Пров Садовский в Подхалюзине из «Свои люди — сочтемся», Никулина-Косицкая, а позднее Ермолова, Стрепетова, Комиссаржевская, раскрывавшие в ролях Островского героическую борьбу русской женщины за свое духовное освобождение.

Поразительными по сатирической остроте были некоторые создания О. О. Садовской и К. А. Варламова в комедиях Островского. Наконец, образцом уничтожающей сатиры был знаменитый генерал Крутицкий Станиславского, показанный им в постановке «На всякого мудреца довольно простоты» на сцене Московского Художественного театра {434} (1910). Попутно отмечу, что творческий опыт этой роли Станиславского был использован впоследствии, в советское время при трактовке сатирических персонажей мхатовского «Горячего сердца», особенно у Москвина с его смелым до дерзости Хлыновым.

В начальный период революции попытки отдельных актеров сатирически заострить образы Островского приняли более широкий, более распространенный характер. Тот же В. А. Филиппов в своих работах, посвященных выдающимся мастерам Малого театра, прослеживает изменения, которые они уже тогда начали вносить в свои роли из репертуара Островского, стремясь высвободить сатирическую стихию, живущую в них. Многие такие изменения перерастали в радикальный пересмотр уже сложившихся, много раз игранных ролей.

Но как значительны ни были все эти образы, созданные и пересозданные заново за долгое время отдельными выдающимися актерами в произведениях Островского, они не могли установить в театре всеобщей прочной традиции по отношению к классику русской драмы. Эти образы воспринимались тогда как неповторимые творения отдельных талантливых артистов и не меняли общего подхода театра к произведениям Островского. Они оставались единичными ролями, входившими чужеродным телом в спектакли, сделанные в другом режиссерском ключе, по иному идейно-художественному замыслу.

Даже в Московском Художественном театре — в этом театре строго выверенного режиссерского ансамбля — даже здесь сатирический Крутицкий у Станиславского далеко выходил за рамки всего спектакля в целом. Он казался почти невероятным чудищем среди остальных персонажей комедии, поданных режиссурой (постановка Вл. И. Немировича-Данченко) со снисходительно-лукавой улыбкой, без всякого намека на сарказм, на сатирическое осмеяние. Слишком прочно в ту пору установился взгляд на Островского как на драматурга-бытовика, занятого главным образом описанием всякого рода житейских чудачеств и чуждого общественно-обличительным тенденциям.

«Герои Островского… волки они или овцы — одинаково простодушны», — уверял своих читателей влиятельный в те годы театральный критик и редактор популярного журнала «Театр и искусство» А. Кугель[[180]](#endnote-170). И сам Островский, по характеристике критика, это — «Дон Алонзо Добрый». Он не знает слов осуждения и ненависти. Он весь поглощен «проповедью {435} жалости и сострадания»[[181]](#endnote-171). Островский меньше всего обличитель или сатирик. По утверждению Кугеля, эту «функцию» ему незакономерно навязал Добролюбов с его теорией «темного царства», которая, как писал критик, «сильно мешала — и посейчас отчасти мешает — понимать Островского»[[182]](#endnote-172).

О «мягкости» Островского, о «великой примиряющей силе его творчества» пишет и Н. Долгов, наиболее внимательный из дореволюционных биографов русского комедиографа и исследователей его творчества[[183]](#endnote-173). По его мнению, Островский «органически не может нарисовать подлинно злого человека»[[184]](#endnote-174).

В том же духе высказывался другой биограф Островского — Н. Эфрос, утверждавший, что к самым своим жестоким и беспощадным самодурам, вроде Дикого и Кабанихи, драматург будто бы подходил «мягко, незлобливо» и даже с «ласковостью»[[185]](#endnote-175).

Все эти высказывания принадлежали наиболее авторитетным представителям театральной критики предреволюционных лет. При этом такие высказывания не были произвольным теоретическим выводом отдельных критиков, но опирались на постановочную практику тогдашнего театра применительно к драматургии Островского.

Удивительно, до чего устойчивым оказалось первоначальное понимание творчества Островского, сложившееся в свое время на основе его трех «москвитянинских» комедий. Проходят годы и десятилетия. Коренным образом меняется жизнь. Проходят одно за другим несколько поколений театральных зрителей. Сам драматург уже давно отказался от своих «москвитянинских» позиций и неоднократно менял художественную манеру, обращаясь все к новым и новым темам и сюжетам, открывая для себя и для своих современников еще никем не вскрытый жизненный материал.

А театры и литературные комментаторы, словно завороженные, продолжают воспроизводить в собственном воображении однажды созданный все тот же привычный для них облик Островского-«бытовика», с навечно застывшей примиряющей улыбкой на снисходительно-благодушном лице.

Театральная униформа, выработанная однажды для Островского, оказалась чересчур прочной.

В этих условиях попытки отдельных актеров раскрыть обличительную направленность драматургии Островского не могли дать ощутимых результатов. Они не затрагивали сколько-нибудь существенно общую сложившуюся систему {436} так называемого бытового спектакля «под Островского». Здесь нужны были не частные поправки к ней со стороны различных исполнителей единичных ролей. Нужна была полная замена ее новой режиссерской трактовкой, которая ликвидировала бы сложившийся канон исполнения пьес Островского, изменила бы весь строй спектакля во всех его частях и малейших деталях, создала бы новую точную систему его образов.

## Второе рождение драматурга

В этом отношении трудно переоценить историческое значение мейерхольдовского «Леса», впервые показанного публике в январе 1924 года.

При всех новаторских крайностях этого парадоксального спектакля (частичное изменение композиции комедии, введение современных сатирических масок вместо сложных человеческих характеров персонажей комедии) он совершил действительный переворот в сложившемся представлении о драматургии Островского. После этого спектакля всякая попытка со стороны театров вернуться вспять и поставить произведения Островского по старинке представлялась безнадежно архаической и была осуждена на творческую неудачу.

Мейерхольд сорвал с Островского его поношенный «театральный мундир», казалось, на вечные времена изготовленный для всех его пьес. Он снял с Островского личину благодушия и благостного всепрощения, которую надели на русского классика прежние театры и утвердили его многочисленные комментаторы. Мейерхольд открыл в Островском злость и беспощадность сатирика — притом сатирика не мрачного и желчного, подобно Сухово-Кобылину, — а веселого, торжествующего, подчас озорного, умеющего обличать общественное зло во имя светлого, доброго начала, таящегося в жизни и противостоящего силам темного, «лесного» царства.

И вместе с сатирической стихией, вырвавшейся на поверхность в мейерхольдовском «Лесе», по-новому открылась и театральная природа его пьес. Из медлительного, спокойного бытописателя, каким еще недавно воспринимали его театры и критики, Островский неожиданно превратился в драматурга динамичного, необычно яркого по художественному стилю, пользующегося контрастными красками и {437} самыми разнообразными игровыми фактурами, от лирико-драматических эпизодов до безудержной гротесковой буффонады.

Хранители канонического, музейного Островского негодовали. Они обвиняли Мейерхольда в намеренном издевательстве над великим классиком, в уничтожении самого ценного, что досталось советскому театру от культурного наследия прошлого.

Но ближайшее будущее показало, что за мейерхольдовским «Лесом» стояло много больше, чем простое чудачество изобретательного режиссера-новатора. С этого исторического спектакля начинается подлинное воскрешение драматургии Островского к новой жизни на современной сцене.

Защитники музейного Островского принуждены были замолчать, когда через два года после премьеры «Леса» у Мейерхольда появилось на сцене МХАТ «Горячее сердце», поставленное Станиславским. В этом спектакле сам Станиславский, этот «великий мастер театра, — как писал тогда Луначарский, — не побоялся продвинуться к приемам Мейерхольда в “Лесе”»[[186]](#endnote-176).

Как всякий большой художник, Станиславский умел брать свое «добро» там, где он его находил, органически осваивая его в своей внутренней артистической «лаборатории». В «Горячем сердце» он шел к Островскому своим путем. В отличие от Мейерхольда он сохранил нетронутой композиционную цельность комедии. И персонажей Островского он не превращал в социальные маски, но оставил действовать в событиях комедии как реальных, живых людей во всей полноте их жизненной и психологической достоверности.

И в то же время спектакль этот шел в том же русле, которое было проложено для Островского-сатирика мейерхольдовским «Лесом».

Все в этой постановке Станиславского, начиная с актерского исполнения, кончая декорациями, играло и переливалось сверкающей цветовой гаммой. Все было дано крупным планом, с резко прочерченными пластическими деталями, в приемах художественной гиперболы, театрального преувеличения, как будто зритель смотрел спектакль через увеличительное стекло, поставленное перед ним режиссером.

Смелой до дерзости была трактовка сатирических ролей комедии. В игре актеров детальная бытовая и психологическая разработка человеческих характеров персонажей соединялась {438} с гротесковыми, почти плакатными красками в их внешней, пластической характеристике. Так было со знаменитым москвинским озорным Хлыновым, с Курослеповым Грибунина, похожим на фантастическое чудовище, сохранившееся с допотопных времен, с тархановским Градобоевым, напоминающим какую-то хищную и одновременно трусливую рептилию.

И само действие комедии, сохраняя жизненную достоверность, временами переходило в откровенную буффонаду, как это происходило в сцене поимки воображаемого вора и особенно в «маскарадной» сцене в лесу (2‑я картина четвертого акта).

Так появился на подмостках Художественного театра новый Островский, могучий художник-реалист, необычно красочный в своем театральном великолепии, своего рода московский Рубенс, который показывает жизнь в ее сгущенных, конденсированных формах, в стремительной динамике социальных конфликтов, в многообразии сложных человеческих характеров.

Такой Островский не только правдиво изображал современную ему русскую действительность, но и вершил над ней нелицеприятный суд, выносил ей справедливый приговор.

Вслед за «Лесом» Мейерхольда и «Горячим сердцем» Станиславского появляется в различных театрах целый ряд спектаклей, в которых зазвучал живой, громкий голос Островского-сатирика и заиграли неожиданным блеском разноцветные краски его театральной палитры.

Дольше всех оставался в стороне от пересмотра обветшавших сценических канонов для исполнения произведений Островского старейший Малый театр. И это естественно, поскольку такие каноны, как мы видели, сложились в свое время именно в его стенах.

Но в середине 30‑х годов и Малый театр выпускает серию новых постановок комедий Островского, из которых отдельные спектакли превосходили своей парадоксальностью даже мейерхольдовский «Лес». Так, в частности, произошло со спектаклем под названием «В чужом пиру похмелье» — в нем театр создал своего рода агитобозрение, смонтированное из четырех пьес Островского.

Однако наиболее значительными постановками Малого театра, открывшими Островского-сатирика, были те, в которых театр шел от традиций мхатовского «Горячего сердца». К числу таких спектаклей прежде всего относятся «На всякого {439} мудреца довольно простоты» в постановке И. Платона и П. Садовского (1935) и «Волки и овцы» в режиссерском варианте Л. Волкова (1941) — самой точной и глубокой по замыслу из всех предыдущих и последующих постановок этого великолепного создания русского комедиографа.

Эти две комедии имели за собой в прошлом богатую биографию. Они неоднократно ставились в Малом театре. В них выступали блестящие мастера, создававшие иногда тонкие по комедийному рисунку образы. Но в них не было ничего от обличительной направленности, составлявшей характерную особенность сатирического цикла Островского второго периода его деятельности.

В своих дореволюционных постановках «На всякого мудреца довольно простоты» Малый театр давал только сочный бытовой жанр «в золотой рамке превосходного актерского мастерства», как свидетельствовал С. Дурылин, хорошо знавший дореволюционную практику Малого театра[[187]](#endnote-177). Такой облегченный подход театра к одной из наиболее беспощадных сатир Островского находил в те времена поддержку и среди театральных критиков, которые видели в ней либо простые «жанровые картинки», либо беспорядочное собрание выдуманных водевильных положений, как это утверждал А. Суворин.

В новой постановке Малого театра в 1935 году эта комедия Островского предстала в обновленном виде. Театр раскрыл в ней сатирическое начало и сделал это не на одной, не на двух-трех ролях, а во всех частях идейно-художественной концепции комедии, во всей системе ее образов. Созданный много лет назад, этот спектакль Малого театра прожил большую сценическую жизнь и установил прочную традицию в новом истолковании этой «щедринской» комедии Островского. За это время в нем сменилось несколько составов исполнителей. Но все индивидуальные варианты образов были решены в плане их сатирического заострения.

Особенно интересен в этом отношении тот пересмотр, которому подверглась в спектакле установившаяся традиция трактовки роли Глумова. На всех этапах дореволюционной сценической истории «На всякого мудреца довольно простоты» Глумов фигурировал в качестве положительного героя комедии, вызывающего к себе безоговорочные симпатии зрительного зала. Таким играл его А. Ленский, создававший в этой роли образ благородного человека, какими-то сторонами своего характера похожего на Чацкого из грибоедовского «Горя от ума».

{440} Так же трактовал Глумова и В. Качалов в дореволюционной постановке «На всякого мудреца довольно простоты» в Московском Художественном театре (1910). Качалов в ту пору настолько приближал карьериста Глумова к Чацкому, что вызывал протесты у своих сторонников, высоко ценивших его талант и видевших в самом артисте выразителя прогрессивных идеалов демократической интеллигенции. В архиве Художественного театра хранится письмо от группы московских студентов к Качалову, написанное вскоре после премьеры «На всякого мудреца довольно простоты». В этом письме студенты пишут, что они привыкли видеть в качаловских образах «путеводную звезду», и тем сильнее артист смутил их своим благородным и талантливым Глумовым. «Зачем Вы заставляете нас сочувствовать Глумову против нашего желания, против совести?» — упрекали молодые корреспонденты Качалова, который в других своих созданиях умел помогать им разбираться в сложных вопросах жизни[[188]](#endnote-178).

В последней постановке комедии Островского на сцене Малого театра все исполнители роли Глумова, начиная с В. Мейера, кончая М. Царевым, снимали со своего героя личину благородства и благопристойности и выводили его на обозрение зрительного зала таким, каким он был увиден самим драматургом в реальной московской жизни 60‑х годов: ловкий карьерист, воспитанный тем же обществом мамаевых, городулиных и крутицких, но воплотивший в себе гораздо более «совершенный» тип умного и циничного дельца новой, пореформенной формации. Таким в свое время увидел Глумова и Салтыков-Щедрин, перенесший его целиком, под тем же именем, из комедии Островского в свои собственные сатирические очерки[[189]](#footnote-13).

В том же плане была решена в Малом театре и комедия «Волки и овцы» в постановке Л. Волкова (1941). Так же как «На всякого мудреца довольно простоты», эта комедия имела свою долгую предысторию, свои установившиеся каноны сценического исполнения, мало отвечавшие замыслу ее создателя. Театры и критики обычно видели в ней незакономерное смешение удачных бытовых зарисовок с натянутыми водевильными положениями.

В новом режиссерском истолковании «Волков и овец» Малый театр впервые нашел точные приемы, раскрывшие во {441} всей полноте идейно-художественные богатства, заключавшиеся в этой классической комедии Островского.

Все ее образы были даны в спектакле как живые, детально разработанные человеческие характеры. И в то же время это были образы, созданные художником-сатириком, весело разоблачавшим своих странных «волков», из которых многие оказывались одновременно «овцами», и не менее удивительных «овец», превращавшихся в «волков» и пожиравших друг друга к собственному взаимному удовольствию.

Театр превосходно передал наивное бесстыдство, с каким герои этой комедии Островского демонстрируют свой неприглядный внутренний мир, грязные помыслы, поразительный душевный цинизм. В этом спектакле зрители будто воочию видели, как драматург заставляет своих персонажей разоблачать самих себя на сцене, словно раздеваться перед аудиторией, под ее веселый хохот, а сам, стоя за кулисами, смотрит на них с лукавой, иронической усмешкой мудрого художника, для которого открыта изнанка жизни в самых ее потаенных глубинах. С особенным блеском это саморазоблачение персонажей было проведено на виртуозно разыгранном дуэте М. Климова — Лыняева и Д. Зеркаловой — Глафиры.

К серии этапных постановок сатирических комедий Островского более позднего времени нужно отнести «Бешеные деньги» в Театре имени Ермоловой, поставленные А. Лобановым (1945), и его же режиссерский вариант «На всякого мудреца довольно простоты» в Театре Сатиры (1958).

Все эти спектакли окончательно утвердили новую традицию в сценическом истолковании Островского-сатирика.

Эта традиция прочно укрепилась на современной сцене и в то же время не превратилась в жесткий канон, в новый постановочный стандарт. Она оказалась достаточно гибкой для того, чтобы театры могли применять ее каждый раз по-своему. В большой мере этому способствовало то обстоятельство, что эта традиция сразу же сложилась в двух одновременных сценических вариантах: один, созданный Мейерхольдом в «Лесе», а другой — Станиславским в «Горячем сердце». Эти два варианта установили широкую стилевую амплитуду для последующих опытов театров — опытов, идущих в одном и том же направлении, но осуществляемых в различной театральной манере.

Бывали случаи, когда эта новая традиция находила упрощенное, сниженное решение, при котором та или иная {442} комедия Островского приближалась к клоунаде, как это часто происходило в 30‑е годы в театрах столицы и периферии. Но даже в этих крайних случаях на сцене торжествовал сатирический пафос Островского и утверждалась театральная яркость его художественного стиля.

## Театральная критика о позднем Островском

Так совершилось в современном театре воскрешение Островского, умеющего не только любить добро, но и страстно ненавидеть зло жизни. Так произошло второе рождение великого художника, проникшего зорким взглядом в тайное тайных собственнического мира.

Но, как мы уже говорили, это воскрешение к новой жизни коснулось далеко не всего творческого наследия Островского, а преимущественно тех произведений, которые составили цикл его сатирических пьес второго периода.

Правда, верно найденное сценическое решение хотя бы только для сатирических комедий Островского не могло не сказаться отраженно на общем стиле театральных постановок и остальных его пьес. Вера в обязательность установленного сценического канона для всех произведений русского классика вообще оказалась подорванной. После удачных опытов Мейерхольда, Станиславского и других режиссеров советского театра «театральный мундир» Островского перестал казаться неприкосновенным, потерял свою магическую силу в глазах сценических деятелей различных лагерей, в том числе и академического. Поэтому уже в 30‑х годах редко можно было встретить на театральных подмостках какую-либо из его драм и комедий в последовательно архаической трактовке XIX века.

И все же, за исключением сатирических комедий, в интерпретацию всех остальных пьес Островского режиссуре советского театра удавалось внести только частичные изменения. В целом же они остаются на современной сцене неосвоенными в их художественно тематическом и театральном своеобразии. Новое сценическое решение для них, такое же полноценное и многообразное, какое было найдено для комедий-сатир Островского, все еще ускользает от современного театра. К числу таких произведений с нераскрытым авторским замыслом принадлежат комедии и драмы, созданные Островским в последний период его деятельности {443} (1875 – 1886) и составляющие самостоятельный цикл пьес, объединенных общими стилевыми признаками и характерными особенностями в постановке социальной темы. К ним относится и комедия «Сердце не камень».

Пьесы эти многократно ставились на сценах советского театра. Однако, несмотря на многие удачные находки в режиссерском построении спектаклей и в актерской интерпретации отдельных ролей, с поздних произведений Островского до сих пор не снята печать ущербной трактовки, сложившейся в прошлой театральной практике и прочно закрепленной в критической литературе 70 – 80‑х годов.

Нужно иметь в виду, что это последнее десятилетие в жизни Островского было самым трудным в его отношениях с театрами и особенно с современной ему критикой. В эти годы непонимание его творчества в литературно-театральных кругах достигает кульминации и временами кажется почти невероятным в своей социально-эстетической ограниченности.

Дополнительную драматическую остроту этого своеобразного творческого конфликта драматурга с современной ему критикой придавало то обстоятельство, что против него в поздние годы выступали не только его закоренелые противники из реакционного общественно-литературного лагеря или газетные репортеры, падкие на сенсационные развенчания сложившихся литературных авторитетов и часто изощрявшиеся в оскорбительных эпитетах по адресу драматурга. Такое с Островским случалось и раньше, как со всяким действующим писателем с ярко выраженной индивидуальностью. И раньше его новаторское творчество вызывало разноречивые оценки, иногда резкие по тону. Так бывало даже в годы наивысшей славы Островского.

Новое и трудное заключалось в том, что на этот раз от Островского отходили передовые публицисты того времени, люди, принадлежавшие к тому же литературно-общественному стану, к которому причислял себя сам драматург.

«Бессилие творческой мысли», — так была озаглавлена большая программная статья об Островском, появившаяся в 1875 году в журнале «Дело» — в одном из наиболее радикальных органов печати тех лет. Автор этой статьи Н. Языков (псевдоним Н. Шелгунова) подвергал пересмотру всю деятельность драматурга за четверть века и приходил к выводу, что у Островского никогда не было «общих идей» и что вообще он не имел никакого отношения к прогрессивным течениям в русской литературе.

{444} В соответствии с этим критик проводил ревизию добролюбовского истолкования творчества драматурга, утверждая, что Добролюбов выдумал своего Островского, использовав его пьесы только как «предлог» для собственных публицистических построений. «Темное царство принадлежит не Островскому, а Добролюбову», — заключал критик «Дела»[[190]](#endnote-179). По его словам, Островский был всего лишь мастером вытаскивать «археологическим крючком» всяческие «ничтожности», курьезные остатки старого быта допетровской Руси, потерявшие всякое значение для современности. По мнению Языкова, сам драматург никогда не задавался целями общественного обличения, да и не мог этого делать, так как даже в лучших своих вещах не поднимался выше «искусного фотографиста отживших типов»[[191]](#endnote-180)в их статике, в их исторической окаменелости.

Примерно то же самое писал и Скабичевский в январской книжке некрасовских «Отечественных записок» за 1875 год, — в том самом журнале, в котором Островский из года в год публиковал свои пьесы. Правда, на этот раз тон статьи был более сдержан: речь шла о постоянном сотруднике журнала. Но по существу оценка творчества Островского в «Отечественных записках» ни в чем не отличалась от того беспощадного вывода, к которому приходил автор статьи в «Деле», — что и было отмечено в прессе того времени. Скабичевский тоже отказывал Островскому в способности откликаться на современные общественные веяния. И он, подобно публицисту из «Дела», утверждал, что главной специальностью Островского было «изображение черт отжившей допетровской культуры»[[192]](#endnote-181). И для него драматург оставался только создателем искусных фотографий отжившего быта («дагерротипов» — по более деликатной терминологии Скабичевского).

Это были прижизненные литературные похороны Островского. Об этом с подчеркнутой прямотой, не без бравады, заявляли тогда его беспощадные судьи. «Современная критика по отношению к г. Островскому, — писал тот же Языков в “Деле”, — отводит ему надлежащее место и *хоронит его*»[[193]](#endnote-182). Так, новое поколение публицистов из общественно-прогрессивного лагеря отрекалось от Островского, притом отрекалось не только за себя, но и от имени своих славных предшественников.

Такая историческая несправедливость по отношению к драматургу, который один достроил здание русского театра, не должна нас удивлять. Она часто случается в истории литературы {445} с самыми прославленными писателями и настигает их обычно в конце их творческого пути. Современники бывают жадны к новому и быстро расстаются со своими вчерашними литературными кумирами. И только много позже последующие поколения с удивлением открывают их для себя заново как своих вечно живых спутников.

Достаточно вспомнить судьбу Пушкина в литературной среде последних лет его жизни и второй половины XIX века, когда казалось, что он безвозвратно отошел в прошлое и останется в нем навсегда. Об этой трудной посмертной судьбе Пушкина говорил Тургенев в своей речи, посвященной поэту: «Он испытал охлаждение к себе современников, последующие поколения еще больше удалились от него, перестали нуждаться в нем, воспитываться на нем»[[194]](#endnote-183). Тургенев резко восстает против такого забвения великих заслуг поэта перед русской литературой. И в то же время сам он в своей речи не решился дать Пушкину высший титул «национального» поэта, каким он наградил только Шекспира, Гете и Гомера[[195]](#endnote-184).

Лишь с 80‑х годов, после пушкинских торжеств в Москве, начинается медленный, но верный возврат к Пушкину в широких общественных кругах. К нему приходит не только признание его исторических заслуг перед русской литературой. В 80‑е годы он начинает возвращаться из глубины истории в сегодняшнюю действительность как живой поэт, участник духовной жизни новых поколений, идущий рядом с ними в их новых странствиях и исканиях.

Решающую роль в этом воскрешении Пушкина сыграла знаменитая речь Достоевского на тех же пушкинских торжествах при открытии памятника поэту в Москве весной 1880 года. Достоевский первый указал на пророчественный смысл творчества Пушкина, на его обращенность в далекое будущее русской культуры.

Что касается Островского, то новая жизнь приходит к нему через три десятилетия после его смерти, и приходит вместе с революцией 1917 года.

Эпический спокойный, благодушно созерцательный, каким он представлялся раньше многим своим комментаторам, Островский обретает вторичное существование в одну из самых бурных и стремительных эпох в истории человечества. В первые же революционные годы он становится наиболее репертуарным автором из классиков. Его пьесы во множестве новых постановок и так называемых «возобновлений» появляются на сценах профессиональных театров и на площадках {446} самодеятельных и любительских кружков. Даже в самом бедном, подчас в убого-архаическом сценическом «одеянии» они захватывают народную аудиторию, заполнившую театральные залы, своей неотразимой жизненной правдой и нравственной силой.

Мало того, Островский неожиданно превращается в участника ожесточенных полемических боев и дискуссий, развернувшихся на театральном фронте в 20‑е и 30‑е годы. С ним связано создание таких этапных спектаклей, как мейерхольдовский «Лес» и «Горячее сердце» Станиславского, о которых мы говорили выше, — спектаклей, имевших значение не только в решении проблемы «нового Островского», но и для развития современного театрального искусства в целом. Наконец, именем Островского (известный лозунг Луначарского «Назад к Островскому!») было освящено рождение советской реалистической драматургии с ее новаторской миссией в формировании театра нового социально-художественного типа.

Но все это произойдет с Островским много позднее. Пока же, в 70 – 80‑е годы, он переживает самую тяжелую полосу на своем многотрудном творческом пути. Для него начиналась та смутная пора «дня», которую французы образно называют «между собакой и волком» (entre chien et loup). Для людей этого времени его творчество переставало быть современным и вместе с тем еще не перешло в классику. Основная тяжесть сурового приговора, который в 70‑е годы был вынесен драматургу публицистами и критиками передового общественно-литературного лагеря, упала на его произведения последнего периода. Две программные статьи, опубликованные одновременно в авторитетных журналах прогрессивного направления, оказали решающее влияние на оценки всех его последующих пьес.

Главные положения и формулировки этих статей на все лады варьируются в отзывах на каждую его новую пьесу 70 – 80‑х годов. Только немногим из рецензентов удавалось сохранять в отдельных случаях известную самостоятельность и трезвость оценок, как это было, в частности, с С. Васильевым-Флеровым в его статьях 80‑х годов. Обвинения в «фотографичности», в отсутствии «глубоких идейных задач»[[196]](#endnote-185), в равнодушии к «высшим интересам нового русского общества»[[197]](#endnote-186)без конца сыплются со страниц журнальных и газетных рецензий на вновь появляющиеся пьесы драматурга даже в тех случаях, когда авторы рецензий отмечают в них мелькнувшие удачные образы или верно схваченные {447} жизненные ситуации. Они изображают Островского с его новыми пьесами чем-то вроде художника-моменталиста или фотографа, который без разбора заносит в альбом зарисовки-снимки с проходящих людей, не вкладывая в это занятие ни своих мыслей, ни своего отношения к увиденному.

«Островский — художник, списывающий с натуры все, что ему бросается в глаза», — пишет критик «Новостей»[[198]](#endnote-187). «Островский копирует людей и типы и представляет их публике, но он нисколько не занят вопросами: почему и отчего», — вторит ему другой рецензент в связи с «Последней жертвой» и продолжает: «Он рисовальщик. Снял портрет и говорит: извольте, готово»[[199]](#endnote-188).

В различных вариантах такая точка зрения преобладает в большинстве рецензий и статей, посвященных поздним произведениям Островского. В эти годы за ними устанавливается прочная репутация самых неудачных, самых слабых пьес из всех, написанных драматургом. Его «Таланты и поклонники», одна из лучших пьес русского репертуара вообще, расценивается критиками в качестве бесхитростной «картинки жизни». В таком его шедевре, как «Бесприданница», они усматривают всего лишь бледный вариант «банальной истории о глупенькой, обольщенной девице»[[200]](#endnote-189).

Еще раз необходимо напомнить, что эти отзывы и характеристики давались не только на основании опубликованного литературного текста пьес Островского. В них отразилась и та сценическая трактовка, в которой они появлялись в театре того времени. Большинство таких отзывов было написано сразу же после спектакля, и в них редко когда говорилось о сколько-нибудь серьезных разночтениях между текстом пьесы и его сценическим воплощением. Пожалуй, единственным исключением были отзывы критиков на первые представления «Сердца не камень», что мы отмечали, касаясь сценической истории этой пьесы. И по отношению к Ермоловой рецензенты иногда писали, что своей игрой трагическая актриса заставляла забыть о вопиющих недостатках той или иной новой пьесы драматурга. Так, в частности, было с ермоловской Юлией Тугиной в «Последней жертве» и с Ногиной в «Талантах и поклонниках».

Но обычно для критиков — современников Островского — спектакль являлся своего рода зеркальным отражением его пьес. Таким образом, в том, что произведения Островского казались им простыми «бытовыми картинками» и «банальными историями», были повинны не только сами рецензенты, но и театры того временя.

{448} Впоследствии, в начале XX века, отдельные критики вносили некоторые поправки в такую оценку пьес позднего Островского. Они тоже признавали, что его пьесы последнего десятилетия свидетельствуют об упадке его таланта и о том, что драматург действительно «исписался»[[201]](#endnote-190). Но все же иногда они соглашались видеть в них психологические этюды на частные темы, написанные временами с мастерством тонкого психолога, хотя и лишенные ощутимой социальной направленности и организующей мысли.

Такая ограниченная, этюдно-психологическая версия по отношению к произведениям Островского последнего десятилетия определилась в критической литературе не без влияния Комиссаржевской, которая в годы увлечения театром символизма (1906 – 1907) неожиданно отреклась от своей живой трагической Ларисы из «Бесприданницы» и начала уверять, что в этой роли она всегда создавала по реальный человеческий характер своей героини, но какую-то «обобщенную женскую душу»[[202]](#endnote-191).

Последовательным сторонником сугубо «психологической» версии, поднявшим ее де целостной теории, был Н. Долгов. Ссылаясь на цитированное высказывание Комиссаржевской, он утверждал в своих работах, посвященных русскому классику, что в последних комедиях и драмах Островский стремился основной своей задачей поставить «анализ души в ее… неизменных стихиях»[[203]](#endnote-192), вне всякой связи с общественными проблемами века. По этой версии Островский превращался в автора каких-то вневременных психологических этюдов.

В наше время едва ли кто может всерьез принять эту точку зрения на позднего Островского. Но на практике она во многом продолжает по инерции определять подход театров к его произведениям последней поры. Они обычно рассматриваются театрами как собрание *психологических портретов*, как своего рода экскурсы драматурга в различные сферы человеческих чувств — экскурсы, не связанные между собой целостной тематической установкой автора. Мы уже отмечали в первых главах этого очерка, что именно так поступал В. Давыдов со своими «самодурами». Так же подошли к своим ролям в последней постановке «Сердца не камень» в Малом театре Е. Солодова с ее чрезмерно рассудочной Верой Филипповной и Г. Ковров с его болезненно-бессильным Каркуновым. И это далеко не единичные образцы.

Не будет преувеличением утверждать, что остро обличительное, или, по выражению самого Островского, «нравственно-общественное» {449} начало, таящееся в его поздних пьесах, до сих пор не получило своего театрального воплощения. И как следствие этого, не получила своего раскрытия и театральная динамичность этих пьес, как всегда у Островского, тесно сплетенная с социальным конфликтом, положенным в их основу.

В 30 – 40‑е годы отдельные театры в поисках новых художественных средств сценической интерпретации этих пьес иногда делали попытки подвести их под найденный уже театральный стиль для сатирических комедий Островского в традициях мейерхольдовского «Леса» или «Горячего сердца» Станиславского. Чаще всего такие эксперименты проделывались с «Бесприданницей», в которой обличительные тенденции выражены действительно с большей наглядностью, чем в других пьесах того же цикла. Но очень скоро обнаружилось, что эти пьесы не выдерживают такой тяжелой нагрузки. Они написаны драматургом в другой художественной манере, чем его сатирические комедии. При таких экспериментах исчезала вся их сложная и тонкая по подбору цветовая гамма, и они становились похожи на грубо размалеванный лубок, притом лубок без всякого назидательного смысла, ему положенного.

Тем не менее начиная с 30‑х годов основной интерес наших театров из всего наследия Островского сосредоточился именно на его поздних драмах и комедиях. Воскресив к новой сценической жизни его комедии-сатиры, театры настойчиво стали пробиваться к произведениям последнего периода деятельности драматурга, стремясь найти такой же точный постановочный ход к скрытым в них художественно-тематическим богатствам.

За 30 – 40‑е годы на сценах столичных и периферийных театров были поставлены такие редко игравшиеся комедии этого цикла, как «Богатые невесты», «Красавец-мужчина», «Невольницы». Во множестве сценических вариантов ставились «Таланты и поклонники», «Последняя жертва», «Бесприданница», «Без вины виноватые» и даже «Не от мира сего», которая до последнего времени оставалась почти не тронутой театрами.

Однако при всей настойчивости, с какой театры стремились найти верный ход к поздним произведениям Островского, решающих успехов в этой области они еще не знают. Новые возможности, скрытые в пьесах этой группы и привлекающие театры своим ощутимым и вместе с тем все еще неразгаданным своеобразием, остаются непроявленными.

{450} Лучшее, что было создано в советском театре в этом репертуаре, это — «Таланты и поклонники» в МХАТ с А. Тарасовой в роли Негиной, «Последняя жертва» в Театре имени Моссовета с А. Арсенцевой в роли Юлии Тугиной, «Правда — хорошо, а счастье лучше» на сцене Малого театра с Е. Турчаниновой в роли Мавры Тарасовны, а позже — «Без вины виноватые», поставленные А. Таировым в Камерном театре с А. Коонен в роли Кручининой, и, наконец, новый сценический вариант «Последней жертвы», созданный Н. Хмелевым в Московском Художественном театре.

Различные по стилю, все эти спектакли — каждый по-своему — отражают упорное стремление театров проникнуть в своеобразный мир позднего Островского, найти для него эквивалентное сценическое выражение. Каждый из этих спектаклей вносит свой частичный вклад — больший или меньший — в решение этой общей задачи. Но ни один из них еще не создал целостной постановочной концепции, которая могла бы послужить своего рода отправным стилевым эталоном для театрального исполнения большинства поздних произведений Островского.

## Станиславский на репетициях «Талантов и поклонников»

По всей вероятности, путь к такому постановочному эталону для пьес Островского последнего периода был бы значительно облегчен для современного театра, если бы Станиславскому в свое время удалось довести до конца работу по постановке «Талантов и поклонников», начатую им в Художественном театре в конце 1932 года. Здесь им было найдено многое из того, что было бы применимо для точного сценического раскрытия всех пьес позднего Островского.

Однако в связи с болезнью Станиславскому пришлось оставить на полпути начатую работу и передать наблюдение за этой постановкой в другие руки. А когда через несколько месяцев он пришел на готовый спектакль, уже вышедший на публику, то был глубоко разочарован тем, что увидел на сцене, — как свидетельствует об этом Г. Кристи, ведший по предложению Станиславского записи его репетиционных занятий по «Талантам и поклонникам»[[204]](#endnote-193).

От первоначального замысла Станиславского осталось очень немногое в спектакле. И не мудрено. Его постановочные {451} планы применительно к этой пьесе Островского шли весьма далеко, если судить по протоколам репетиций. По-видимому, он намеревался во всех частях и деталях радикально пересмотреть канон исполнения «Талантов и поклонников», сформировавшийся в старом театре.

Для решения такой всеобъемлющей задачи нужны были неотрывный глаз и жесткая рука самого Станиславского — от первых репетиционных проб до выпуска спектакля на зрителя. Слишком многое подлежало здесь пересмотру и преодолению. Даже Станиславскому, с его удивительной способностью разрушать окаменевшие сценические каноны, — даже ему не так легко было отрешиться от укоренившихся традиционных трактовок отдельных образов пьесы. Многое для него становилось ясным лишь в процессе репетиционной работы. Так, в частности, было с ролью Мелузова, которая возникла перед Станиславским в своем новом облике только в самом конце его оборвавшихся занятий с участниками будущего спектакля.

Первая трудность для нового режиссерского подхода к «Талантам и поклонникам» заключалась в необходимости освободиться от гипноза ермоловской Негиной, ставшей легендой в истории русского театра.

Это была коронная роль трагической актрисы. Многие современники ставили ее выше ермоловской Жанны д’Арк. «Негина, — писал Н. Эфрос в дни 25‑летнего юбилея Ермоловой, — бесспорно лучшее ее создание»[[205]](#endnote-194). И это не было одиноким суждением в театральной критике того времени. В 90‑е годы на страницах печати и в зрительном зале еще шли споры, какую из этих двух ролей надо считать самым высшим достижением актрисы. И только позднее, при составлении сводных биографических работ, посвященных Ермоловой, победили сторонники ее «исторических» ролей, утвердившие Жанну д’Арк в качестве господствующей вершины ее творчества.

Эта версия оказалась прочной вплоть до наших дней. Ее утверждению способствовала сама Ермолова, как известно, заявившая с присущей ей непомерной требовательностью к себе, что единственной своей заслугой перед театром и русским обществом она считает создание образа Жанны д’Арк. Благодаря этой утвердившейся версии ролям Ермоловой, в которых она создавала образы своих современниц в их непосредственном обличье, отведено в истории нашей сцены второе место и изучены они гораздо менее внимательно, чем ее «исторические» роли.

{452} Между тем в Негиной, как она была сыграна трагической актрисой, сложными ходами нашел наиболее полное воплощение психологический тип ермоловских русских девушек и женщин, идущих на подвиг и на великие жертвы во имя высоких целей человечества. Создавая такой образ Негиной, Ермолова расширяла рамки роли и выводила свою героиню далеко за пределы жизненных ситуаций, намеченных в самой пьесе Островского.

Так бывало у Ермоловой не раз в ее творческой практике. По авторитетному свидетельству Вл. И. Немировича-Данченко, часты были случаи, когда пьеса, в которой артистка играла центральную роль, «“трещала по швам” от силы ее таланта»[[206]](#endnote-195). Нечто подобное было и с ее Негиной.

Оставаясь верной духу драматурга, Ермолова вместе с тем властно подчиняла материал роли своей человеческой индивидуальности, артистическому темпераменту и собственному замыслу. Ее Негина отдельными чертами характера была близка ее мятежной Катерине из «Грозы» — при всех различиях в социальной биографии этих двух персонажей.

Это было одно из тех актерских «чудес» пересоздания литературного текста роли, о котором говорил Станиславский применительно к эпохальным творениям больших художников сценического искусства.

Как будто все оставалось на месте в тексте ермоловской Негиной. Ни в малейшей детали не менялись сюжетные ходы самой пьесы, рассказывающей о печальной судьбе одного из многих «талантов» в условиях собственнического мира. И наряду с этим перед зрителями от явления к явлению вырастал неожиданный образ Негиной, в своем эмоционально-психологическом звучании мало похожей на ту молоденькую начинающую актрису, мечтающую о театральной славе, которая действовала в пьесе Островского.

В трактовке Ермоловой артистическая карьера Негиной незаметно для зрителей, шаг за шагом, отодвигалась в тень. Для ермоловской героини решалось нечто большее, чем сценическое призвание и театральная слава. О чем-то необычайно значительном и важном, что совершалось в ее душе и в сознании, говорил ее взгляд, так часто устремлявшийся в темную глубину зрительного зала, минуя окружающих людей, — этот сосредоточенный, отрешенный взгляд ермоловской Негиной, о котором впоследствии будут вспоминать многие мемуаристы.

В эти минуты она словно отсутствовала среди шума и суеты кипевшей вокруг нее театральной «ярмарки», упорно {453} думая свою думу, прислушиваясь к каким-то дальним голосам, звавшим ее на иные жизненные дороги, к иным целям. Это второе, подводное течение образа шло нарастая от акта к акту и наконец вырывалось на поверхность в последнем действии на вокзале.

Самый внешний облик ермоловской Негиной в этом действии мало чем напоминал об ее актерской профессии, особенно если вспомнить, что в те («домхатовские») годы люди театра даже в быту по своей одежде и по манере держаться выделялись из окружающей среды.

Она появлялась в вокзальном ресторане в скромном темно-сером пальто, в простенькой черной шапочке с приподнятой на лоб вуалькой, с дорожной сумкой, перекинутой на ремне через плечо[[207]](#endnote-196). Это была не актриса, а молодая учительница или курсистка, глубоко чужая для всей этой шумной, нарядной компании легкомысленных актрис и их «покровителей», расположившихся за ресторанным столом.

Она принадлежала к другому миру, неизмеримо более высокому по духовному строю и нравственной чистоте. И уезжала эта девушка, похожая на курсистку, нужно думать, не в роскошное великатовское имение, на вечный праздник, с фейерверочными огнями, с плавающими лебедями в зеркальных прудах и с разноцветными павлинами на зеленом лугу. Ее ждала дорога великого подвига. Перед ней открывался тяжелый тернистый путь предельного самоотречения и самопожертвования. И она это хорошо знала, она сама выбрала для себя эту трудную судьбу.

Решительной, энергической походкой, слегка склонив набок голову, ермоловская Негина подходила в сцене прощания к потрясенному Мелузову, глядя ему прямо в глаза, и объявляла о бесповоротном решении расстаться с ним навсегда. Словно воин накануне смертной битвы, она опускалась перед ним на колени, прося прощения за свое отречение от него, от своей беззаветной любви к нему во имя высшего долга, вымаливая у него последнее благословение на свой крестный, страдальческий путь.

Современники рассказывают, что они забывали о театральной карьере Негиной и о том, какой унизительной ценой добивалась ее молодая актриса. Все это исчезало без следа в исполнении Ермоловой. Перед зрителями вставал «чистый», «светящийся», «дышащий каким-то внутренним озарением», «одухотворенный»[[208]](#endnote-197)образ героической девушки, отрекавшейся от личного счастья и уходившей в большой мир на борьбу за «светлое будущее», как писала впоследствии {454} одна из свидетельниц этого чуда преображения ермоловской Негиной[[209]](#endnote-198).

Это было уникальное создание Ермоловой. Повторить такую трактовку роли Негиной другой актрисе было невозможно. Для этого нужно было стать самой Ермоловой, со всеми особенностями ее могучего таланта, ее человеческого характера и с той гражданской миссией, которую она выполняла своим неповторимым творчеством.

И наконец, нужна была особая настроенность зрительного зала, необходима была та общественная атмосфера, которая поднимала ермоловскую Негину на высоту героического образа большого социального значения и охвата.

Станиславский это хорошо понимал. Когда А. Тарасова на репетициях сослалась на отдельные узловые моменты в ермоловском исполнении роли Негиной, для того чтобы использовать их в своей игре, Станиславский возразил, что трактовка Ермоловой была оправдана и возможна только в эпоху, когда в передовых общественных кругах с особой остротой стояла проблема так называемой эмансипации женщины, ее духовного и социального освобождения. И тут же он делал общее заключение: «Надо подходить к Островскому по-сегодняшнему, а не по-вчерашнему»[[210]](#endnote-199).

Однако при всей неповторимости ермоловской Негиной последующие исполнительницы этой роли пытались подражать Ермоловой, повторяя отдельные ставшие театральной традицией моменты ее игры, стремясь, подобно ей, увидеть в судьбе героини «Талантов и поклонников» отблески героического, подвижнического пламени.

Но все эти попытки приводили к неожиданным результатам. Без гения Ермоловой, без ее магической способности пересоздавать любую театральную роль по собственному замыслу остальные актрисы обычно приходили к прямому оправданию и даже к своеобразному возвеличению нравственного падения Негиной. Так обычно трактовалась роль Негиной в старом театре. А вслед за этой установившейся исполнительской традицией шли театральные критики того времени. В их статьях и монографиях нравственное падение молодой актрисы оправдывалось ее нежеланием выделяться из театральной среды, нарушать ее неписаные бытовые нормы и возводилось в своего рода подвиг смирения. Об этом прямо пишет Н. Долгов, когда одной из главных причин решения Негиной стать «содержанкой» Великатова он выдвигает «*мотив смирения* — *не быть своей чистотой укором для других»* (подчеркнуто мною. — *Б. А.*)[[211]](#endnote-200). То же самое утверждает {455} Н. Эфрос, усматривая особую трогательность решения Негиной принять постыдное предложение Великатова в том, что она должна быть «как все» и не хочет «никого укорять своею добродетелью»[[212]](#endnote-201).

При такой трактовке центральной роли «Талантов и поклонников» из пьесы Островского исчезал социальный конфликт, определяющий драму Негиной и других подобных ей «талантов». А сам драматург превращался в проповедника безудержного духовного и житейского компромисса, в бесстрастного регистратора бытовых фактов, для которого не существует нравственного критерия в оценке поведения своих персонажей. Так и расценивал позицию Островского в этом вопросе тот же Н. Долгов, писавший в связи с судьбой Негиной, что драматургу будто бы было присуще моральное безразличие и особое «свойство отыскивать что-то просветленное там, где для другого только падение и порок»[[213]](#endnote-202).

В своем замысле Станиславский возвращал пьесу Островского на ту реальную, жизненную почву, из которой она выросла у самого драматурга.

Прежде всего он поставил задачу перед Тарасовой, исполнявшей роль Негиной, снять с образа ее героини все, что могло бы морально оправдать ее решение идти на содержание к Великатову. В этом решении Станиславский видел неприкрытую «сделку с совестью», «величайшее нравственное преступление»[[214]](#endnote-203), которому трудно найти оправдание. И в то же время он понимал, что главную ответственность за это «преступление» Островский возлагал на окружение Негиной. Она была жертвой того общества, которое видит в каждой молодой актрисе женщину легких нравов, доступную всякому, кто захочет купить ее за деньги и за покровительство ее театральной карьере.

Для самой Негиной, как раскрывался ее образ в трактовке Станиславского, ее падение было тяжелой драмой. «Ей стыдно и страшно идти на преступление», — замечает Станиславский[[215]](#endnote-204). Но другого выбора у нее нет, если она хочет остаться верной своему сценическому призванию. Слишком могущественна та среда, которая стоит на ее пути к сцене и к театральной славе. У этой «очаровательной, юной и беспомощной девушки», по характеристике Станиславского[[216]](#endnote-205), нет сил для борьбы. Она — не «героиня», как говорит о себе сама Негина в сцене прощания со своим женихом.

Чтобы резче оттенить в глазах сегодняшнего зрителя ее беспомощность и обострить ее драму, Станиславский {456} предлагал А. Тарасовой найти такие моменты в роли, когда Негина, несмотря на свой возраст (ей двадцать два года), могла бы действовать словно пятнадцатилетняя девочка, плохо разбирающаяся в житейских вопросах.

Такой беззащитной Негиной Станиславский противопоставлял компанию «поклонников» ее таланта, лощеных господ в элегантных костюмах, с безукоризненными манерами и с повадками циничных хищников, ведущих открытую охоту за приглянувшейся им актрисой. Станиславский тщательно отрабатывал образы этих персонажей. Он предостерегал исполнителей ролей «поклонников» от грубой «малярной» работы. В самых рискованных положениях эти персонажи ведут себя сдержанно и корректно, как светские, воспитанные люди, не повышая голоса, не прибегая к резким словам, к развязной жестикуляции, как это часто бывает у исполнителей подобных ролей на амплуа фатов и светских хлыщей. Они хорошо знают свою силу и пользуются ею спокойно, как власть имеющие люди.

Эта элегантная корректность их внешнего облика и спокойная сдержанность в манере поведения еще сильнее подчеркивают холодную беспощадность, с какой эти персонажи ведут свою кампанию против Негиной, осмелившейся отвергнуть ид домогательства. Им нужно не только навсегда закрыть ей дорогу на сцену и обесславить ее как женщину. Они должны показать другим таким же «талантам» свою непререкаемую власть в мире кулис. Это — война на уничтожение. И они ведут ее легко, словно играя, уверенные в своем торжестве.

Станиславский всеми средствами стремится раскрыть на сцене драматизм неравного поединка, завязавшегося между беспомощной Негиной и всесильными «покровителями» молодых дарований. Когда исполнитель роли Бакина (М. Прудкин) во втором акте (в саду перед театром) чересчур откровенно высмеивал князя Дулебова с его убежденностью в непогрешимость своего художественного вкуса, Станиславский предложил актеру вести эту сцену мягче, в тонах «дружеского подтрунивания»: зритель должен видеть, что Бакин и Дулебов идут одним фронтом против Негиной. Они — «союзники», они оба «возглавляют лагерь, враждебный Негиной», и не надо вносить в игру ничего лишнего, что могло бы слишком резко затемнить их сплоченность, их общую задачу проучить несговорчивую молодую актрису[[217]](#endnote-206).

Негина ускользает из их рук. Но только для того, чтобы оказаться во власти другого «покровителя», более умного, {457} обходительного и щедрого, но такого же циничного и бессердечного, как и остальные «поклонники» в пьесе Островского.

Станиславский и здесь предостерегает исполнителя роли Великатова (В. Ершов) от «актерской прямолинейности в решении образа». Да, в поведении Великатова есть моменты — и актеру не надо их избегать, — которые на время могут вызвать симпатии к нему со стороны зрителей. Он как будто выступает бескорыстным защитником таланта Негиной, делает ей подарки, притом делает незаметно, с хорошим тактом. Он старается всеми средствами заслужить ее признательность, спасает ее от катастрофы с бенефисом. Но исполнитель этой роли должен все время помнить, что это — чисто внешняя («казовая», «декоративная») сторона образа Великатова. За этим приглядным «фасадом» скрываются корыстные цели, низменные намерения. Все действия Великатова по отношению к Негиной «направлены к одному — сделать ценное приобретение», — говорит Станиславский и заключает, обращаясь к актеру: «Покупщик — вот слово, которое должно окрасить всю вашу роль»[[218]](#endnote-207).

Бакин, Дулебов и вся их компания могут торжествовать. Они и торжествуют по-своему в последнем — трагическом — акте, каким его задумал Станиславский. Правда, Негина досталась не им, а более ловкому их соседу по театральным креслам. Но ей не удалось миновать судьбы, приуготовленной «поклонниками» для молодых талантов. Она не смогла нарушить неписаные «законы» театральных кулис, ими установленные. Эти законы оказались незыблемыми, и власть «поклонников» осталась нерушимой в царстве Мельпомены, как любили театральные рецензенты называть в те годы мир театра.

Еще один «талант» пошел по проторенной дороге человеческого унижения, сделки с совестью, нравственного падения. Еще одна женская судьба оказалась сломленной в самую раннюю пору своего расцвета.

В соответствии со своим замыслом Станиславский поднимал последний акт до высокого драматического напряжения. По его характеристике, здесь происходила «развязка трагедии»[[219]](#endnote-208). И с первого же явления зрителя должно было охватывать ощущение тревоги и неблагополучия. Все, что делалось на сцене, служило для «создания нервной атмосферы», в которой развертывалось действие акта, идущее crescendo, со все возрастающим драматизмом вплоть до последнего момента спектакля.

{458} «Станиславский добивался здесь предельной остроты и напряженности каждого эпизода», — отмечает Г. Кристи в записях репетиций «Талантов и поклонников»[[220]](#endnote-209).

По плану Станиславского действие четвертого акта должно было идти на фоне вокзальной сутолоки, под своеобразный аккомпанемент лихорадочной суеты, какая бывает на станциях больших городов, со встречными, сталкивающимися волнами приезжающих и отъезжающих пассажиров, со звонками, возвещающими прибытие и отбытие поездов, с нестройным говором разношерстной толпы, с темповым разнобоем в движениях отдельных составляющих ее групп и лиц. Этот шумовой и динамический «фон», то затухающий, то возникающий вновь, должен был создавать беспокойный ритм акта и определять повышенную эмоциональную тональность в поведении участников разыгрывающейся драмы.

Друзья Негиной охвачены тревогой. Ее внезапный отъезд, похожий на тайное бегство, говорит о непоправимой катастрофе, которая совершается в ее судьбе. Беспокойная драматическая нота возникает с появления на сцене Васи и трагика. Они уже успели побывать в станционном буфете. Но на этот раз, замечает Станиславский, в их поведении нет ничего от «пьяного благодушия», характерного для них во втором акте. Они необычно серьезны и встревожены слухами, вьющимися вокруг Негиной.

Вслед за ними вбегает Нароков в состоянии крайнего возбуждения («на грани безумия», — говорит Станиславский, обращаясь к исполнителю роли В. Орлову). На такой высокой «ноте» строится весь эпизод с Нароковым в этом акте. Близок к подобному состоянию и Мелузов. Вначале он еще «отталкивает от себя беду», но очень скоро начинает терять контроль над собой. Высшей точки его нервное волнение достигает в самом финале акта, в сцене открытого словесного поединка, который разыгрывается после отъезда Негиной между ним и компанией Бакина и Дулебова.

Станиславский строил эту сцену на резком столкновении двух враждебных «лагерей» в пьесе. Группа «поклонников», сидящих за ресторанным столом и занимавших в первых явлениях этого акта позиции настороженных наблюдателей, к финалу включается в общий напряженный ритм действия и переходит в активное наступление. Взрыв негодования по адресу Великатова за его ловко проведенный обман быстро сменяется в этой группе торжеством над Мелузовым и над его просветительной миссией в мире театральных кулис. На этот раз их покидает корректная сдержанность {459} манер. В своем торжестве они не знают удержу, открыто издеваясь над Мелузовым, чуть ли не «улюлюкая» (по выражению Станиславского) в ответ на каждую его реплику, встречая смехом наиболее патетические моменты его обвинительной речи.

По-видимому, в этой сцене часть реплик Бакина и Смельской (у Островского они одни ведут диалог с Мелузовым) Станиславский передает другим участникам из лагеря «поклонников». Но в основном он вводит их в завязавшуюся словесную битву, создавая для каждого из них подробно разработанную игровую ткань внешних действий, вплоть до сложной «каденции смеха», которую он придумал для О. Андровской в роли Смельской.

В такой же повышенной тональности ведет эту сцену и Мелузов. Его нервное возбуждение временами доходит до исступления. «Последний монолог Пети, — говорит Станиславский, — это не речь присяжного поверенного, это высший ритм, граничащий с безумием»[[221]](#endnote-210). И дальше он снова подтверждает свою характеристику: «… он не монолог говорит, а рвет и швыряет свои мысли»[[222]](#endnote-211).

И Мелузов не один выступает в этой сцене против компании Бакина и Дулебова. Станиславский создает целую группу сторонников Пети, составляющих, по его определению, «оппозиционный лагерь» и принимающих активное участие в его гневной отповеди по адресу «поклонников» и их приспешников. Станиславский подхватывает малейший намек в тексте пьесы, чтобы развить его в действие. Так, например, короткую реплику трагика: «Благородно!», обращенную к Мелузову, он предлагает развернуть в самостоятельный эпизод, в котором друзья Пети устраивают ему овацию, такую же бурную, какая бывает в театре, когда зрители неистово «кричат и хлопают с галерки»[[223]](#endnote-212).

Этот напряженный ритм заключительной сцены спектакля идет нарастая до падения занавеса…

Любопытно проследить эволюцию образа Мелузова у Станиславского в его поисках нового режиссерского решения «Талантов и поклонников».

Вначале, на протяжении первых репетиционных месяцев, Станиславский остается в границах традиционной трактовки роли Мелузова как нелепого и трогательного чудака с некрасивой внешностью («почти урод», говорил Станиславский на репетициях[[224]](#endnote-213)). Таким играл когда-то Мелузова М. П. Садовский, первый исполнитель этой роли на сцене Малого театра. Традиция эта оказалась живучей. Образ {460} неказистого чудаковатого Мелузова в различных вариантах дожил в театре до наших дней.

Между тем у М. П. Садовского его Мелузов был оправдан только в связи с трактовкой Ермоловой образа героини «Талантов и поклонников». Садовский помогал своей гениальной партнерше яснее раскрыть чисто духовную близость, которая существовала между ермоловской курсисткой в образе Негиной и старым студентом Мелузовым — ее верным наставником в высших вопросах жизни.

При такой трактовке в отношениях этих персонажей между собой не оставалось ничего от земной, чувственной любви. Они оба жили в сфере идеальных целей и устремлений, далеких от обычных житейских дел, личных чувств и интересов. Образ Мелузова — Садовского был неразрывно сплетен с героической Негиной — Ермоловой и без нее терял свой смысл. Мало того, при всех других Негиных традиция Садовского в исполнении роли Мелузова приводила к искажению замысла Островского в его основе. Неказистый и неуклюжий герой Садовского незаметно для зрителя делал оправданным уход Негиной к Великатову — элегантному, со светским обхождением, умеющему располагать к себе людей, уверенному в себе и к тому же эффектному по внешнему виду, как его обычно играют актеры.

Слишком выразителен и нагляден был контраст между великолепным Великатовым и «почти уродом», недотепой Мелузовым, для того чтобы зрители могли с чистым сердцем строго осудить молодую, очаровательную актрису за ее «сделку с совестью».

Трудность для Станиславского в преодолении традиции, установленной Михаилом Садовским для роли Мелузова, имела свои причины. В молодости Станиславского М. П. Садовский был его любимым актером. Во времена своего театрального любительства он часто подражал ему, а иногда просто копировал его игру в отдельных ролях. В частности, играя роль студента Покровцева в пьесе Дьяченко «Практический господин» еще в Алексеевском кружке, Станиславский целиком перенял для своего персонажа внешний облик Мелузова, каким он был создан Садовским, со всеми его особенностями: неуклюжестью, сутулостью, близорукостью, доходящей до подслеповатости, и со странной походкой на ступнях, обращенных носками внутрь.

Станиславского покорял в Мелузове Садовского контраст между его неказистой внешностью и чистой, детской душой, которая жила в нем и превращала этого «урода» в {461} трогательного чудака, обретающегося в сфере идеальных представлений о действительности.

Образ Мелузова, вросший в сознание и в память Станиславского с молодых лет, был создан Садовским с такой непререкаемой душевной правдой, что казалось, будто другого Мелузова и не может быть в «Талантах и поклонниках». Интересно, что театральный закон «первого впечатления», о котором в свое время писал Станиславский, оказался действительным даже для такого изощренного «зрителя», каким он был сам, особенно в его поздние годы.

К такому Мелузову долгое время и вел Станиславский исполнителя этой роли И. Кудрявцева. Только постепенно, в процессе репетиций, для него становилась очевидной неправомерность подобной трактовки образа Мелузова, затемняющей основную коллизию пьесы Островского, снимающей ее напряженный драматизм.

В эту пору перед Станиславским возник новый образ Пети Мелузова, мало чем похожий на своего сценического предшественника. Вместо нелепого чудака, «почти урода», в его воображении появился молодой, горячий студент, влюбленный в свою прелестную Сашу, «привлекательный» по внешности и даже «красивый», как еще раз наставлял Кудрявцева Станиславский в своем последнем, письменном обращении к актерам, когда он вынужден был прекратить репетиционную работу над «Талантами и поклонниками».

Новая трактовка роли Мелузова окончательно ставила на точные места все части сложной конструкции будущего спектакля, задуманного Станиславским. Она радикально меняла характер отношений между Негиной и ее женихом. Ее разрыв с таким Мелузовым вырастал в подлинную драму для них обоих. Отдаваясь ему первый и последний раз в вечер своего театрального триумфа, она действительно прощалась со своей молодой любовью, прощалась «со своей собственной юностью, с идеальными мечтами о жизни»[[225]](#endnote-214), «с самой собой, со своим прошлым, в котором все было чисто и светло»[[226]](#endnote-215).

Пьеса Островского заново рождалась на сцене в ее истинной драматической сущности.

Обычно, решая в своих постановках большие и долговечные проблемы театрального стиля того или иного драматурга — будь то его современник, подобно Чехову и Горькому, или классик, как это было с Шекспиром и Островским, — Станиславский наряду с этим ставил на создаваемых {462} им спектаклях отчетливую печать той исторической «минуты», в которую они впервые появлялись перед аудиторией. Лучшие его постановки были всегда современны, «сиюминутны», звучали в унисон с сегодняшними настроениями зрительного зала.

В равной степени это относилось и к таким его постановкам с длинным дыханием и с долгой исторической жизнью, как полувековой «Царь Федор Иоаннович» или чеховские спектакли ранней мхатовской поры и «На дне» Горького. Они просуществовали на театральных подмостках целые десятилетия с одними и теми же исполнителями, сохраняя в своей основе первоначальное режиссерско-постановочное построение. И вместе с тем внутри него они неоднократно менялись в отдельных пластах и образах, каждый раз принимая на себя подходящие знаки того «сегодня», в которое они вступали, как бы сызнова начиная свою жизнь в изменившейся аудитории. Одни детали отмирали вместе с временем, другие возникали заново, рождались непроизвольно, как живые отзвуки нового исторического «дня», органически вплетаясь в неизменяемую композицию когда-то созданного спектакля.

Кстати сказать, многолетнее существование этих мхатовских спектаклей, история их многократных трансформаций уже давно напрашивается на самостоятельное обследование. В этих трансформациях, на первый взгляд почти незаметных, но глубоких по существу, нашли наглядное отражение изменения общественной психологии в бурной истории России XX века. Материалов для такого обследования за последние годы накопилось достаточно. И значительная его часть лежит сегодня под руками исследователя не только в хорошо разработанных архивах мхатовского Музея, но и во множестве опубликованных документов и сводных работ, в обширных собраниях критических отзывов на спектакли МХАТ за три четверти века. Особенно обильный и значительный материал такого рода имеется по «Чайке», «Вишневому саду» и «На дне».

Такие летучие, ускользающие знаки времени отчетливо видны и на постановочном плане «Талантов и поклонников», как он создавался Станиславским в начале 30‑х годов.

В ту пору социальный конфликт обычно решался театрами с подчеркнутой, подчас угловатой резкостью. Это наблюдалось не только в театрах мейерхольдовского, «лефовского» направления. В самостоятельном варианте эта тенденция была характерна в те годы и для театров правоверно {463} реалистического толка, в том числе и для Художественного театра.

Это была общая стилевая манера, связанная с определенным периодом в истории современного театра, периодом, захватывающим 20‑е и начало 30‑х годов. Она возникла, естественно, как живое «эхо» театра на специфическую общественную атмосферу того времени.

У Станиславского в его постановочном плане «Талантов и поклонников» следы этой стилевой манеры легче всего улавливаются на финальной сцене спектакля, когда после отъезда Негиной развертывается ожесточенная схватка между Мелузовым и группой Бакина и князя Дулебова.

Весь четвертый акт, завершающийся этой сценой, как мы видели, решен Станиславским с поразительным блеском и новаторской смелостью, в сложном театральном рисунке, раскрывающем до конца напряженный драматизм основной ситуации этой пьесы Островского. Но в заключительной сцене акта, по всей вероятности, сегодня мы не согласились бы с таким чрезмерно открытым противопоставлением двух враждебных лагерей персонажей, какое давал здесь Станиславский, и с той чересчур повышенной тональностью, в которой он намечал поведение участников этого финального эпизода.

Такие акценты принадлежали короткому историческому мгновению, когда Станиславский работал над своей постановочной партитурой к «Талантам и поклонникам». Сейчас они показались бы нам в сценической реализации неоправданно угловатыми, с излишней прямотой обнажающими замысел режиссера.

И Домна Пантелевна (А. Зуева) в том облике, как она возникает перед нами со страниц репетиционных протоколов, пожалуй, оказалась бы для наших дней слишком законченной мещанкой. По всей вероятности, сегодня мы были бы снисходительнее на ее счет и захотели бы увидеть в ней побольше добродушия и той душевной растерянности, которая все-таки живет в этой старой, побитой жизнью женщине, тоже по-своему жертве общественного уклада, что и ее молоденькая дочка.

Но такие летучие сценические акценты, характерные для короткого общественного «микроклимата», легко стираются сейчас со страниц режиссерской партитуры Станиславского, словно смываются с нее потоком времени. И за ними проступают прочные, неизменяемые контуры новой постановочной концепции «Талантов и поклонников», впервые {464} обнажившей глубоко заложенные основы, на которых, подобно зданию на фундаменте, покоится вся сложная постройка этой пьесы Островского.

Концепция эта достаточно широка и всеобъемлюща для того, чтобы не превратиться в новый сценический канон, в стандартный «театральный мундир», изготовленный на веки вечные для «Талантов и поклонников». Отдельные частности, отдельные детали внутри нее будут заменяться другими в зависимости от времени, от индивидуальных особенностей режиссера-постановщика или исполнителей ролей, главных и второстепенных. Будут варьироваться и зрелищные средства при ее воплощении в сценические образы. Но главное в ней останется неизменным, так как это главное касается самого существа пьесы Островского.

В постановочном плане Станиславского впервые за всю театральную историю «Талантов и поклонников» был вынесен на поверхность и раскрыт в детальной игровой ткани острый социальный конфликт, определяющий тему пьесы, ее театральный стиль, ее драматическую структуру и главные линии в человеческих характерах ее персонажей.

И наконец, — что особенно важно для правильной интерпретации пьесы, — в ней было дано единственно верное, единственно точное соотношение между собой этих персонажей, включая и эпизодических лиц, играющих особо существенную роль в поздних произведениях Островского.

Расстановка действующих лиц, их взаимоотношения друг с другом имеют решающее значение для понимания темы «Талантов и поклонников», — впрочем, как и всякого драматического произведения. Театры должны точно знать, на чьей стороне стоит драматург, кого из своих персонажей он оправдывает, кого обвиняет. Какого бы сложного решения ни требовали отдельные образы пьесы, здесь не может быть недосказанностей, как их не может быть для «Гамлета», «Отелло», для «Грозы».

Об этом интересно говорил Мейерхольд в одном из своих публичных выступлений в начале 30‑х годов. Критикуя самого себя за чересчур вольное обращение с «Лесом» Островского, он в то же время утверждал (и утверждал справедливо!), что он не нарушил основного в этой пьесе, а именно отношения Островского к своим персонажам, показав в спектакле, «на чьей стороне его симпатии, на чьей стороне антипатии, как он расставляет силы, действующие, борющиеся в пьесе»[[227]](#endnote-216).

{465} Станиславский впервые установил верную расстановку сил, действующих в «Талантах и поклонниках».

Таким путем «бытовая картинка», как определяли критики характер этой пьесы Островского, когда она впервые появилась на сцене, обернулась тяжелой социальной драмой в режиссерской трактовке Станиславского. А трогательный «психологический этюд» о подвиге смирения превратился в человеческую трагедию, виновник которой «стоял за кулисами», по словам Герцена, сказанным им о другой пьесе другого автора, но по аналогичному поводу.

Однако, как мы уже отмечали, постановочный план Станиславского остался только планом, не получившим целостной сценической реализации и поэтому не создавшим живой традиции в современном театре. Последующая судьба «Талантов и поклонников» на сценах наших театров говорит о том, что до сих пор никто из постановщиков этой пьесы, по-видимому, не притрагивался к режиссерской партитуре Станиславского, а если и перелистал ее страницы, то оставил их без внимания.

Это тем более заслуживает сожаления, что план Станиславского имеет отношение не только к «Талантам и поклонникам». В нем схвачены главные стилевые особенности, общие для большинства произведений позднего Островского.

## Поиски и находки

У Станиславского были все основания для огорчений, когда через несколько месяцев он появился в зрительном зале Художественного театра на очередном представлении «Талантов и поклонников». От всех его далеко идущих замыслов и многоплановых режиссерских построений сохранился только образ Негиной у Тарасовой.

Простая русская девушка со светлым душевным миром, с неустоявшимися мыслями о своем будущем — мыслями, в которых планы тихой трудовой жизни смешивались с еще неясными мечтами об артистической славе, — такой появлялась Негина Тарасовой на сцене в первых явлениях спектакля. На протяжении четырех актов актриса прослеживала печальный путь своей героини от чистых молодых мечтаний до роковой «сделки с совестью» в финале пьесы. Актриса не оправдывала Негину за ее «преступление» против самой себя. Но она жалела эту трогательную, беспомощную девушку {466} и с горечью понимала, что ей не выстоять до конца в неравной борьбе со своим окружением.

Таким образом, роль Негиной у Тарасовой в главных ее линиях оставалась в пределах той трактовки, какую ей давал Станиславский в начальный репетиционный период.

Но окружение Негиной претерпело сильные изменения в готовом спектакле по сравнению с тем, как его задумывал Станиславский. Социальный фон оказался написанным чересчур прозрачными, нежными красками. Бакин и Дулебов, возглавляющие враждебный Негиной лагерь, утратили свою драматическую значительность и приблизились к чисто жанровым фигурам, с явно комедийным оттенком. А Великатов принял на себя привычное благородное обличье, выйдя на сцену в роли спасителя молодой начинающей актрисы, великодушно устраивающего ей блестящую театральную карьеру.

В этой части «Таланты и поклонники» на мхатовской сцене вернулись в свое прежнее, ущербное состояние.

Мир Бакиных, Дулебовых и Великатовых потерял свою грозную силу, отступил в тень. А вслед за снижением среды исчезла и острота конфликта между Негиной и ее всемогущими коварными «поклонниками» — конфликта, выводившего личную драму молодой актрисы в план широких обобщений.

Такое затухание основной драматической коллизии пьесы не могло не сказаться отраженно и на образе тарасовской Негиной. Он многое потерял в своей масштабности и остался в спектакле одиноким портретом, новым по его «необщему выраженью», но лишенным драматизма и большой темы.

Правда, и в таком виде тарасовский «портрет» сыграл свою роль в дальнейшей биографии Негиной на русской сцене. После Тарасовой другие исполнительницы этой роли уже не пытались находить оправдание нравственному падению Негиной и возводить его в «подвиг смирения», как это делалось в прошлом. Но в их интерпретации ее образ еще сильнее снижался в масштабах по сравнению с тарасовской героиней. Большей частью в этой роли актрисы разыгрывали несложную психологическую новеллу об одной из многих мимолетных звездочек театрального мира — «маленьких актрис без большого таланта», как сказал когда-то Михаил Кузмин, легко откликающихся на малейшую возможность сделать «мотыльковую» актерскую карьеру ценой совсем {467} «небольшого» нравственного унижения и духовного компромисса.

Эта версия роли Негиной прочно утвердилась на современной сцене. В таком виде появилась Негина и в последней московской постановке «Талантов и поклонников» в Театре имени Вл. Маяковского (1969).

При всей ограниченности такого варианта роли Негиной он все-таки был ближе к замыслу Островского, чем его прежняя, традиционно-героическая трактовка.

Принцип одиночного психологического «портрета» с приглушенным, а иногда и просто со стертым социальным ландшафтом оказался общим и для других постановок поздних пьес Островского, на которые мы ссылались в предыдущем изложении.

В этих постановках новое, принципиально важное решение было найдено только в интерпретации отдельных ролей, преимущественно главных женских ролей. А общий строй спектакля с расстановкой основных сил, участвующих в драматическом действии, оставался нетронутым в его прежней канонической режиссерской редакции.

Так было с постановкой «Последней жертвы» в Театре имени Моссовета (1938), оставившей след в сценической истории этой пьесы только в связи с новой трактовкой главной роли актрисой А. Арсенцевой.

В прошлом театры видели в «Последней жертве» психологический этюд на тему бескорыстной, самоотверженной женской любви. В роли Тугиной актрисы обычно стремились раскрыть образ идеального существа, чистой, почти святой женщины, идущей на жертвенный подвиг во имя беззаветной, всепрощающей любви. Причем такой образ подавался в мелодраматической манере, в традициях первых исполнительниц этой роли — Г. Н. Федотовой в Московском Малом театре и М. Г. Савиной в Александринском театре в Петербурге.

М. Н. Ермолова, вступившая в спектакль несколько позже, шла много дальше в том же направлении. Она поднимала свою подвижницу Тугину на высоту трагического образа. Как всегда, это было ее уникальное, неповторимое создание, сложными внутренними ходами тесно связанное с эпохой, но живущее на сцене обособленной жизнью по своим, ермоловским нормам и законам.

В Театре имени Моссовета А. Арсенцева нарушила установившуюся исполнительскую традицию. Она свела Тугину на землю с тех идеальных высот, на которых она находилась {468} на протяжении всей сценической жизни «Последней жертвы». В этой роли актриса создала неожиданно новый образ трогательной молодой вдовушки с доброй душой и привязчивым сердцем, и в то же время — плоть от плоти трезвой купеческой Москвы.

При этом Арсенцева не упрощала человеческий характер своей Тугиной. В ее исполнении это был один из самых поэтических женских образов Островского, созданных на русской сцене за последние полвека. Душевным изяществом, женственной прелестью веяло от этой простодушной, доверчивой женщины, с ее преданной любовью к Дульчину, с ее неразвеянными жизненными иллюзиями.

Дорогой ценой расплачивалась за них героиня Арсенцевой при первой же открытой встрече с миром хищников и торгашей. Вместе с исчезнувшими иллюзиями от нее уходила душевная доверчивость, сердечная мягкость, способность к состраданию и начинал звучать голос трезвого расчета и практических соображений. Собственнический мир завладевал душой этой простой, бесхитростной женщины. Жизненная драма такой Тугиной завершалась выгодным браком со старым богатым купцом, и вместе с ним к ней приходили щегольские тысячные выезды, великолепные парижские наряды и роскошно обставленный прибытковский особняк.

Это было сложное и для того времени смелое актерское решение образа Тугиной, проливающее новый свет на общий характер «Последней жертвы», как эта комедия была задумана драматургом.

В прошлом только Станиславский в содружестве с талантливой актрисой А. С. Алеевой (его сестрой) шел тем же путем в трактовке роли Тугиной, когда ставил «Последнюю жертву» в Обществе искусства и литературы в 1894 году. Но «большая сцена» того времени вообще прошла мимо этой новаторской постановки Станиславского, и ее опыт не отразился на дальнейшей биографии «Последней жертвы», в том числе и на актерской интерпретации образа ее героини.

Арсенцева со своей бесхитростной Тугиной, неведомо для нее самой, хотя бы частично восстановила для современной сцены утерянную связь с этой давней работой Станиславского. Трактовка Арсенцевой разъясняла многие темные места в роли Тугиной, которые в прежнем традиционном истолковании ее образа как «святой» женщины бросались в глаза своей психологической несуразностью и давали {469} повод обвинять Островского в самом элементарном неумении строить целостный образ. Разрыв между текстом роли и ее традиционным актерским истолкованием бывал настолько разителен, что многие актрисы просто вымарывали отдельные реплики Тугиной, вызывавшие чересчур явное недоумение в зрительном зале. Так, в частности, поступала Савина.

Новая трактовка образа Тугиной целиком оправдывала весь текст роли. Она объясняла эпизод во втором акте, когда простодушная вдовушка неумело пытается обольстить несговорчивого Флора Федулыча, чтобы выпросить у него деньги для своего расточительного любовника. Становилась на свое место и знаменитая сцена с денежными расписками в четвертом акте, вызывавшая в критике столько споров и негодующих возгласов по адресу «исписавшегося» драматурга. Наконец, Арсенцева делала психологически понятным и финал комедии, когда Тугина появляется в квартире Дульчина в своем ослепительном туалете, под руку с будущим мужем, известным московским миллионщиком, чтобы в последний раз взглянуть в глаза своему обидчику и посмеяться, поторжествовать над ним, униженным, потерпевшим крушение в своих постыдных планах. Но это задуманное «торжество» Юлии Павловны больше походило на похороны. Для героини «Последней жертвы» начиналась безрадостная жизнь в золотой клетке Прибыткова.

Обличительная тенденция пьесы Островского получила верное развитие и в роли Глафиры Фирсовны у Р. Карелиной-Раич. Эту роль обычно рассматривали как разновидность московской свахи с принятой для таких персонажей характерной внешностью: пышная, белотелая, восседающая в креслах за чайным столом, говорливая, упивающаяся собственным красноречием.

Актриса ушла от штампа, установленного для этой роли. Она создала образ вдохновенной сплетницы, интриганки с горящими глазами, деятельной участницы битвы за «мильён», которая идет рядом с ней. Подвижная, пронырливая, она вмешивалась во все, что творилось в поле ее зрения, и держала в своих ловких руках нити сложного заговора, задуманного Прибытковым, чтобы словить Тугину в заранее расставленные силки. В такой Глафире Фирсовне было что-то от мелкого, увертливого зверька, который сопровождает стаю крупных зверей и подбирает остатки добычи.

Однако новый актерский подход к отдельным ролям, и прежде всего к роли Тугиной, не нашел поддержки в общем {470} режиссерском плане постановки. Режиссура театра (В. Ванин и С. Марголин) вывела из спектакля среду, которая в пьесе Островского определяет жизненную драму Тугиной. Достаточно сказать, что постановщики изъяли из пьесы весь третий акт, играющий у Островского решающую роль в раскрытии темы пьесы и в развитии драматического действия.

Вместе с этим актом исчезли со сцены те могущественные силы собственнического мира, которые по замыслу Островского незримо управляют судьбой Юлии Павловны Тугиной — этой скромной, незаметной женщины, затерянной в огромном городе в своем особнячке, среди тихих переулков и колокольных перезвонов на далекой московской окраине. Но и сюда, в это тихое убежище, проникают невидимые щупальцы, втягивающие героиню драмы в круговорот делового московского мира, с жестокой борьбой сталкивающихся людских интересов и темных страстей.

Все это осталось за границами спектакля Театра имени Моссовета.

Сниженным в его социально-психологической функции оказался и образ Флора Федулыча, имеющий важное значение в общем художественно-тематическом построении «Последней жертвы». Этот черствый расчетливый толстосум, которому Островский, во избежание недоразумений, дал характерную фамилию Прибытков, был показан в театре в облике доброго дядюшки и бескорыстного благодетеля молодой беспомощной вдовы, каким его всегда изображали в старом театре.

Так же как Негина Тарасовой в «Талантах и поклонниках», Тугина у Арсенцевой осталась на сцене одиноким портретом, ярким по краскам и точным по психологическому рисунку, но все же только единичным портретом, не связанным с общей концепцией спектакля.

Как это нередко бывает в театральной практике, режиссеры прошли мимо своеобразной и принципиально важной актерской находки, не разгадали ключевого значения образа, созданного исполнительницей главной женской роли, и не перестроили применительно к нему общий постановочный план. Новое театральное «открытие» «Последней жертвы» не состоялось.

Все же и здесь новаторский опыт Арсенцевой с ролью Тугиной не прошел бесследно для современного театра. Последующие исполнительницы этой роли уже не возвращались к образу «святой» Тугиной. При всех индивидуальных особенностях {471} в раскрытии ее человеческого характера актрисы обычно шли в русле той трактовки, которую давала Арсенцева в спектакле Театра имени Моссовета. В этой новосозданной традиции сыграла впоследствии Тугину и Тарасова в мхатовской постановке «Последней жертвы».

Та же нерешенная проблема драматического конфликта в поздних пьесах Островского и связанного с этим точного соотношения среды и главных персонажей этих пьес возникает в постановке «Правды — хорошо, а счастье лучше» в Малом театре.

В этом спектакле, впервые показанном в 1941 году и не сходившем с афиши театра в продолжение пятнадцати лет, казалось, не было ни одной неудачной роли. По праву он считался одним из самых ансамблевых спектаклей Малого театра среди всех его постановок пьес Островского за последние десятилетия.

Бытово правдивым и вместе с тем страшноватым в повадках беззастенчивого вымогателя был старый унтер Сила Грознов в превосходном исполнении Н. Яковлева. Как живая, вставала перед зрителями нянька Фелицата, словно перенесенная из купеческой усадьбы старого Замоскворечья на современную сцену талантом характерной актрисы В. Рыжовой — большой мастерицы на подобные эпизодические роли, в которых быт соседствует с самым безудержным гротеском. В мягком и детальном рисунке вычертил А. Сашин-Никольский анекдотический и одновременно реальный образ вороватого, себе на уме садовника Глеба Меркулыча. С мастерством точной бытовой характеристики изобразили остальных персонажей пьесы и Н. Рыжов в роли непутевого купчика Барабошева, и М. Овчинникова с ее своенравной Поликсеной, и Б. Телегин в роли честного, неподкупного Платона Зыбкина.

А в центре этого маленького человеческого мирка стояла его властная и умная хозяйка, Мавра Тарасовна Барабошева — одно из лучших созданий Е. Турчаниновой.

Все это были реальные люди, когда-то населявшие замоскворецкое царство Островского. Но при внимательном сличении текста пьесы с образами персонажей, как они были даны в спектакле, можно было заметить, что у большинства из них отсутствует один оттенок, составляющий важную особенность действующих лиц «Правды — хорошо, а счастье лучше».

Люди, вышедшие на подмостки Малого театра, по характеру поведения, по своей психологии, по манере говорить {472} и по общему облику, вплоть до одежды, принадлежали к более далекой эпохе в жизни московского купечества, чем те персонажи, которых драматург вывел в своей комедии.

В режиссерском истолковании «Правда — хорошо, а счастье лучше» мало чем отличалась от купеческих пьес драматурга первого периода, времен «Бедности не порок» или «В чужом пиру похмелье». Казалось, что действие комедии происходило в замоскворецком королевстве в эпоху Тит Титычей, Гордеев Карпычей и Брусковых. Как будто за четверть века, отделявшую персонажей «Правды — хорошо, а счастье лучше» от героев «Бедности не порок», ничего не изменилось в заколдованном мире Замоскворечья.

А между тем в сюжетное построение комедии, в характеры и в поведение ее действующих лиц драматург ввел много такого, что говорило о существенных изменениях, совершившихся за несколько десятилетий в быту и в сознании старозаветного купечества и мещанства.

В спектакле Малого театра это новое, вошедшее в сознание прежних героев Островского, нашло свое выражение только в одном случае — у Е. Турчаниновой в роли Мавры Тарасовны Барабошевой.

В этой роли актриса создала образ сильной духом, умной и властной купчихи, которая держит в крепких руках весь дом и многосложное торговое дело, подчиняя своей воле всех окружающих, — образ как будто хорошо знакомый по многим пьесам Островского его раннего периода.

Однако Барабошева у Турчаниновой действует на людей не только той силой, какую ей придают ее капиталы. Она умна, у нее есть тонкая наблюдательность, способность трезво оценивать обстановку, умение использовать слабые, незащищенные стороны в психологии людей, которые становятся на ее дороге. У этой властной купчихи появилась гибкость жизненной тактики. У нее нет старокупеческой амбиции, нет упоения своей властью, нет стремления идти напролом во всяком деле. Новые веяния ощущаются и в стенах барабошевского дома.

В этом отношении Барабошеву в трактовке Турчаниновой нельзя назвать самодуром в классическом значении этого слова. Многими чертами характера она отличается от своих предшественниц, вроде Кабанихи из «Грозы». Артистка тонко уловила то, что возникает в психологии и поведении купчих Островского в условиях пореформенной действительности. В своей Барабошевой Турчанинова выводит на сцену женщину-дельца новой формации. Ее уже мало интересуют {473} домостроевские традиции, устои старозаветного купечества. Во всех случаях жизни она трезво исходит только из соображений прямой, непосредственной выгоды. Такая Барабошева ворочает большими делами, уже не прячась за спину ловкого приказчика или несмышленого сыпка, как еще недавно приходилось это делать купчихам Островского.

Но этот новый образ Барабошевой шел вразрез со всем строем спектакля в целом. Окружение, в котором действует Барабошева в пьесе Островского, оказалось отодвинутым лет на тридцать назад. И трактовано оно режиссером в вялых, смягченных тонах, как трактовались в дореволюционное время та же «Бедность не порок», «Не в свои сани не садись» или хотя бы «В чужом пиру похмелье». На всем спектакле лежал налет той идилличности, которая возникает в постановках комедий Островского в тех случаях, когда режиссер приглушает социальный конфликт, лежащий в основе его пьес, и трактует их как незамысловатые картины старого быта, беглые зарисовки давно исчезнувших нравов.

Вскоре после смерти Е. Д. Турчаниновой «Правда — хорошо, а счастье лучше» появилась в степах Малого театра в новой режиссерской редакции и с обновленным составом исполнителей. Спектакль этот сильно отличался от предыдущей постановки. Он был крайне пестрым по стилю. Бытовые куски перемешивались в нем со сценами, разыгранными в порхающей комедийной манере, временами переходящей в игровую стилизацию, явно противопоказанную и Островскому и труппе Малого театра даже в ее сегодняшнем, сильно омоложенном виде.

Об этом спектакле можно было бы не вспоминать. Но в нем необычайно новой оказалась роль Платона Зыбкина, трактованная молодым актером В. Бабятинским и режиссером Б. Бабочкиным в таком ракурсе, который мог бы пригодиться для будущей обновленной постановки «Правды — хорошо, а счастье лучше». Это — тоже удачная актерская находка, и жаль, если она исчезнет бесследно для сценической истории этой комедии Островского.

Обычно Зыбкина изображали в театрах в облике традиционного купеческого приказчика начала XIX века, вроде Мити из «Бедности не порок»: простоватый паренек, припомаженный коровьим маслом, в кургузом сюртучке или поддевке поверх косоворотки, в сапогах и в брюках навыпуск. И держался он соответствующим образом, с явными признаками подневольного положения у своих хозяев. Примерно в {474} этом виде он был показан и в постановке Малого театра 1941 года, о которой мы говорили выше.

У Бабятинского от такого Зыбкина не осталось и следа. В спектакле действовал молодой человек интеллигентного вида, с хорошими манерами, одетый не без щегольства по тогдашней моде. И вел он себя скромно, с достоинством, сохраняя свободный, независимый тон в самых для себя рискованных обстоятельствах. Это был не приказчик старого дореформенного образца, а, скорее, служащий в конторе солидного торгового дома где-нибудь на Никольской или на Ильинке. Такие торговые дома в 70 – 80‑е годы начали модернизироваться, и состав служащих в них менялся и по образовательному цензу и по их внешнему обличью, как об этом рассказал П. Боборыкин в своем «Китай-городе».

Вместе с внешностью Зыбкина изменился и его человеческий характер.

В нем поубавилось той скучноватой положительности, которой сверх меры наделяли в прошлом исполнители своего героя, и появились черты молодого легкомыслия, расцветившие роль живой характерностью.

Интересно, что такой необычный для театра образ Зыбкина без труда уложился в текст роли, нигде не входя с ним в противоречие.

Случай с Платоном Зыбкиным говорит о том, что новое, более точное решение ролей в пьесах Островского часто лежит совсем рядом, под руками у режиссеров и исполнителей и не требует сложных изысканий и чрезмерной работы фантазии, для того чтобы снять с персонажей «театральный мундир», надетый на них с чужого плеча. Нужно только увидеть время, реальную эпоху с ее конкретными особенностями в быту и в человеческих отношениях, которую отразил драматург в том или ином своем произведении. В этой эпохе, или, вернее, в определенном ее коротком отрезке, таятся в их неповторимом своеобразии драматические конфликты драм и комедий Островского, живые лица их участников и даже их театральные краски.

В иных художественных приемах была поставлена в Камерном театре другая пьеса Островского того же периода, «Без вины виноватые» (1944). На этот раз спектакль был строго выдержан в одном стиле. Все детали в нем подчинялись единому постановочному замыслу, как это и полагалось для работ такого большого мастера в искусстве режиссуры, каким был А. Таиров.

Самый замысел был интересен по его эстетической новизне {475} и по стремлению режиссера освободить пьесу Островского от чужеродных напластований, которые наросли за ее долгую сценическую биографию.

В старом театре «Без вины виноватые» обычно ставились в приемах непритязательной бытовой мелодрамы с трогательным сюжетом: драма матери, потерявшей сына в его младенческие годы и после многих лет напрасных поисков и душевных мук снова обретшей его. В разных вариантах театры обычно разыгрывали чисто личную драму Кручининой, далекую от каких бы то ни было общественных проблем века.

Только Стрепетова и Ермолова выходили за пределы установившейся театральной традиции, создавая в роли Кручининой высокотрагический образ с темой большого социального охвата. Каждая из этих актрис XIX века, властительниц дум своего времени, давала свое, глубоко индивидуальное воплощению образа Кручининой. Но при всем различии в человеческих характерах их героини у них было и нечто общее, что шло от одинаково верного постижения обеими артистками самого существа пьесы Островского.

В голосе их Кручининой звучал страстный призыв к освобождению женщины от духовного и социального рабства. И не только любовь к потерянному сыну вела Кручинину по ее крестному пути. Она страдала за всех обездоленных, униженных людей, брошенных в грязь под колеса жизни, искалеченных духовно и нравственно уродливым общественным укладом.

Но это были единичные создания актрис исключительного дарования. Они оставались тем, что называлось в те времена «гастрольными» ролями, и жили отдельной, самостоятельной жизнью в спектаклях, поставленных в бытовых тонах и в сниженных мелодраматических приемах.

В такой трактовке шли «Без вины виноватые» и в многочисленных постановках в театре революционных лет. Из всех произведений Островского последнего периода эта пьеса, пожалуй, была самой ходовой в театральном репертуаре 20 – 40‑х годов. Она постоянно ставилась на сценах крупных столичных театров, не говоря уже о периферии. А в середине 40‑х годов по ней был сделан кинофильм с А. Тарасовой в главной роли.

Но нигде, при самых различных режиссерских подходах к этой пьесе, вплоть до чисто стилизаторского спектакля Ф. Каверина (1930), — она не выходила за пределы мелодрамы. Так было и со спектаклем Малого театра 1940 года, {476} несмотря на психологически сложный образ Кручининой у В. Пашенной и превосходно сыгранную М. Климовым в блестящей иронической манере роль богатого барина и местного мецената со смешной фамилией Дудукин.

А. Таиров поставил перед собой задачу заново пересмотреть всю образную сценическую систему, созданную театрами для этой пьесы Островского, освободив ее от грузной бытовой оболочки и от мелодраматических штампов. В постановке «Без вины виноватые» он продолжал свои идущие издавна опыты построения спектакля особого трагического стиля, в котором жизненное правдоподобие драматического сюжета и человеческих характеров персонажей соединялось с художественными приемами своеобразного театрального неоклассицизма.

Отсюда шла пластическая изысканность спектакля, холодноватая строгость линий в мизансценах, в скупом графическом рисунке поз, жестов и движений исполнителей. Отсюда же возникала едва заметная, но последовательно проводимая приподнятая тональность в подаче актерами текста пьесы.

В центре спектакля, как и полагается по пьесе Островского, стояла, словно освещенная ослепительным лучом прожектора, исполнительница главной женской роли — А. Коонен. Она создала в своей Кручининой оригинальный по трактовке героический образ русской актрисы, бросающей вызов лицемерному обществу тупых мещан, черствых, самодовольных собственников и жалких ремесленников от искусства.

Она проходила через события драмы с высоко поднятой головой в толпе мелких, холодно-равнодушных и завистливых людей, гордая в своем одиноком страдании, — живое воплощение великой очищающей силы подлинно трагического искусства. Что-то от одиночества бодлеровского альбатроса было в этой кооненской Кручининой, в ее отрешенном взгляде, устремленном в даль, поверх голов окружающих людей, в ее нервных движениях, непроизвольно быстрых и порывистых, несоразмерных с теми замедленными ритмами, переходящими в статику, в которых действовала толпа остальных персонажей.

Это было одно из лучших созданий А. Коонен в портретной галерее ее классических героинь, мятущихся, гордых женщин, не способных покоряться обычным жизненным нормам, готовых идти на страдание и гибель во имя своего духовного самоутверждения.

{477} При всем реализме, с каким был создан Коонен образ Кручининой, в нем сохранялась преемственная связь с теми ее ролями, которые когда-то были сыграны артисткой в условно-театральной манере, подобно ее Федре, Адриенне Лекуврер, святой Иоанне, Антигоне. Кооненская Кручинина была родственна им не только по общим чертам своего человеческого характера. В ее внешнем облике, в манере держаться временами проскальзывала подчеркнутая пластическая стилизация, типичная для ранних ролей Коонен. На какое-то мгновение в ее игре возникал декоративный жест, обдуманная скульптурная поза, поворот головы, словно предназначенный для чеканки на медали. И в голосе актрисы иногда прорывались напевные интонации; за ними изощренный слух мог угадать скрытую музыкальную мелодию, подчиняющую себе текст роли.

Но все эти стилизационные детали на этот раз вводились артисткой осторожно, в точно отмеренной дозе, благодаря чему они органически вплетались в реалистическую канву образа Кручининой, нигде не разрывая ее. Они только подчеркивали романтическую приподнятость образа и своеобразие исполнительской манеры актрисы.

Такой точной меры театральной стилизации Таирову не удалось достичь при построении всего спектакля в целом. Стремясь как можно радикальнее преодолеть бытовой штамп в характеристике человеческого окружения Кручининой и общей обстановки, в которой развертывается действие в «Без вины виноватых», режиссер чересчур щедрой рукой захватил краски с театральной палитры другого состава и другого назначения. Средствами пластической стилизации он слишком европеизировал жизнь русской провинции 70 – 80‑х годов, придав ей чрезмерную эстетическую принаряженность и живописную изысканность.

Временами казалось, что действие пьесы происходит не в русском губернском городе, и даже не в тогдашней Москве или в Петербурге с его столичным лоском, а в Париже эпохи Наполеона III, в том Париже второй половины XIX века, который нашел классическое изображение в романах Золя и на полотнах французских импрессионистов.

Стиль художников этой школы, изображавших парижскую жизнь той эпохи, вообще сильно ощущается в спектакле Камерного театра. Особенно явно он сказывается в последнем акте, в сцене праздника в загородной усадьбе Дудукина. Характерные особенности живописного стиля импрессионистов нашли свое воплощение в декорациях, в группировке {478} персонажей на сценической площадке, в их костюмах, в пятнах света, выхватывающего из полутемной глубины отдельные фигуры, и в том неуловимом, но всегда реально ощутимом в театре, что мы называем ритмом сценического исполнения.

Самая тенденция Таирова применить живописный стиль импрессионизма к «Без вины виноватым» представляет бесспорный интерес. Пьесы Островского 70 – 80‑х годов не противопоказаны этому стилю. За полгода до Таирова это доказал еще Н. Хмелев в своей постановке «Последней жертвы» в МХАТ, о чем у нас будет речь ниже.

Вообще в 80‑е годы импрессионизм в живописи перестает быть только явлением национальным и становится выразителем общих тенденций в мировом искусстве, в том числе и русском. Достаточно вспомнить, что Репин еще в 70‑х годах страстно увлекался импрессионистами, особенно Мане и его последователями. И влияние их сказывалось не только на его парижских вещах, но и в некоторых других произведениях, включая его более позднюю знаменитую «Дуэль» (первый вариант). Интересно, что, вернувшись из Парижа в Россию, Репин первое время ловит вокруг себя в тогдашнем московском быту отдельные живописные фактуры и куски, внезапно переносящие его на какое-то мгновение в Париж, как он сам пишет, «к французам, еще не выветрившимся у меня из головы».

Но в использовании пластической манеры импрессионизма Таиров перешел необходимую грань. Он наложил на ткань спектакля чересчур плотный слой стилизации, и за его лакированной поверхностью исчезло то, что называется couleur locale, то есть местный колорит драматического действия, сохраняющий характерные особенности русской жизни, изображенной драматургом в «Без вины виноватых». Тем самым режиссер как бы вывел кооненскую Кручинину за пределы обстановки, в которой она действовала в жизни и в пьесе Островского, и перенес ее в другую страну, в другую общественную среду. В результате этого существенным образом сместилась социально-историческая природа драматического конфликта, лежащего в основе пьесы Островского, и события, рассказанные в ней, многое потеряли в жизненной достоверности.

К тому же пластическая стилизация материала драмы сопровождалась у Таирова нивелировкой человеческих характеров персонажей, составляющих окружение Кручининой. Образы этих персонажей «должны быть обобщенными» — {479} так говорил Таиров в заключение своей режиссерской экспликации к пьесе «Без вины виноватые»[[228]](#endnote-217), строго соблюдая выработанный им самим эстетический кодекс театрального неоклассицизма.

И действительно, у всех действующих лиц спектакля, за исключением Кручининой, оказались затушеванными, а иногда и просто стертыми индивидуальные оттенки их характеров, неповторимые нюансы в их психологии.

Больше всего пострадал от этой нивелирующей операции Незнамов, второй персонаж по значению в событиях драмы.

Образ Незнамова дан драматургом в усложненном психологическом рисунке. Сам Островский считал эту роль одной из наиболее сложных и трудных для исполнителей среди всех созданных им ролей. Обычно скупой на дополнительные комментарии к собственным произведениям, на этот раз он оставил детальную характеристику Незнамова в письме к одному случайному корреспонденту, провинциальному актеру-любителю из студентов, который заинтересовался своеобразным характером Незнамова и обратился к Островскому за разъяснениями[[229]](#endnote-218).

В образе Незнамова сплелись самые разнородные, контрастные психологические линии: внешняя грубость, доходящая до цинизма, и нежность раненого сердца, бравада и застенчивость, гордость и чувство своей униженности, порывы к идеальному и падения чуть ли не на самое дно жизни. И через сплетение этих разноречивых чувств и переживаний прорывается у Незнамова душевный надрыв человека, с детских лет сознающего свою отверженность от общества, привыкшего ловить на себе насмешливо-любопытные взгляды посторонних людей или в лучшем случае встречать у них оскорбительную жалость к себе.

Все это роднит Незнамова с героями Достоевского, с его униженными и оскорбленными, но гордыми людьми. Вообще в «Без вины виноватых» в отдельные моменты можно уловить характерные черты сгущенного «фантастического реализма» Достоевского и связанного с ним стиля «психологического гротеска». Эти черты сквозят в общем колорите драмы и в отдельных фигурах ее участников — вроде полусумасшедшей Галчихи, лощеного подлеца Мурова или персонажей театрального мира, за реальными лицами которых временами проступают уродливые маски жизни.

Внутреннее родство «Без вины виноватых» с образным миром Достоевского не выражено с наглядной ясностью во {480} всех частях и деталях драмы. Но в случае с Незнамовым оно доступно для наблюдения невооруженному глазу. Это не значит, что Островский сознательно шел здесь по следам Достоевского. Сама русская действительность того времени выдвигала на одно из первых мест психологический тип молодого человека нового поколения с его трагической отчужденностью от современного ему общества, с его внутренней неустроенностью, с его метаниями между добром и злом жизни.

В спектакле Камерного театра образ Незнамова потерял сложную психологическую структуру и приблизился ко всем остальным безлично-обобщенным персонажам, составляющим декоративный фон для портрета трагической актрисы, скомпонованного совместными творческими усилиями Коонен и автора постановки — А. Таирова.

«Портрет» этот написан с превосходным мастерством контрастными красками, без детальной нюансировки. Но для театра в нем слишком мало движения, непосредственно выраженного действия. И человеческий «фон», на котором выписана четкая фигура кооненской Кручининой, при всем его живописном блеске чересчур статичен. Он не участвует в драме героини пьесы, не определяет ее, но только сопутствует, аккомпанирует ей.

Эти особенности режиссерского варианта «Без вины виноватых» в Камерном театре отрицательно отразились и на чисто театральной стороне спектакля. Выиграв в пластической выразительности и в цельности художественного стиля, он проиграл в драматизме, в динамике сценического действия.

И все же мимо таировского спектакля нельзя пройти будущему постановщику «Без вины виноватых». Помимо своеобразной трактовки роли Кручининой в нем есть отдельные режиссерские находки, говорящие об еще нетронутых сценических возможностях, заложенных в этой пьесе. В тугих комбинациях, в ином стилевом контексте они могут быть с успехом использованы в новых, более точных режиссерских редакциях «Без вины виноватых». И наконец, — что, может быть, всего важнее — спектакль Камерного театра поучителен той смелостью, с какой режиссер подошел к эстетическому обновлению этой, казалось бы, безнадежно заигранной драмы Островского. После таировского спектакля — какие бы возражения он ни вызывал у нас — для театров уже невозможно вернуться к традиционной ее трактовке в стиле бытовой мелодрамы.

{481} Рассмотренные здесь четыре спектакля остались наиболее характерными для тех поисков нового сценического языка, которые упорно вели театры начиная с 30‑х годов применительно к произведениям Островского, написанным в последнее десятилетие его жизни.

В каждом из этих спектаклей театрам удавалось создать верный по социально-психологическому рисунку образ главной героини пьесы, освобождая его от сложившихся исполнительских штампов. Так было у А. Тарасовой с Негиной, у А. Арсенцевой с ее простодушной Тугиной, у Е. Турчаниновой — Барабошевой и с трагической Кручининой у А. Коонен.

В то же время в этих спектаклях режиссура проходила мимо типичных особенностей общественной среды, захваченной драматургом в его пьесах. В мхатовских «Талантах и поклонниках» она оказалась отодвинутой в тень и чрезмерно сниженной в ее определяющей силе. В «Последней жертве» Театра имени Моссовета от нее остались только обрывки каких-то неясных, размытых контуров. В «Правде — хорошо, а счастье лучше» Малого театра среда оказалась произвольно перенесенной лет на тридцать назад. А в «Без вины виноватых» Камерного театра она лишилась конкретных опознавательных знаков и превратилась в декоративно стилизованный «фон».

Во всех этих случаях со сцены уходило то течение жизни с ее противоречиями и многообразными конфликтами, которое прежде всего интересовало Островского и вне которого драмы его героинь утрачивают общее значение и психологическую глубину.

Островский жил в эпоху все обостряющегося интереса к социальным вопросам в широких общественных кругах. Он был внимательным свидетелем того времени, когда русская жизнь переворачивалась в своих глубинных пластах и уже приходили в движение силы, впоследствии до неузнаваемости изменившие лицо мира. Подобно Толстому и другим своим великим собратьям по литературе второй половины XIX века, Островский всегда стремился разглядеть за личными драмами современников общественный механизм, управляющий их судьбами.

И с особой последовательностью эта тенденция драматурга выявилась в его произведениях 70 – 80‑х годов. В большинстве пьес этого времени рядом с основными действующими липами и вокруг них движется общий поток жизни в многообразии составляющих его течений. Это — не обычный {482} социальный «фон» для персонажей, занятых своими личными делами, но главная сила, подспудно действующая в драме и незримо направляющая ее движение.

Островский достигает этого различными средствами. В одних случаях он использует «открытую» форму композиции драмы, в определенный момент словно открывая шлюзы и давая «потоку» вырваться на сцену в его непосредственном виде. Так делает драматург в третьем акте «Последней жертвы», когда переносит действие в летний сад московского купеческого клуба с разношерстной толпой его завсегдатаев и случайных посетителей. Нечто подобное происходит и в «Бесприданнице» с кульминацией цыганского веселья и пьяного разгула в последнем акте.

В других случаях Островский пользуется для той же цели более сложными средствами, более изощренными композиционными приемами, как это было в «Сердце не камень», на чем мы остановимся несколько позже.

Ближе всех подошел к верному пониманию темы и стиля пьес позднего Островского Н. Хмелев в постановке «Последней жертвы» на мхатовской сцене (1944). Однако и ему не удалось довести до конца задуманный план спектакля.

Впервые за всю театральную биографию «Последней жертвы» Хмелев увидел в ней не материал для психологического этюда замкнутого типа и «не просто бытовую пьесу», но социальную драму крупного масштаба, как он говорил на репетициях, — драму «о конце 70‑х годов, о людях определенной эпохи, о России на переломе своей истории»[[230]](#endnote-219).

В соответствии с таким режиссерским планом важное место в будущем спектакле МХАТ отводилось третьему акту, который обычно театры выбрасывали за ненадобностью, считая его излишним добавлением к пьесе. Хмелев разгадал ключевое значение этого акта для понимания замысла Островского. По его словам, драматург здесь «показал изнанку общества», обнажил «откровенно, до предельной наготы» то, что было скрыто «под спудом», за бытовой обрядностью, за благостными «лампадами» и «колокольным звоном»[[231]](#endnote-220).

На мхатовской сцене в этом акте развертывалась перед зрителями широкая картина нравов предпринимательской Москвы 70 – 80‑х годов, с ожесточенной борьбой сталкивающихся интересов и стремлений. В трактовке Хмелева разноликая толпа персонажей, действующих в этом акте, — от денежных тузов, хозяев делового мира, до мелких проходимцев и клубных шулеров — жила в атмосфере «ажиотажа, {483} бешеной пляски миллионов, биржевой вакханалии и банкротств»[[232]](#endnote-221). Это была своего рода «кухня ведьмы» собственнического мира, сцена на Брокене по-московски. Здесь господствовал напряженный динамический ритм. «Это должен быть бурный акт, связанный воедино, как клубок», — говорил Хмелев, обращаясь к участникам будущего спектакля[[233]](#endnote-222).

Из множества персонажей, выведенных Островским в этом действии, — начиная с главных и кончая «проходными» — складывался на сцене образ жестокого, темного мира, который окружает героиню комедии. Здесь не было пустых, жанровых фигур. Для каждого из действующих лиц, вплоть до безыменного Разносчика новостей, Наблюдателя, Москвича, Иногороднего или Шулера, Хмелев детально разрабатывал его человеческий характер, линию поведения и жизненную биографию. Каждый из них в своем особом, индивидуальном аспекте развивал тему акта.

И среди этого пестрого людского сборища на первый план выступала зловещая фигура всесильного ростовщика Салая Салтаныча — московского Гобсека, который держит в своих руках судьбы многих и многих людей, запутавшихся в его крепкой, далеко раскинувшейся, поблескивающей золотом паутине. В одном из летучих разговоров среди клубных завсегдатаев неожиданно выяснялась роковая роль, какую сыграл этот хищник в личной драме и в катастрофическом разорении бедной Юлии Павловны Тугиной.

«Человек человеку волк» — так определял Хмелев скрытый смысл третьего акта. «Бешеная борьба эгоистических интересов и страстей. Все для себя. Каждый хочет урвать побольше кусок. Какие страсти, темпераменты, какая острота желаний!»[[234]](#endnote-223)

Своеобразным было и пластическое решение, найденное для спектакля Н. Хмелевым и художником В. Дмитриевым.

Еще до А. Таирова с его «Без вины виноватыми» они ввели в сценическое оформление «Последней жертвы» — в декорациях, в костюмах, в планировке игровой площадки и в мизансценах — стилевую фактуру, характерную для живописи импрессионизма. Отчетливее всего это сказалось на том же третьем акте, который по своей цветовой и световой гамме заставлял вспомнить полотна художников этой школы, изображавших сцены веселящегося Парижа. Это отмечает в уже цитированной статье П. Новицкий, принимавший участие {484} в репетиционной работе над «Последней жертвой» и посвященный в детали постановочных замыслов Хмелева и Дмитриева.

Из его беглой, но точной характеристики пластического образа третьего действия можно уловить тонкие и сложные приемы, какими режиссер и художник добивались нужного им живописного эффекта. «Черные и серые цилиндры, фраки, визитки и крылатки мужчин, — рассказывает П. Новицкий, — выделяются на фоне мягко мерцающего, желто-золотого и розового света осеннего вечера, тонут в цветнике шелковых женских платьев…»[[235]](#endnote-224).

Это описание как будто воспроизводит характерную манеру Ренуара или Мане, на которых и ссылается его автор. А еще точнее: кажется, что оно почти целиком «снято» со знаменитой картины того же Мане «Музыка в Тюильри», словно режиссер и художник взяли ее за образец для своей сценической композиции.

Но в отличие от Таирова в «Без вины виноватых» Хмелев более осторожно использовал живописный стиль импрессионистской школы. Он ввел некоторые его элементы как существенные, но не определяющие стилевые детали в общий ландшафт спектакля, сохраняющий отчетливые признаки своего московского происхождения. Эти пластические «детали» ложились световыми бликами на ткань сценического действия, придавая ей зрелищную яркость и театральный блеск.

Такое органическое соединение двух стилевых фактур в новом художественном единстве было проведено художником и режиссером с тонким мастерством, без насилия над стилем драмы Островского. Вообще в спектакле не было ничего от стилизации, то есть от подчинения своеобычной драматической структуры пьесы произвольно выбранной, готовой художественной форме, сложившейся на ином драматургическом материале и на иной жизненной основе.

С такой же точностью были найдены режиссером и актерами сценические характеристики и для большинства действующих лиц пьесы.

Верную трактовку роли Тугиной дала в спектакле А. Тарасова, создавшая свой, индивидуальный вариант того же образа простоватой, бесхитростной купеческой вдовушки, от которого шла в свое время А. Арсенцева в Театре имени Моссовета. С той только разницей, что у Тарасовой в ее Тугиной было меньше поэтического простодушия и много больше грешных, неуемных страстей.

{485} Московским «черным валетом» вывел на сцену М. Прудкин своего Дульчина — молодого красавца с усталым лицом и пустыми, невидящими глазами одержимого игрока и прожигателя жизни.

Великолепным по скульптурной лепке и психологической выразительности получился у В. Станицына образ самодовольного купеческого «денди» в летах Лавра Мироныча — этой причудливой московской копии с типа парижского бонвивана, с большими денежными запросами и с пустым карманом в сверхмодной визитке.

По-новому прозвучали в мхатовском спектакле и Глафира Фирсовна у Ф. Шевченко — агрессивная, злая, с сумасшедше-озорным блеском в маленьких буравящих глазах; и маниакально-трагический Дергачев у В. Топоркова; и «эмансипированная» купеческая барышня Ирэнь у О. Лабзиной.

Все эти участники событий «Последней жертвы» были не просто красочными фигурами, характерными для московского быта 70‑х годов. У каждого из них жила в душе своя «забота» — по гоголевскому выражению, — которая превращала их в персонажи драматические, заряженные беспокойной внутренней энергией. В своей душевной одержимости они были приподняты над повседневным бытом. Здесь театр уловил в Островском то, что можно назвать его романтизмом — способностью драматурга схватывать своих персонажей и вводить их в действие в момент кульминации обуреваемых их страстей и жизненных устремлений.

Казалось бы, мхатовский спектакль максимально приближался к разгадке замысла Островского и к нахождению почти исчерпывающего режиссерского решения «Последней жертвы». Но в данном случае опасность пришла с другой стороны.

Неожиданное толкование роли Прибыткова резко сместило тематический и стилевой стержень спектакля и разрушило его постройку, с такой тщательностью возводимую режиссером. Прибытков, как он был раскрыт Москвиным, казалось, приходил на подмостки из какой-то другой пьесы, — настолько сильно он отличался от того персонажа, какой действовал в «Последней жертве».

У самого Островского не было никаких иллюзий насчет душевных качеств этого сухого, расчетливого дельца с недвусмысленной фамилией Прибытков. Достаточно вспомнить, с каким старанием и видимым удовольствием Прибытков в пьесе подготовляет внезапный удар, который должен сразить {486} ничего не подозревающую Юлию Павловну и толкнуть ее в силки, хитро расставленные ее коварным «покровителем». Его не интересует, чего будет стоить молодой женщине это внезапное «открытие». Ему нужно поймать ее в свои руки любой ценой, любыми средствами.

Для Островского Прибытков — это собственник с головы до пят, приобретатель и «покупщик», тот же хищный паук, что и Салай Салтаныч, только с приукрашенным «фасадом». Не случайно Островский соединяет их в одну дружную пару в клубном саду третьего акта. Подпольный ростовщик и финансовый воротила высокого полета по безмолвной договоренности делят между собой явную и скрытую власть в деловом московском мире.

Ничего от этого не осталось у Прибыткова в мхатовском спектакле. Своим духовным и внешним обликом герой Москвина напоминал излюбленных персонажей Диккенса, благородных, великодушных джентльменов с седеющей головой, до конца своих дней сохраняющих чистоту души и жар нестареющего сердца.

По отношению к тарасовской героине такой Прибытков был воплощением преданности и самоотречения. Им владела та всепоглощающая поздняя любовь к молодой женщине, которая становилась одновременно его горьким счастьем и постоянной, незатухающей мукой. Он глубоко страдал оттого, что Тугина любила другого человека. И вместе с тем все силы его души были отданы бескорыстным заботам о ней.

Все это было выражено артистом с такой душевной искренностью, как будто он говорил со сцены о самом себе, о своей собственной судьбе.

И есть основание думать, что это было действительно так. Биографы Москвина знают, что в эту пору он переживал трудную личную драму. И что-то от себя, от своих человеческих чувств, по всей вероятности, он отдал Прибыткову, тем самым изменив до неузнаваемости его духовный облик.

Правда, такой внимательный исследователь творчества Москвина, как В. Виленкин[[236]](#endnote-225), ссылаясь на слова самого артиста, отрицает, что в его замысел входило такое радикальное изменение образа Прибыткова. Но далеко не всегда слова самого художника о собственном творении выражают подлинную сущность того человеческого характера, который родился у него в процессе интуитивно-образного постижения роли.

{487} Само по себе прекрасно это творение Москвина. Оно поражает психологической глубиной и силой таланта актера, который способен на «чудо» радикального пересоздания театральной роли по собственному замыслу, даже «вопреки автору» (по выражению Белинского), и в то же время ничего не меняя в ее литературном тексте.

Биограф Москвина не сможет пройти мимо этой его роли. Она завершает галерею тех театральных персонажей артиста, в которых он создавал образы положительных героев, близких ему по внутреннему миру, как это было с его простодушным царем Федором в трагедии А. К. Толстого, с благостным Лукой в «На дне», с правдоискателем Федей Протасовым из толстовского «Живого трупа», с трагическим «Мочалкой» — штабс-капитаном Снегиревым из «Братьев Карамазовых» Достоевского.

Много уступая этим персонажам в общественно-психологическом значении, москвинский Прибытков был равен им по душевной щедрости, по высоте своего нравственного мира.

Но применительно к пьесе Островского это было много больше, чем просто неточно решенная роль. Образ трагического Прибыткова, воплощенный Москвиным с такой неотразимой драматической силой и психологической правдой, занял центральное место на сцене, заслонил собой всех остальных действующих лиц и отодвинул на второе, подчиненное положение даже героиню пьесы Юлию Павловну Тугину. Драма Прибыткова выросла в основную тему спектакля.

Используя образное выражение Вл. И. Немировича-Данченко применительно к Ермоловой, можно и здесь, в случае с Москвиным, сказать, что пьеса Островского, а вместе с ней и самый мхатовский спектакль «затрещали по швам» от силы таланта актера и рассыпались на самостоятельные эпизоды и на отдельные портреты персонажей.

Странно, что Хмелев, так верно определивший в своей экспликации общую тему «Последней жертвы», с такой точностью и художественным блеском воссоздавший в третьем акте картину московского Брокена, — странно, что он не увидел всей неправомерности москвинского Прибыткова. И, однако, это было так. И П. Новицкий, и Н. Волков, и В. Комиссаржевский, в той или иной степени посвященные в детали предварительной работы Хмелева над «Последней жертвой», единодушно утверждают, что трагический Прибытков Москвина входил с самого начала в режиссерский план Хмелева.

{488} Очевидно, и в этом случае остался в силе гипноз старого понимания поздних пьес Островского как собрания отдельных картин и психологических этюдов, не связанных между собой целостным тематическим замыслом.

## Многоликий Островский

И дело здесь не только в неразгаданном художественном своеобразии этих пьес Островского. Вопрос стоит глубже и много сложнее…

Великие классики, подобные Шекспиру, Островскому, Чехову, захватывают в свои произведения не только сегодняшний день в жизни человеческого общества во всем его необратимом своеобразии. Они улавливают в потоке современной жизни скрытые течения, которые уходят в будущее, иногда очень далекое, измеряемое многими столетиями. Иначе так называемые классические произведения давно бы умерли для сцены и превратились в музейные ценности, представляющие интерес лишь для историка культуры.

В этом отношении люди последующих поколений имеют свои преимущества по сравнению с современниками будущего классика. Они многое теряют в остроте восприятия его творчества, но выигрывают в глубине понимания его. Для них прошлая жизнь, воплощенная в классическом произведении, раскрывается в ее многосторонности. Словно с высокого пригорка, она расстилается перед ними как целостный пейзаж с отчетливо различимыми доминирующими линиями и рельефами, с дорогами, уходящими далеко назад, в историческое прошлое, а с другой стороны, идущими в будущее, к новому дню мира.

На этих дорогах, соединяющих прошлое с современностью, и происходит то, что мы называем живым освоением классического наследия, умением взглянуть на классика с высоты нового века. Так к постоянному содержанию классических произведений прибавляется социально-исторический, духовный опыт все новых и новых человеческих поколений.

В повествовательной литературе такую своеобразную операцию по новому освоению художника-классика проделывает незаметно для себя в своем подсознании каждый читатель, сидя с книгой в руках в своей комнате или в вагоне метро. Ему помогает в этом (вернее, *должен* помогать) {489} критик-комментатор, намечающий новое русло для современного восприятия классика.

В драматургии такое обновление классических произведений совершается в присутствии многочисленной театральной аудитории. И в качестве комментатора в этих случаях выступает театр во всем многообразии его выразительных средств.

В прежнем, домхатовском театре решающий голос в таких комментариях принадлежал актеру или актрисе, исполнявшим главную роль в пьесе. Своей трактовкой этой роли они определяли новое, современное звучание старой драмы, как это было с Мочаловым, Щепкиным, с Ермоловой, Сальвини, с Дузе и другими великими актерами прошлого, признанными властителями дум своих поколений. А на сцене нового театрального века, начавшегося с новаторской деятельности Станиславского, эту комментаторскую функцию прежде всего выполняет (или *должен* выполнять) режиссер в содружестве с актерами — от создателей центральных образов драмы до исполнителей бессловесных ролей. Так или иначе, на театр в целом ложится задача, с исчерпывающей точностью сформулированная Островским: «воплотить данные автором характеры и положения, *возвратить опять в жизнь извлеченные из жизни идеалы*»[[237]](#endnote-226).

Именно в этой формуле Островского, вернее во второй ее половине, подчеркнутой нами, лежит объяснение тех неудач, которые сопутствуют упорным попыткам театров воскресить к новой жизни поздние произведения русского комедиографа.

Театры до сих пор не улавливают своеобразия того жизненного материала, который драматург захватил в свои произведения из русской жизни 70 – 80‑х годов. А между тем этот материал содержит в себе разгадку общего замысла Островского и особенностей социального конфликта, обычно определяющего построение драматического действия в его пьесах, характеры персонажей и расстановку их по отношению друг к другу.

В выборе художественных средств и театральных красок Островский всегда исходил из локальных особенностей того пласта современной ему действительности, который он брал под свое наблюдение в данный момент. Этим объясняется характерное для него разнообразие художественных манер, которые он использует в разные периоды и для разных циклов своих пьес, сохраняя вместо с тем внутреннее единство стиля и миросозерцания.

{490} Поэтому первая задача, возникающая сейчас перед театрами, когда они обращаются к постановке поздних пьес Островского, заключается в том, чтобы внимательно изучить время, обстановку и условия, в которых жили и действовали герои произведений Островского, притом изучить хотя бы с такой же тщательностью, с какой театры научились это делать применительно к Шекспиру еще со времен «Отелло» Станиславского в 1896 году в Обществе искусства и литературы вплоть до последних постановок шекспировских пьес.

Чтобы воскресить для современной сцены произведения Островского в полноте их первоначальных замыслов и художественных красок, театры должны вернуть их в жизнь, из которой они когда-то вышли, но жизнь, увиденную сегодняшними глазами, взятую в ее главных устремлениях, в ее «существенности» и драматизме, в ее «напряженности», как любил говорить Аполлон Григорьев.

Сравнительно просто это было сделать Станиславскому, когда он работал над «Талантами и поклонниками» для Художественного театра в 1933 году. Ему не нужно было знакомиться по первоисточникам с эпохой Островского. В свои молодые годы он сам был ее живым свидетелем. Негиных, Великатовых, Мелузовых, Бакиных он встречал на московских улицах, в знакомых домах, в театрах и на концертах. Он знал их по имени и отчеству, жал им руки, разговаривал с ними. А через полстолетия, в 30‑е годы, он оглядывался на эту знакомую жизнь и всматривался в нее, на этот раз глазами художника нового века, освобождая ее в своем воображении от случайных наслоений, открывая в ней новый, раньше неясный смысл, обнаруживая в ней незамеченную прежде остроту конфликтов.

Современной режиссуре предстоит проделать эту операцию более сложными путями, восстанавливая для себя русскую действительность времен Островского через литературно-исторический и иконографический материал. При этом необходимо не упустить из виду и литературные произведения второстепенных и даже третьестепенных писателей. В них часто содержатся летучие, быстро исчезающие, но характерные признаки времени. И все это надо сделать не для того, чтобы воспроизвести со скрупулезной точностью бытовую оболочку, «скорлупу» давно ушедшей эпохи, но для того, чтобы воссоздать ее живой образ, найти в ней черты, близкие нашему времени, ощутить воздух, которым дышали участники вечной битвы жизни, всегда просвечивающей за текстом произведений Островского.

{491} Творчество Островского было глубоко злободневным в лучшем значении этого слова. Он шел по горячим следам жизни, заимствуя сюжеты для своих пьес — как он сам говорил — из сегодняшней газетной хроники, судебного отчета, из рассказа знакомого или случайно встреченного человека. И чем дальше шло время, тем внимательное и напряженнее вглядывался драматург в подвижные черты жизни, тем глубже проникал в сущность наблюдаемых явлений и тем сложнее становилась художественная ткань его произведений. В поздние годы к нему приходит такое тонкое, можно сказать, изощренное мастерство, которое не всегда бывает доступно для театра, искусства зрелищного по своей природе и поэтому несколько грубоватого по краскам, что справедливо отмечал в свое время Немирович-Данченко.

В последних пьесах Островского иногда как будто случайно оброненное слово, односложная реплика, лаконичная авторская ремарка, едва заметная «складка» в тексте заключают в себе намек на существенную черту в человеческом характере того или иного персонажа, на важную деталь его биографии или на событие, происшедшее за пределами сценической площадки. В такой «тайнописи» многое ждет умной режиссерской отгадки и расшифровки. Мы убедимся в этом, когда позже обратимся к детальному разбору второстепенных персонажей «Сердца не камень».

Островский был очень чуток к изменениям, происходившим с годами в русской жизни. И эта чуткость определялась не одной его обостренной отзывчивостью на все, что совершается вокруг него в мире, как это свойственно каждому большому художнику. Он принадлежал к плеяде тех писателей, пришедших в литературу в 40‑е годы, которые сознательно ставили перед собой задачу внимательного, своего рода научного изучения современной им действительности в ее скрытых движущих силах и многообразных проявлениях. Они видели в писателе не только вдохновенного художника, непосредственно выражающего в творчестве свое видение мира, непроизвольно отражающего знакомые ему стороны жизни. Одновременно он был для них чем-то вроде исследователя-физиолога, который подвергает специальному обследованию различные части общественного организма и открывает перед современниками еще неразведанные области народной жизни.

Это было новое литературное движение, возникшее в различных странах Европы и с особой последовательностью проявившееся во Франции и в России.

{492} У истоков этого движения стоял Бальзак — этот «доктор социальных наук», как называл его Маркс, — с его «Человеческой комедией», которая по замыслу писателя должна была дать исчерпывающую картину современной ему Франции, во всех ее социальных слоях и разрезах. По собственным словам Бальзака, «Человеческая комедия» должна была представить «всю социальную действительность, не обойдя ни одного положения человеческой жизни». В самой терминологии Бальзак подчеркивал исследовательский характер своей эпопеи. «Физиология брака» — так он назвал один из ранних романов этой серии, в самом названии как бы ставя знак равенства между художественным произведением и научным трактатом.

Такие «физиологии» на различные темы в виде отдельных книг и сборников во множество публикуются в 30 – 40‑е годы. Обычно они составляются из так называемых «физиологических очерков», получивших широкое распространение в журнальной практике этого времени и выросших в самостоятельный литературный жанр.

В России почти все писатели послегоголевского поколения начинают свой путь в литературе такими «физиологическими очерками». Именно в этом ново созданном жанре совершается первоначальное открытие таких пластов русской действительности, которые до этого только стороной затрагивались в художественной литературе. Многонаселенный человеческий мир выглядывает на современников со страниц тогдашних журналов и газет — от мужиков Тургенева и Григоровича, от обитателей петербургских «углов» Некрасова и Достоевского его ранних фельетонов до губернских чиновников различных рангов у Салтыкова, создавшего в своих очерках исчерпывающую «физиологию» российской бюрократической системы.

И это не были беглые бытовые зарисовки. Читателей захватывала еще небывалая глубина социально-психологических характеристик всех этих как будто рядовых участников жизненной драмы и резкость детального рисунка, с какой они были изображены авторами «физиологических очерков». Словно игла искусного гравера глубоко врезала на меди мельчайшие штрихи и черточки лица, преображая привычный облик, казалось бы, примелькавшихся людей, неожиданно открывая в них незамеченную сущность, их неподозреваемо сложный внутренний мир.

Типичная для «физиологических очерков» тенденция соединить непосредственное, интуитивно-образное восприятие {493} жизни с методом научного наблюдения, описания и анализа ее явлений не осталась временным журнальным «поветрием». Очень быстро она проникает и в большие формы литературы, окрашивая в особые цвета повести, романы, драмы и даже поэмы, формируя новый литературный стиль, общий для писателей разных масштабов, различных идейно-художественных тенденций.

Характерные признаки этого стиля отдельные историки литературы находят во многих произведениях 1850‑х и 1860‑х годов, в том числе в романах Достоевского вплоть до его «Преступления и наказания». Интересно, что сам Достоевский определял характер своего нового детища в деловой манере судебно-медицинского протокола. «Это — психологический отчет одного преступления», — писал он Каткову, предлагая для «Русского вестника» только что оконченный роман[[238]](#endnote-227).

Не следует забывать, что и для Толстого его «Война и мир» была не только художественным произведением. Существенную часть его замысла составлял и своеобразный научный трактат на историко-философскую тему, которым Толстой завершал свою многотомную эпопею. Сегодня мало кто из читателей заглядывает в этот трактат. Однако для самого автора «Войны и мира» он был чрезвычайно важен. Концепция исторического процесса, изложенная в нем, гораздо радикальнее повлияла на общий характер и художественный стиль романа, чем это может показаться на первый взгляд. Мы можем не принимать ее, можем выдвигать против нее веские доводы. Но она незримо присутствует во всех частях и деталях романа. Она составляет его динамический стержень или, вернее, скрытый двигатель, управляющий судьбами всех действующих лиц толстовской эпопеи — от исторических лиц крупного масштаба до последнего безыменного участника событий, рассказанных в «Войне и мире». Эта концепция определила и научно-исследовательский характер работы Толстого над историческим материалом. С ней связана и та особая художественно-описательная манера Толстого, благодаря которой персонажи романа и окружающий их мир предстали перед читателями в необычном ракурсе, в неожиданно обновленном виде, с «сорванными масками». Впоследствии эта манера Толстого иногда будет обозначаться не совсем точным для данного случая опоязовским термином: «прием остранения».

Во Франции несколько позже и в более обнаженной форме своего рода «иллюстрацию» к научной теории (на {494} этот раз теории наследственности) с вытекающими отсюда стилевыми особенностями создаст Золя в серии его романов о Ругон-Маккарах. «Я только ученый», — не без бравады говорил он о себе как авторе этой научно-художественной эпопеи.

Заимствованный у науки метод детального обследования и описания материала, помноженный на мощь творческого воображения художника, придавал неотразимую убедительность произведениям этой новой литературной «волны», захватившей с середины XIX века большинство русских писателей, от будущих классиков до их многочисленных «спутников» разного калибра.

Островский был убежденным выразителем этих новых тенденций в литературе. Свое кредо в этом отношении он сформулировал для себя с исчерпывающей ясностью очень рано, еще в преддверии начальных литературных опытов, когда только задумывал первые свои комедии.

В черновом наброске одной из статей 1847 года, как бы размышляя с самим собой, Островский писал, что для подлинно народного писателя «мало одной любви к родине». Его главной, настоятельной заботой должно стать постоянное «изучение своей народности», «своей родины». И этому «священному делу» писатель должен отдать все силы и свои познания в области искусства[[239]](#endnote-228).

Такое понимание исследовательской миссии писателя по отношению к своей стране, к своему народу не осталось лишь словесной декларацией начинающего драматурга. Уже в первых произведениях Островский выступает в роли первооткрывателя мало известной до него области русской жизни. Как говорили его современники, он, подобно Колумбу, открыл для них еще неисследованный мир купеческого Замоскворечья, этой фантастической страны, населенной странными существами, как будто выглянувшими на свет театральной рампы из далекого прошлого «пещерной» Руси и вместе с тем неотразимо реальными в их современном, «почвенном» существовании.

С интересом естествоиспытателя молодой писатель пристально разглядывал со всех сторон обитателей этой страны, изучая их нравы и повадки, характерные извивы их психологии, их свычаи и обычаи, их отношения между собой. Он не знал устали, выводя из самых дальних и темных углов на всеобщее обозрение один за другим все новые и новые образцы людей, населяющих эту новооткрытую страну. В течение немногих лет драматург создал в целой серии {495} пьес действительную «физиологию» старорусского, дореформенного купечества, с его самодурами различных мастей и с их жертвами — по добролюбовской терминологии.

И так же как большинство других писателей того же поколения, Островский для своего «открытия» широко использовал форму «физиологических очерков». В этом жанре им были написаны прозаические опыты из серии «Записок замоскворецкого жителя» и ряд небольших драматических этюдов, таких, как «Семейная картина», «Утро молодого человека», «Неожиданный случай», «Не сошлись характерами», «В чужом пиру похмелье» и даже «Воспитанница» — этот своеобразный очерковый эскиз к будущему «Лесу».

В более сложном композиционном преломлении та же манера «физиологических очерков» применялась драматургом и в его полнометражных «купеческих» пьесах первого периода (от «Свои люди — сочтемся» до «Не так живи, как хочется») — этих «пьесах жизни», как определял их Добролюбов, отмечавший удивительную способность Островского уже в ранние годы детально разрабатывать в своих драмах и комедиях «общую, не зависящую ни от кого из действующих лиц обстановку жизни»[[240]](#endnote-229), воссоздавая ее с исчерпывающей полнотой и неотразимой объективностью.

Вскоре Островский расширяет материал своих наблюдений и меняет художественные средства для его воплощения на сцене. Манера «физиологических очерков» уступает место другим формам, с более сложным образным содержанием. Но до конца дней он сохраняет верность своему исследовательскому методу. Он внимательно изучал жизнь своего времени, подробно останавливаясь на том или ином ее типическом явлении, разглядывая его со всех сторон иногда в целой серии пьес, ему посвященных.

Островский был верным летописцем русской жизни за ее полвека, быстро отзываясь в многочисленных комедиях, драмах и «сценах» на возникающие новые веяния, обращаясь к новым темам и сюжетам, выводя на театральные подмостки людей, характеры которых только-только формировались в их социально-типическом своеобразии, схватывая новые отношения между людьми, еще только намечавшиеся в меняющемся общественном быту, сдвинувшемся тогда со своих трех китов. И для всего этого многообразного материала Островский находил с неизменной точностью художественную форму, которая позволила бы ему без искажений показать со сцены перемены, совершающиеся в социальной судьбе современников. Как будто сама жизнь, {496} вечно меняющаяся в своих проявлениях, свободным потоком вливалась в его произведения, перестраивая изнутри их художественную структуру, заставляя драматурга изобретать все новые театральные средства для наиболее полноценною ее сценического воплощения.

В своем стремлении захватить жизнь в ее сиюминутном движении и в живых, непрепарированных красках Островский не останавливался перед нарушением эстетических норм драмы, считавшихся обязательными в его время.

За это ему часто доставалось от рецензентов. Одни обвиняли его — этого великого мастера в сложной области театра — в элементарном неумении строить драму. Другие видели в вольном обращении Островского с драматической формой доказательство того, что его талант скорее сродни эпику, чем драматургу. Замечание вообще небезынтересное в некоторых отношениях, как мы увидим дальше, хотя и неверное по выводам: Островский оставался драматургом чистой пробы и в тех случаях, когда раздвигал границы, отделявшие драму от эпоса.

Как подлинный новатор, Островский хорошо понимал условный преходящий характер многих общепризнанных тогда «законов» драмы. «Многие условные правила исчезли, исчезнут и еще некоторые», — записывал он в своих дневниковых заметках, и заключал: «теперь драматическое произведение есть не что иное, как драматизированная жизнь»[[241]](#endnote-230).

Эта формула словно предугадывает одно из основных положений сегодняшней «документальной драмы».

По широте охвата жизненных явлений, по разнообразию художественных средств и манер Островский не знает себе равных в русской классической драматургии. Прав был Станиславский, когда еще в молодые годы ставил Островского рядом с Шекспиром, считая, что этих двух драматургов объединяет одинаковое значение их творчества по отношению к их современникам. «Они зеркало и летопись своего времени», — говорил о них Станиславский словами шекспировского Гамлета[[242]](#endnote-231).

Как «зеркало» своего времени Островский был необычайно многоликим в творческих исканиях и художественных превращениях. И есть у него такие «лики», которые до сих пор остаются не только невоплощенными на сцене, но даже неугаданными нами в их неповторимом своеобразии.

Чего стоит хотя бы его трилогия о Бальзаминове — эта странно значительная эпопея об анекдотических похождениях маленького чиновника из затерянного замоскворецкого {497} царства. Этот трагифарс даже в лучших постановках на протяжении столетия не выходил за границы смешной бытовой картинки или незамысловатого водевиля.

И вместе с тем в этой трилогии есть ряд признаков, говорящих о гораздо более сложном и ироничном замысле драматурга. Она начинается почти с фарсовых положений, но постепенно комедийный образ Миши Бальзаминова расширяется в масштабах, становится почти фантастическим, поднимаясь на уровень социально-психологического гротеска обобщающей гоголевской силы. Горестный рассказ Бальзаминова в последней части трилогии о муках, которые он претерпевает в странствиях по глухим замоскворецким улицам и переулкам в поисках богатой невесты, перестает быть только смешным. За ним открывается трагическая изнанка мира, окружающего Бальзаминова, — мира одновременно анекдотического и реального в его гомерической дикости и бессмыслице.

В театре XIX века только Павел Васильев в трактовке образа Бальзаминова был близок к разгадке сложного замысла Островского. Драматург и критик того времени Д. Аверкиев оставил красочное описание игры П. Васильева в этой роли. В первых явлениях его Бальзаминов казался зрителям только комичным, пишет Аверкиев. Смешной была его рожа, смешным был и весь его внешний вид, вплоть до какого-то нелепого халатишка. «Но вот, начинает мечтать Бальзаминов; сначала смеетесь вы, но чем дальше, тем вам страшнее за него становится. Да, даже за себя и свои мечтания страшно… как начинает завираться Бальзаминов, вам не до смеху. Нет‑нет, да и увидите вместо веселой комедии самую “прежалостную” трагедию. Ну, как он сойдет с ума? Смотрите, весь театр замолк, все прислушиваются к чему-то. Раёк, на что охотник посмеяться — замолк… И уже до конца действия остается весь театр под этим впечатлением»[[243]](#endnote-232).

Но все остальные исполнители роли Бальзаминова в старом театре, включая и В. Давыдова, оставались в пределах чисто бытовой, комической зарисовки, переходящей в водевильный план. Не избежали этого стандарта и театры революционных лет. Они только «освежали» его чисто внешними средствами, прибегая к приемам условной стилизации, как это сделал Ф. Каверин при постановке смонтированной трилогии в Студии Малого театра еще в 20‑е годы.

Ждет своего сценического воскрешения и небольшой Цикл драм и комедий Островского 60 – 70‑х годов («Грех да беда на кого не живет», «На бойком месте», «Не было ни {498} гроша, да вдруг алтын»). В этих пьесах за тусклой поверхностью повседневного мещанского быта Островский обнажает кипение темных человеческих страстей, достигающих высокого, почти трагического накала. В театральной манере, в какой написаны драматургом пьесы этого цикла, господствуют острые линии, резкие краски без полутонов и тонких нюансов. Характеры действующих лиц набросаны широкой сильной кистью, крупными мазками. И драматическое действие неудержимо стремится к катастрофической развязке.

Но художественные богатства этих произведений все еще оказываются закрытыми перед театрами постановочной униформой, скроенной когда-то для спокойного, медлительного «бытовика», каким воспринимал Островского старый театр.

Только в «На бойком месте», поставленном на сцене Малого театра в 30‑е годы, В. Пашенная приоткрыла завесу над динамичной, остроконфликтной природой этой пьесы, создав яркий и сильный по драматизму образ своей обольстительной злодейки Евгении — этого театрального прототипа будущей Василисы в горьковском «На дне». Однако все остальное в спектакле было дано в сниженных, бескрасочных образах, в вялом темпе и в статичных мизансценах.

А такой шедевр этого цикла, как драма «Грех да беда на кого не живет», вообще за целые полвека шла на сцене считанные разы и к тому же ставилась в стертых штампах «купеческих» пьес раннего Островского.

Между тем эта драма о русском Отелло таит в себе новые и во многом неожиданные театральные возможности, не всегда отвечающие сложившимся представлениям о драматургии Островского. По своему сгущенно-трагическому колориту, но необычно броским краскам и по своеобразным характерам отдельных персонажей — вестников надвигающегося несчастья (Афоня, слепой Архип и другие из второстепенных лиц) — она предваряет будущую художественную манеру Л. Андреева в его так называемых «бытовых» драмах, подобно «Дням нашей жизни», «Анфисе», «Не убий» и др.

Еще сильнее этот «андреевский» колорит ощущается в «Не было ни гроша, да вдруг алтын», в этой беспощадной драме из мещанского быта, даже при чтении оставляющей на душе осадок какой-то неизбывной горечи. Образы мещан написаны Островским в детальном реалистическом рисунке, и вместе с тем постепенно в них проступают неподвижные очертания искаженных масок жизни. Именно в таком плане задумывал Хмелев постановку этой пьесы Островского в {499} 30‑е годы на сцене своей Студии. Но силы молодых неопытных студийцев не были подготовлены тогда для такой сложной задачи.

Вообще в своих «бытовых» пьесах по ряду существенных признаков Леонид Андреев гораздо ближе стоит к классику Островскому, чем к своему современнику — Чехову.

Неразгаданным в его стилевом своеобразии остается и обширный цикл тех пьес Островского 60 – 70‑х годов, которые он посвящает изображению жизни своих излюбленных героев, честных, трудолюбивых «маленьких людей», стремящихся в этом волчьем мире жить по правде, по неписаному нравственному закону («Старый друг лучше новых двух», «Тяжелые дни», «Шутники», «Пучина», «Не все коту масленица», «Поздняя любовь», «Трудовой хлеб»).

Пьесы эти не укладываются в границы традиционных драматических жанров, границы, казалось бы, прочно установленные тогдашними теориями драмы. Островский вырабатывает для них необычную в драматургии того времени композиционную форму. Это — «сцены» или «картины из московской жизни», а иногда «из жизни захолустья», как обозначает их своеобразный жанр сам автор.

В них драматург рассказывает о делах и днях мелкого люда, населяющего тогдашние московские окраины: маленькие чиновники с их семьями; ходатаи по делам и стряпчие, занимающиеся бесконечными тяжбами и кляузами своих клиентов — толстосумов; учителя и студенты, бегающие по домашним урокам; обедневшие купеческие вдовы с дочерьми на выданье, но без приданого; портнихи, выполняющие на дому работу для московских магазинов; приказчики различных категорий; свахи и просто переносительницы сплетен.

Островский показывает своих незаметных героев в будничной обстановке, с их радостями и печалями, с каждодневными заботами о хлебе насущном, с постоянной оглядкой на опасности, грозящие им от самодуров всевозможных калибров и мастей.

Эти маленькие люди во многом отличаются от своих вчерашних собратьев, появлявшихся в пьесах Островского его первого периода. Пореформенное время отразилось на их общественном сознании и на поведении в быту. Даже самые тихие и незащищенные из них, вроде старика Оброшенова в «Шутниках», в критические минуты уже способны поднять бунт и выгнать какого-нибудь всесильного купчину из своего дома. Воздух перемен начинает проникать в окраинные домишки, в наемные квартиры и углы. Смелее всех {500} в этих пьесах Островского держатся молодые девушки. Они часто негодуют на своих «обожателей» и женихов за их нерешительность, за неумение отстоять себя перед грозными хозяевами. Мятеж Катерины из «Грозы» не прошел бесследно для ее младших сестер.

Островский в этих «сценах» обычно щадит своих незаметных героев, уберегая их от чересчур сильных потрясений и жизненных катастроф. Печальное исключение он сделал только для своего Кисельникова из «Пучины». В остальных же пьесах этого цикла драматург приходит на помощь «маленьким людям», когда они попадают в затруднительное положение. Он подставляет на их пути счастливый случай или создает возможность незначительного житейского компромисса, не ущемляющего слишком сильно их человеческое достоинство. Островский словно хочет поддержать своих героев в их повседневной борьбе за существование, вселить в них веру в собственные силы, рассеять чрезмерный страх перед трудностями жизни.

И для этих пьес Островский находит новую художественную манеру. Он пишет их как своего рода повести в драматической форме, с ослабленной интригой и с приглушенными конфликтами. Мир «маленьких людей» возникает в них в светлом поэтическом ракурсе. И в голосе драматурга часто слышатся лирические интонации, когда он знакомит нас с внутренней жизнью этих незамысловатых и в то же время по-своему мужественных и душевно привлекательных персонажей.

Для самого Островского был ясен необычный характер этих «сцен» или «картин из московской жизни». Он знал, что по своему построению они мало соответствуют тем структурным правилам, которые были установлены в драматургии тех времен. «Это — скорее этюд, чем пьеса», — писал он в письме к Бурдину об одном из таких своих произведений в новом роде («Не все коту масленица»). И добавлял: «в ней нет никаких сценических эффектов»[[244]](#endnote-233), очевидно, подразумевая под «эффектами» динамичное развитие драматической интриги.

Кстати говоря, если устанавливать прямые связи между театром Островского и будущей драматургией Чехова, — как это делается иногда в литературоведении, то они, пожалуй, ощутимы только в необычном жанре этих «сцен» или «картин». В их театральном стиле можно различить некоторые характерные особенности поэтики чеховской драмы, прежде всего в части ее композиции: ослабленная роль главного {501} лица, которое обычно в традиционной (дочеховской) драматургии вбирает в себя всю действенную энергию драмы; и повествовательный прием в построении драматического действия. Такие «сцены» у Островского являются как бы соединительным звеном между произведениями чисто эпического рода и драмой — особенность, которая впоследствии станет типичной для всей новаторской драматургии XX века.

Интересно, что сам Чехов с несвойственной ему горячностью восхищался одной из пьес Островского этого рода — «Пучиной». «Пьеса удивительная, — писал он Суворину, — последний акт — это нечто такое, чего бы я и за миллион не написал»[[245]](#endnote-234). И говорил он это в зрелые годы, уже после «Лешего», в котором впервые опробовал некоторые новаторские приемы своих будущих повествовательных драм. А следует отметить, что в «Пучине» характерные черты драмы-повести из всех пьес Островского этого типа выражены с наибольшей последовательностью и полнотой.

И такой тонкий знаток Чехова, как Ю. Соболев, еще в дореволюционные годы видел в «Поздней любви», принадлежащей к той же группе повествовательных произведений Островского, «драму настроения», как принято было тогда называть пьесы чеховского стиля, чеховской художественной традиции[[246]](#endnote-235).

А рядом с этими «сценами» в те же годы Островский выпускает созвездие из пяти сатирических комедий, на которых мы уже останавливались в одной из предшествующих глав данного очерка («На всякого мудреца довольно простоты», «Горячее сердце», «Бешеные деньги», «Лес» и «Волки и овцы»). В отличие от повествовательного стиля «сцен» эти пьесы были написаны драматургом в блестящей динамической манере «крупного комизма» (по выражению Островского), с крутыми поворотами комедийной интриги, с характерами персонажей, очерченными резкими стремительными линиями.

В этих комедиях Островский развертывает пеструю галерею сатирических портретов хозяев собственнического мира, действующих в обстановке пореформенных лет: финансовые воротилы из подрядчиков, вроде гомерического безобразника Хлынова в «Горячем сердце»; преуспевающие дельцы из дворян, от обходительного Василькова в «Бешеных деньгах» до откровенного хищника Беркутова из «Волков и овец»; недавние крепостники, перекрасившиеся в либералов, из «На всякого мудреца довольно простоты»; еще {502} вчера всемогущие помещицы, из рук которых сегодня уплывают миллионные состояния, как это происходит с Гурмыжской в «Лесе» и с Мурзавецкой в «Волках и овцах»; деревенские кулаки, набирающие силу, подобно Восмибратову из того же «Леса».

А за этими «столпами» старой, феодально-крепостной и новой, капитализирующейся Руси теснится толпа мелких дельцов и прожектеров, промотавшихся дворян с дочками и сынками, жаждущими выгодных партий, авантюристов обоего пола и разных сословий и другого мелкого люда разнообразных категорий.

Есть что-то торжествующе веселое в той манере, с какой Островский подает со сцены обитателей своего человеческого «зверинца». Драматург выводит их на театральные подмостки во всей их телесной плотности и жизненной достоверности. И действуют они в событиях комедий по всем нормам обычной житейской логики. Но постепенно на их реальных лицах начинают проступать черты полулюдей, полузверей, «двуногих животных» — по точной горьковской формулировке, — которые с наивным бесстыдством обнажают свои темные инстинкты и нравственную нечистоту.

В этих комедиях драматург пользуется контрастной палитрой театральных красок, смелыми художественными приемами, переплавляя жизненный материал в рубенсовские образы поразительной пластической силы и живописной яркости.

В отдельные комедии этого цикла Островский приводит своих излюбленных героев, «маленьких людей» с горячим сердцем и с высоко развитым нравственным чувством. Таким персонажем в «Горячем сердце» оказывается купеческая дочка Параша, одна из тех вольнолюбивых героинь Островского, в которых живет неугасимая ненависть к миру наживы и душевного рабства. А в «Лесе» над всем населяющим его «зверьем» поднимается страдальческий образ Геннадия Несчастливцева, вечного скитальца по дорогам жизни, своего рода Дон Кихота, защитника угнетенных, который ценой нищеты и бездомного существования покупает себе в этом волчьем мире независимость и духовную свободу.

Странно сейчас представить себе, что весь этот блеск и великолепие сатирического цикла Островского при жизни драматурга и много после него оставались незамеченными и театрами и критикой. Незамеченной оставалась и острая обличительная направленность этих пьес. Даже в таких комедиях, как «На всякого мудреца довольно простоты» и {503} «Волки и овцы», с их открытой сатирической тенденцией театры и комментаторы в лучшем случае видели всего лишь «сочный бытовой жанр», сдобренный натянутыми водевильными положениями.

Только в годы революции произошло подлинное открытие комедий Островского этой группы. Как мы уже говорили, их новому сценическому рождению положили начало два спектакля, ставшие историческими в отношениях советских театров с наследием великого русского комедиографа: мейерхольдовский «Лес» и «Горячее сердце» Станиславского, поставленные в середине 20‑х годов. Они стали двойным стилевым эталоном для всех дальнейших театральных постановок комедий Островского из его сатирического созвездия. Одни режиссеры ставили их ближе к эксцентрической манере мейерхольдовского «Леса». Другие продолжали более сдержанную стилевую традицию «Горячего сердца» Станиславского. Но и в тех и в других случаях это были спектакли острой сатирической направленности и яркой театральной красочности.

Существуют у Островского и другие «лики». Притом далеко не все из них остаются живыми для последующих поколений. Как у всякого классика, у него есть произведения погасшие, отошедшие в прошлое вместе с тем временем, когда они были написаны.

Так случилось с циклом исторических драм Островского, созданных им в 60‑е годы. Мимо этих пьес не может пройти исследователь творчества Островского. Они крайне важны для понимания его миросозерцания, его духовных интересов. Сам драматург придавал большое значение своей работе в историческом жанре. Одно время под влиянием затяжного конфликта с театральной дирекцией он всерьез помышлял оставить работу для театра, зарыться в архивы и писать исторические драмы для чтения. Поощрял Островского на экскурсы в историю и его давний единомышленник Аполлон Григорьев, восхищавшийся поэтическими красотами «Минина».

Тем не менее исторические драмы Островского уже давно потеряли самостоятельное художественное значение. Их нельзя отнести в разряд его классических произведений. И это естественно. История прошлого не была для него близкой стихией. Островский слишком безраздельно принадлежал живой современности, ее текущему дню. Он слишком остро ощущал биение ее горячей крови, для того чтобы погружаться в далекое прошлое.

{504} Когда-то Теофиль Готье писал о таком же обостренном чувстве современности, которое владело Бальзаком и часто делало его беспомощным, когда он по образцу Вальтера Скотта обращался к материалу далекого исторического прошлого. Готье остроумно замечал, что в Лувре Бальзак любовался бы не статуей Венеры Милосской, но современной парижанкой, которая стоит перед этой статуей и привлекает внимание писателя неповторимо сегодняшним своеобразием своего облика со всеми деталями ее наряда, вплоть до кончика лакированной туфельки, выглядывающей из-под подола ее модного платья. «Он хорошо чувствовал себя с живыми и не умел воскрешать мертвых», — обобщал Готье свою характеристику Бальзака[[247]](#endnote-236).

Эти слова можно повторить и по отношению к Островскому. Из всех его исторических драм, может быть, только «Воевода» с ее сказочно-поэтическим колоритом имеет шансы на будущее остаться в репертуарном резерве театра.

Едва ли займут прочное место на сцене и его «москвитянинские» комедии, при своем появлении имевшие такой шумный успех у современников, вызывавшие долго не умолкавшие споры в критике и в широких театральных кругах. Чересчур плотный налет идилличности в картинах старорусского быта лишил эти комедии в будущем значения достоверного художественного документа эпохи и одновременно слишком радикально притушил их театральные краски.

Вообще театры уже давно обходят почти все пьесы Островского раннего периода, одно время считавшегося основным и самым значительным в творческой биографии русского комедиографа. С особой осторожностью они относятся к его «купеческим» пьесам этого периода, даже к тем из них, которые не входят в его москвитянинский цикл, — подобно «Своим людям — сочтемся», «Семейной картине», «В чужом пиру похмелье».

И действительно, в тех редких случаях, когда театры в последние десятилетия брались за их постановку, они обычно терпели неудачу. «Театральный мундир» Островского крайне трудно (а может быть, и вообще невозможно) снять именно с его ранних комедий, применительно к которым он и был так прочно сработан тогдашним театром.

И «Гроза» еще не обрела новую жизнь на современной сцене. После революции ее неоднократно ставили на провинциальных и столичных сценах, вплоть до Камерного театра, где она шла в постановке А. Таирова (1924), и Московского Художественного театра в постановке Вл. Немировича-Данченко {505} (1934). Но даже под руками этих прославленных и многоопытных режиссеров «Гроза» не ушла дальше бытовой мелодрамы, лишенной трагической силы и высокой поэзии, пронизывающей весь образный строй драмы.

И последующие постановки «Грозы» ничего не изменили в ее судьбе.

Новый режиссерский «ключ» к «Грозе» еще не найден. И поиски этого ключа пока идут не по главному направлению. Характерно, что в мхатовской постановке режиссер выбросил всю первую картину третьего акта, в тексте которой драматург создает образ страшного в своей фантастической дикости пещерного калиновского королевства. Из спектакля ушел целый пласт, определяющий основную социальную коллизию «Грозы» — этой первой и пока единственной романтической трагедии русского национального репертуара.

Драматическое действие «Грозы» полно трагических контрастов и конфликтов, доведенных до последней остроты, исключающей всякую возможность примирения и компромисса. Все в этой драме овеяно дыханием «сжигающей страсти» (по блоковской характеристике). Образы ее персонажей встают на фоне душного грозового неба, прорезанного молниями. Как будто все силы жизни в неудержимом порыве поднялись, чтобы сокрушить каменные громады мертвого города Кабановых и Диких.

Тема великой грозы, ее могучего, очищающего веяния утверждается в этой драме не только через духовный мятеж и гибель ее героини, не способной смириться перед силой мертвого закона. Она сказывается и в том нравственном перевороте, который совершается в душе робкого, забитого Тихона в финале трагедии. И в другой, более мажорной тональности та же тема звучит в судьбе Варвары и Кудряша, бежавших на волю из кабановского склепа, — то ли на юг, как это бывало в те времена, в понизовья Волги, или в далекую Сибирь, с ее необжитыми просторами, куда через много лет после событий «Грозы» горьковский Лука будет звать на вольную жизнь непокорного Ваську Пепла.

И бунт Тихона у тела погибшей жены и весть о побеге Варвары и Кудряша играют важную роль в разрешении основного конфликта драмы. Гроза не напрасно пронеслась над темным калиновским царством. Оно зашаталось в своих вековых устоях.

Как подлинная трагедия, «Гроза» несет с собой в зрительный зал то общественно-нравственное очищение, тот катарсис, о котором со времен Аристотеля говорят (и все {506} еще спорят!) теоретики драмы, когда заходит речь об искусстве трагического театра. В прошлом «Гроза» помогла современникам изжить в их сознании один из самых тяжелых «снов» старой, уходящей России.

Все то драматически сильное, что живет в «Грозе», до сих пор еще не получило нового сценического воплощения в современном театре.

В начале 50‑х годов в Театре имени В. Маяковского Н. Охлопков сделал попытку по-новому посмотреть на эту драму Островского. Ему удалось высвободить ее из-под мелодраматического штампа, удалось высветлить ее потускневшие краски и вынести местами на поверхность из текстовой глубины ее поэтическую интонацию. Однако все это было достигнуто режиссером за счет снижения драматизма в ситуациях пьесы и в человеческих характерах ее персонажей. Из сферы романтической трагедии «Гроза» перешла в план статичной драматической поэмы.

Впрочем, с «Грозой» дело обстоит много сложнее, чем с любой другой пьесой Островского. Она ждет не только новаторского режиссерского подхода, но прежде всего большой актрисы открытого трагического темперамента, подобно Никулиной-Косицкой, Стрепетовой, Ермоловой, или хотя бы актрисы того утонченно-надломленного (своего рода «дузевского») драматизма, который был, по-видимому, свойствен первой петербургской исполнительнице роли Катерины — Фанни Снетковой, а впоследствии — Е. Рощиной-Инсаровой в мейерхольдовской постановке «Грозы» 1916 года в Александринском театре.

Попутно отмечу, что об этой роли Рощиной-Инсаровой почти не осталось упоминаний в критической литературе того времени. А жаль. Образ рощинской Катерины крайне интересен для историка театра не одной своей психологической остротой и художественной цельностью. В нем нашла отражение существенная грань в общественной психологии предреволюционных лет России.

Это была Катерина «конца века». Ее гибель была предрешена с самого начала драмы и была ясна самой Катерине. У этой изящной женщины, проходившей по сцене усталой походкой в широких, шуршащих шелком платьях, уже не было ни сил, ни желания для борьбы. Она приходила к Борису не на радость, а на страдание. Ее тонкие руки опускались на его плечи с отчаянием и безволием погибающего человека. Ее огромные глаза на худом измученном лице, напоминавшем лицо сомовской «Дамы в голубом», {507} глядели на него с печалью и сожалением. Это была де любовь, не страсть, вспыхнувшая неудержимым огнем в живом существе, но последнее прощание с жизнью.

Кугель увидел в такой рощинской героине «красочку византизма»[[248]](#endnote-237). На самом же деле «византизм» здесь был ни при чем. Образ Катерины — Рощиной был неотделим от той предгрозовой атмосферы, в которой жил старый мир в последние часы своей исторической жизни перед рубежом 1917 года. Катерина у Рощиной была утонченным порождением этого мира и одновременно его жертвой, обреченной на смерть вместе с ним.

Как не похожа была эта Катерина «конца века» на своих предшественниц — на сильную, волевую, рвущуюся к жизни, к свету Катерину Косицкой, на героическую Катерину Ермоловой с ее несгибаемой волей и мужеством, с ее духовным максимализмом.

Каждая эпоха говорила со сцены своим языком о трагедии Катерины.

Так или иначе, так же как в шекспировском «Гамлете», в «Отелло» или в «Лире», трактовка «Грозы» в решающей степени зависит от масштабов дарования исполнительницы главной роли, от ее способности поднять образ героини трагедии на высоту большой социально-психологической темы. Без такой актрисы, каким бы ни было общее режиссерское решение пьесы в целом, «Гроза» останется на сцене всего лишь несложной бытовой драмой о неверной жене и о нравственной каре, которую она принимает на себя за содеянный грех.

Из всех произведений Островского первого периода (до 1860 г.) прочное положение в театральном репертуаре пореволюционных лет заняло только «Доходное место» в его обновленной сценической редакции. Еще в 20‑е годы театры освободили эту пьесу от канона чисто бытовой комедии и приблизили в своей трактовке к сатирическим произведениям Островского, ставя ее либо в приемах мейерхольдовского «Леса» (иногда с уклоном в чистую клоунаду), либо в традициях «Горячего сердца» Станиславского. В таком виде «Доходное место» осталось живым и для наших дней.

По-иному подошел к этой пьесе сам Мейерхольд, поставив ее в Театре Революции (1923) как романтическую драму в духе петербургских повестей Гоголя, сохранив в то же время нерушимой ее открытую обличительную тенденцию. Это было сложное решение «Доходного места», может быть, наиболее близкое к замыслу самого драматурга.

{508} Действительно, в этой пьесе гораздо больше от драмы, чем от комедии в традиционном значении итого термина. «Тут будут наши гражданские слезы», — говорил Островский Аполлону Григорьеву в пору работы над «Доходным местом»[[249]](#endnote-238), подчеркивая этими словами сгущенно-драматический колорит задуманной пьесы.

Вообще мы должны помнить, что для Островского, так же как позднее для Чехова, слово «комедия» зачастую вмещало в себя гораздо более широкое содержание, чем это подразумевалось в общепринятых теориях драмы. Комедиями Островский называет не только такие свои произведения, как «На всякого мудреца довольно простоты» или «Волки и овцы». Для него в границах комедийного жанра оставались и тяжелые драмы, подобно «Без вины виноватым» или «Не было ни гроша, да вдруг алтын», которая, как известно, завершается самоубийством главного действующего лица пьесы. Вспомним, что и Чехов назвал комедией свою «Чайку», в финале которой Треплев кончает жизнь выстрелом в висок.

История жанровых образований в их эволюции за многие века еще не написана. А между тем она представляет самостоятельный интерес не только для историка театра. Она может быть полезна и для социолога, занимающегося такой зыбкой областью, как эволюция общественной психологии.

В театре и в драматургии содержание жанровых обозначений гораздо менее устойчиво, чем в повествовательной литературе. Иногда от того или иного драматического жанра остается лишь название, за которым скрывается нечто неопределенное, мало соответствующее содержанию термина. Еще Гердер отмечал, что «драма Софокла и драма Шекспира — две разные вещи, которые в известном смысле имеют только одно общее: имя»[[250]](#endnote-239).

И действительно, если исходить из норм классической трагедии, как они сложились у античных трагиков и как их сформулировал Аристотель, то такие пьесы Шекспира, как «Гамлет», «Король Лир», не могут называться трагедиями. Одно появление шутов в этих пьесах уничтожает их жанровую чистоту.

«Чистота» жанра отсутствует и в некоторых комедиях Островского, Чехова и в особенности в драматических произведениях наших дней, которые уже давно строятся в вольном стиле и обычно не поддаются точной жанровой классификации.

{509} И в этом нет ничего ущербного вопреки тому, как это иногда представляется запоздалым ревнителям чистоты жанров в современном театре и в драматургии. Наоборот, стремление драматурга во что бы то ни стало соблюсти так называемые законы жанра зачастую приводят к неоправданной стилизации жизненного материала и тем самым к его искажению.

В эпохи динамичные, взрывчатые, с быстро меняющимися формами быта жизнь часто оказывается не в состоянии без серьезных потерь уместиться в жесткие рамки определенного драматического жанра. В такие времена в театре и в драме утверждаются и господствуют формы гибридные — со смешанными жанровыми признаками.

У Островского на отдельных его произведениях уже наблюдается начавшийся процесс расшатывания сложившихся жанровых конструкций, смещения их отчетливых граней и контуров, а иногда и своеобразного симбиоза или смешения. У Чехова, а потом у Горького этот процесс разрушения готовых жанровых образований действует уже в полную силу.

Что касается мейерхольдовского опыта превращения «Доходного места» из комедии в романтическую драму с обличительной тенденцией, то пока что он остался единичным в сценической истории этой пьесы и не получил продолжения в театре…

Нет, Островский гораздо более многообразен в своих творческих обличьях и театральных возможностях, чем это до сих пор представляется многим его комментаторам и постановщикам. Он многократно менял свои художественные приемы в построении действия и в характеристиках персонажей, свободно варьировал разнообразные принципы композиции драмы и разрабатывал, а иногда изобретал заново самые различные драматические жанры, наиболее пригодные для решения той или иной художественно-тематической задачи, поставленной им перед собой.

И во всех своих многообразных стилевых «превращениях» Островский всегда исходил из характерных особенностей того жизненного материала, который останавливал его внимание и на какое-то время делался предметом его пристального наблюдения и всестороннего изучения.

Островский, как никто из русских драматургов — его предшественников, современников и преемников, — умел внимательно изучать то или иное явление жизни, попавшее в поле его зрения и заинтересовавшее его своей скрытой {510} значительностью, еще неразгаданной типичностью для современного общества. Драматург словно ставил его под микроскоп и рассматривал во всех деталях, со всех сторон, с интуицией и тщательностью гениального исследователя-экспериментатора.

## «Печальные комедии» драматурга

Характерные свойства исследователя-экспериментатора с наибольшей отчетливостью проявились у Островского в последнее десятилетие его деятельности (1875 – 1886), когда, как мы уже не раз упоминали, он создает новый, самый обширный в его наследии цикл драм и комедий, объединенных общностью темы и художественного стиля.

В цикл этих поздних произведений Островского входят девять пьес, появляющихся одна за другой, год за годом: «Богатые невесты» (1875), «Последняя жертва» (1877), «Бесприданница» (1878), «Сердце не камень» (1879), «Невольницы» (1880), «Таланты и поклонники» (1881), «Красавец-мужчина» (1882), «Без вины виноватые» (1883) и «Не от мира сего» (1884) — последнее произведение Островского, на котором завершилась его многолетняя литературная деятельность, если не считать второй авторской редакции «Воеводы», созданной в 1885 году.

На некоторых из этих пьес мы уже останавливались с большей или меньшей подробностью в предшествующем изложении в связи с их сценической историей в дореволюционном и в современном театре.

Все пьесы этого периода отданы одному явлению, которое драматург внимательно обследует в различных вариантах и ракурсах. Каждая из них представляет собой как бы часть одной обширной эпопеи, отдельную главу одного многоветвистого романа, посвященного трагической судьбе женщины в собственническом обществе на его новом, пореформенном этапе.

Действие этого «романа» охватывает целое десятилетие и развертывается на фоне общего для отдельных его «глав» широкого социального ландшафта предпринимательской, капитализирующейся России 70 – 80‑х годов прошлого века.

В эту пору Островский внимательно всматривается в перемены, которые новая обстановка вносит в общественное положение женщины. Он заглядывает в барские особняки, {511} в купеческие дома, в обедневшие дворянские семьи, за кулисы театров, в роскошно обставленные апартаменты предпринимателей новой формации и приходит к печальным выводам.

Как будто многое изменилось в судьбе русской женщины с тех пор, как бедная невеста пошла в кабалу к состоятельному чиновнику Беневоленскому, а непокорная Катерина бросилась с крутого обрыва в Волгу. Разговоры об эмансипации женщин за это время стали обычным явлением и перекинулись в самую глухую провинцию. Женщина даже в купеческой среде как будто получила право от общества выбирать себе мужа по собственному вкусу. К ней пришла большая свобода в быту. Даже такая купеческая барышня «на выданье», как Ирэнь из «Последней жертвы», с благословения своего родителя принимает участие в ресторанных ужинах, и никто не видит в этом ничего зазорного.

Но все это не может скрыть от проницательного глаза Островского истинного положения женщины в обществе этого времени. Оно не стало лучше по сравнению с предшествующими годами. Изменились формы рабства, но само рабство осталось: к такому выводу приходит драматург в своих новых пьесах. А в некоторых отношениях это рабство приняло еще более тяжелые формы. Видимость свободы женщины в новых условиях слишком часто оказывается только на руку хищникам и проходимцам, которые вьются вокруг нее. Она сама и ее капиталы — если они есть у нее — становятся доступнее для них в обстановке той ярмарки жизни, куда теперь открыт для нее свободный вход.

«Невольницы» — так озаглавил Островский свою пьесу, написанную им вслед за «Сердце не камень». Под этим названием можно объединить в одну галерею почти все женские портреты, созданные драматургом в его произведениях последних лет, начиная с незамысловатой Валентиночки в «Богатых невестах» — своего рода «дамы с камелиями» в упрощенном московском варианте, и кончая героиней «Не от мира сего», этим странным существом, которое Островский задумал как живое воплощение женской чистоты, самоотречения и душевной незащищенности перед грязью жизни.

Женские образы в этих пьесах написаны Островским в новой для него манере, в детальном и тонком психологическом рисунке, прозрачными тонами. Они овеяны печальной поэзией несбывшейся любви, обманутых надежд и мечтаний.

{512} Судьба героинь поздних комедий Островского бывает различной. Одни из них незаметно для себя спускаются со ступеньки на ступеньку вниз по крутой лестнице жизненных компромиссов, как это происходит с молодой актрисой Негиной в «Талантах и поклонниках», которая продает свой большой человеческий дар за мишурный блеск минутного успеха и дешевой театральной славы. Других, как Ларису в «Бесприданнице», пуля ревнивого жениха избавляет от последнего унижения и моральной гибели. Третьи, подобно обаятельной Тугиной из «Последней жертвы», после тяжелой душевной катастрофы расстаются со своими иллюзиями и превращаются в расчетливых устроительниц своего материального благополучия. Наконец, есть и такие, как та же Ксения Кочуева, тихая героиня из «Не от мира сего», которая просто умирает от душевного потрясения, не в силах перенести крушения светлых представлений о человеческой верности.

Только немногим из этих «невольниц», с натурой исключительно сильной, одаренной и духовно богатой, удается прорвать замкнутый круг и подняться над окружающей средой, как это выпадет на долю трагической актрисы Кручининой в «Без вины виноватые». Для остальных героинь поздних комедий Островского нет выхода из неволи. Со всех сторон к ним тянутся жадные, грязные руки самодовольных собственников и циничных дельцов.

Нет, пьесы Островского последней поры совсем не бесхитростные «бытовые картинки», не мимолетные «фотографии с натуры» и даже не «психологические этюды» на различные частные темы, как это еще недавно казалось многим театральным деятелям и исследователям творчества русского комедиографа.

Островский совсем не умилялся, глядя, как страдают и плачут его героини. Он хорошо знал, что это были не «светлые женские слезки», как это представлялось Южину, когда он говорил о Негиной в «Талантах и поклонниках», но горькие слезы людей со сломленной жизненной судьбой.

В эту пору Островский по-прежнему называет свои пьесы комедиями. Но если это комедии, то только в том значении этого слова, какое придавал ему Бальзак, называя человеческой комедией свою трагическую летопись современного ему общества. В этих пьесах Островского редко у кого из действующих лиц можно заметить улыбку или услышать смех. Сам драматург далек от того, чтобы смеяться {513} над тем, что он показывает со сцены. Его взгляд становится неожиданно серьезным и печальным.

В этом отношении перемена, совершившаяся в позднем Островском, кажется разительной. Она происходит почти мгновенно на глазах современников. Только что в «Волках и овцах» (1875) драматург беспощадно высмеял своих персонажей, не зная удержу в веселой издевке, словно торжествуя окончательную победу над миром стяжателей. И тут же, в том же году, чуть ли не в том же месяце он выпускает «Богатых невест», начиная ими целую серию тех своих последних произведений, которые хочется назвать «печальными комедиями» в наследии Островского.

В этих пьесах театральная манера драматурга меняется существенным образом. В них исчезают резкие краски, составляющие характерную особенность сатирического цикла Островского предшествующего периода с такими блестящими комедиями, как «Горячее сердце», «Бешеные деньги», «Лес», «На всякого мудреца довольно простоты», «Волки и овцы».

Сатирические блики иногда появляются на отдельных второстепенных персонажах той или иной комедии Островского позднего периода, на каком-нибудь Лавре Мироныче из «Последней жертвы» или на Бедонеговой из «Богатых невест». Но это действительно только блики, только немногие чужеродные пятна в картине, выполненной в другой манере.

Общий тон драматурга становится более сдержанным. Островский начинает избегать в изображении отрицательных явлений жизни художественного преувеличения, того, что мы называем гиперболой, сатирическим заострением образа. Не сгущая красок, с наружным спокойствием, как о самых обыкновенных вещах, повествует Островский о тяжелых драмах своих подзащитных героинь, о светлых чувствах, отданных на поругание, о душевной чистоте, втоптанной в грязь, о жизненных компромиссах, добытых ценой последнего унижения.

Рассказывая обо всем этом, драматург не ставит восклицательных знаков. Его речь остается сдержанной, нигде не поднимаясь до открытого пафоса или сарказма. Самым тоном своего повествования Островский дает понять зрителям, что все происходящее в его печальных комедиях не относится к чему-то исключительному, редко встречающемуся, но составляет явление обычное, каждодневно совершающееся в быту.

{514} В то же время Островский с необычайной детальностью рассматривает внутренний механизм этих житейских, как будто незаметных драм, показывает самые источники, из которых они возникают, воссоздает атмосферу времени, которая их питает. Пожалуй, никакие другие пьесы Островского не выполняли с такой полнотой по отношению к современникам познавательно-предупредительные задачи, как все его произведения последних лет.

Драматург словно обращается к своим современникам, и прежде всего к современницам, со словами предупреждения. «Вот перед вами зло. Оно не кричит о себе, не рядится в пестрые, вызывающие одеяния порока. Все в нем кажется обыкновенным, хорошо знакомым, не выходящим из нормы. Но посмотрите, какое растлевающее влияние оно оказывает на все окружающее. Взгляните, какие опустошения оно производит в душах людей именно в силу своей обычности…».

Эта новая усложненная манера Островского в раскрытии обличительного замысла его произведений до сих пор остается неразгаданной театрами, не находит эквивалентного сценического решения. Прежде всего это сказывается на трактовке тех персонажей в поздних комедиях Островского, которых можно назвать хищниками, хозяевами собственнического мира, его моральными законодателями и прямыми виновниками драм печальных героинь драматурга.

Островский выводит их на сцену в тот момент, когда они начинают свою охоту за женщиной, намеченной ими в качестве добычи. Цели этой охоты различны у разных персонажей.

Одни из них, подобно Окаемову в «Красавце-мужчине», Дульчину из «Последней жертвы», Ерасту в «Сердце не камень», видят в женщине самое простое и легкое средство обогащения. Они охотятся только за ее капиталами. С ласковым видом, а иногда и с оскаленными зубами они обирают до нитки одну жертву, чтобы тут же, без промедления, приняться за следующую.

Другим, подобно Великатову, Кнурову, Прибыткову — этим столпам делового мира, обладателям миллионных состояний, женщина нужна как собственность, которую они покупают за деньги на время или в постоянное пользование. Но у тех и у других есть одно общее в их отношении к женщине. Для всех них она является только «вещью», как с горечью говорит о себе Лариса перед смертью, повторяя слова Карандышева.

{515} В этой стае хищников более трудной для сценического воплощения является группа персонажей, которые выступают в роли благосклонных покровителей молодых женщин. Образы этих действующих лиц Островский создает сложными психологическими ходами. Эти люди как будто меньше всего похожи на хищников. Они подчеркнуто почтительны к своим жертвам, будущим и настоящим, предупреждая каждое их желание. Глядя со стороны, может показаться, что перед нами светлые рыцари, для которых главное в жизни — это служение даме, — с такой осторожностью, сохраняя маску пристойности, вьются они вокруг своей добычи.

Осторожность и обходительность в поведении этих «рыцарей» объясняются особенностями тех женщин, на которых они охотятся. Это не просто кокотки, красивые разодетые куклы, не «арфистки», которыми еще недавно удовлетворялись купеческие сынки и их папаши, и даже не светские девицы, вроде Лидии Чебоксаровой из «Бешеных денег», развращенной до мозга костей своими обожателями.

Новые хозяева жизненного пира стремятся сделать своей содержанкой такое чистое, преданное существо, как Юлия Тугина, или «барышню из общества», как Лариса, образованную, воспитанную в барских покоях, с незаурядной натурой и с духовными запросами, которые выделяют ее из окружающей среды. А Великатов из «Талантов и поклонников» задумывает взять на содержание талант, может быть, будущую знаменитость, чтобы выставлять ее со сцены на всеобщее обозрение как свою собственность.

К тому же этим дельцам новой формации нужно не только приобрести приглянувшуюся им женщину. Они хотят дешевой ценой купить ее расположение и преданность. Поэтому они действуют осмотрительно, терпеливо выжидая такого положения, при котором намеченная жертва сама далась бы им в руки, и не только далась бы, но и чувствовала признательность к хищнику за его щедрость и великодушную помощь.

Так и поступает Прибытков в «Последней жертве», когда ждет удобного случая, чтобы явиться перед Тугиной добрым дядюшкой, спасающим ее от нищеты и позора. Так действует тот же Великатов, который сначала окружает Негину мелкими, как будто бескорыстными заботами, а затем выступает из тени на яркий свет в роли ее спасителя в самую острую для нее минуту, когда вот‑вот бесповоротно рушится ее артистическая карьера. А в «Бесприданнице» Кнуров и Вожеватов с незаинтересованным видом {516} кружатся вокруг Ларисы, незаметно наблюдая за ней, не упуская из виду ни один ее шаг, чтобы вовремя словно из сострадания подобрать ее, обесчещенную, выброшенную на свалку жизни другим таким же хищником.

Такие сложно построенные образы волков в овечьей шкуре раньше не встречались в произведениях Островского. Их отдаленным предшественником, пожалуй, был только Васильков в «Бешеных деньгах» — в этой сатирической комедии, которая относится еще ко второму периоду в творчестве великого комедиографа (она написана в 1869 г.). В образе Василькова есть некоторые характерные черты, роднящие его с такими дельцами новейшей формации, как Прибытков или Великатов. Но в 60‑е годы социально-психологическая природа людей этого типа, по-видимому, была еще неясна для Островского. Самый тип этих дельцов в ту пору только определялся, только складывался. К тому же сатирический пафос драматурга в «Бешеных деньгах» был направлен прежде всего на обличение паразитического дворянского общества. Как бы то ни было, Василькова нельзя поставить в один ряд с дельцами поздних комедий Островского. Наряду с трезвой расчетливостью драматург наделил героя «Бешеных денег» внутренней одержимостью, увлеченностью не только наживой, но и самим делом, которое он ведет, — как это превосходно раскрыл в нем Ю. Каюров в последней постановке «Бешеных денег» в Малом театре. Актер отыскал в Василькове душевную искренность и даже чувствительность, иногда доходящую до сентиментальности — свойство совершенно не знакомое тем рыцарям наживы, которые появляются в пьесах Островского последнего цикла.

За джентльменской внешностью и корректными манерами этих «рыцарей» таятся профессиональные растлители и расчетливые «покупщики», как определил Станиславский скрытую сущность обходительного Великатова, когда работал над постановкой «Талантов и поклонников».

Сложность построения этих ролей до сих пор остается неосвоенной театрами. Исполнители обычно принимают эффектную внешность и мягкие манеры этих персонажей за точное выражение их внутренней духовной сущности. Хищные волки неожиданно превращаются в носителей положительного нравственного начала.

Мы видели, что даже Москвин — этот большой и тонкий художник — не устоял перед соблазном превратить черствого, расчетливого «покупщика» Прибыткова в олицетворение {517} самоотверженной любви, душевного благородства и человеческой преданности.

И Великатова обычно играют в театре актеры на амплуа героя-любовника, играют как умного, обаятельного и великодушного человека, полного искренней любви и бережного внимания к Негиной, не замечая, что это — внимание и вкрадчивость хищника, который обхаживает намеченную добычу, подбирается к ней издалека, для того чтобы не спугнуть ее прежде времени.

И Паратова, по традиции А. Ленского, играют как демонического героя печоринской складки, человека с каким-то значительным внутренним миром, упуская из виду ироническую характеристику, которую ему дает сам драматург: «блестящий барин из судохозяев».

Романтическим героем сделал своего Паратова и М. Астангов в постановке «Бесприданницы», осуществленной Ю. Завадским в предвоенные годы на сцене Театра Революции. В трактовке Астангова Паратов, этот «человек с большими усами и малыми способностями», превратился в лицо почти трагическое, с печатью тайны на челе, общим обликом напоминая Сильвио из пушкинского «Выстрела».

Только Станиславский, игравший эту роль еще в Обществе искусства и литературы, трактовал ее по-иному. Он сохранял для своего Паратова красивую внешность и эффектную позу бретера и вместе с тем давал в нем соединение барской заносчивости с нагловатой развязностью предпринимателя дешевой руки. И делал он это превосходно, судя по отзывам тогдашней критики, создавая образ своего Паратова с ярко выраженной обличительной тенденцией. Но такая трактовка этой роли не создала традиции и не удержалась на нашей сцене.

Все эти несовпадения сценических образов с теми хищниками, какими вывел Островский в своих поздних комедиях хозяев собственнического мира, не являются только частными неудачами театров. Без полноценного решения этих ролей из комедий драматурга исчезает острый социальный конфликт, определяющий развитие драматического действия. А вместе с ним уходят тяжелые драмы «печальных» героинь Островского, блекнут контрастные краски в обрисовке сложных человеческих характеров и целостное здание комедий и драм рушится, в лучшем случае рассыпаясь на отдельные психологические портреты, хотя бы и выполненные с первоклассным мастерством, но все же только разрозненные портреты.

{518} Роли волков в человечьей шкуре еще ждут своего новаторского пересмотра, который должен по-новому осветить произведения Островского, написанные им за последнее десятилетие. Такой пересмотр таит в себе бесспорные сложности. Еще Станиславский в связи с теми же «Талантами и поклонниками» отмечал трудности, стоящие перед исполнителями ролей, подобных Великатову. От актера требуется высокая степень мастерства, «яркости техники, искусства, чтоб с красивой внешностью сыграть отрицательный образ», — писал Станиславский. «Это очень трудно», — заключал этот великий мастер в решении наисложнейших сценических задач[[251]](#endnote-240). И тем не менее от такой задачи уклониться нельзя. Она встает перед театрами во всей ее настоятельной необходимости.

Умное мастерство исполнителей и режиссера нужно здесь и для того, чтобы не соскользнуть в другую крайность и не положить на лица реальных людей застывшие маски театральных злодеев. А такие случаи бывали в практике наших театров. Так, в одном из периферийных театров в 30‑е годы в постановке «Бесприданницы» Кнуров и Вожеватов вели себя как бандиты с большой дороги, — особенно в той сцене, когда они в темноте, сидя на корточках, при свете зажигаемых спичек воровато разыгрывали Ларису в орлянку.

Детальные записи Станиславского о его работе над ролью Паратова могут служить для исполнителей превосходным руководством в сложном подходе к ролям этих волков-«джентльменов», соединяющих в себе внешнюю учтивость и мягкость манер с натурой беспощадных хищников[[252]](#endnote-241).

## Растиньяк из московских торговых рядов

Но в отдельных пьесах позднего Островского встречаются и такие рыцари наживы, образы которых, казалось бы, нетрудно освободить от обветшавшего исполнительского штампа. А между тем театры и к ним продолжают проявлять ничем не объяснимую снисходительность и живописуют их светлыми идиллическими красками.

Это относится к группе тех хищников Островского, которые охотятся в его пьесах не столько за самой женщиной, сколько за ее капиталами, не останавливаясь ни перед какими средствами, чтобы завладеть ими.

{519} Выводя этих персонажей на сцену, драматург не оставляет у зрителя сомнений в их моральном облике. Это действительно волки, голодные и жадные, рыскающие по закоулкам, а то и на больших дорогах в поисках добычи. Правда, иногда они тоже бывают обходительны со своими жертвами. В их голосе временами тоже слышатся благородно рокочущие ноты.

Но, в отличие от Прибытковых и Великатовых, они не умеют долго выдерживать такой эффектной позы. Для этого они слишком нетерпеливы. Да у них и нет возможности ждать, задумывать свои маневры на длительное время. Их карманы пусты. К тому же и намеченная добыча может ускользнуть, а новая не подвернется. Поэтому они так часто срываются с нужного тона, делают неосторожное движение, — тогда маска благопристойности слетает с их лиц и они появляются перед зрителем в своем подлинном, неприкрашенном обличье.

Наиболее ярким представителем этой группы хищников в пьесах Островского является наравне с Окаемовым из «Красавца-мужчины» Ераст из «Сердца не камень». Это третий персонаж из главных действующих лиц «Сердца не камень», на которых держится все здание комедии и на которых драматург раскрывает свой обличительный замысел.

«Сердце не камень» — единственная пьеса из всего цикла последних произведений Островского, в которой драматург в такой наглядной, открытой форме сопоставляет судьбу женщины в старом, домостроевском быту и новый этап ее социальной биографии, начавшийся в условиях пореформенной России. В лице Каркунова драматург выводит старого «хозяина» Веры Филипповны, а в образе Ераста — ее завтрашнего властелина. Это сопоставление доведено драматургом до прозрачной ясности.

И, делая его, Островский не строил никаких иллюзий насчет будущей судьбы своей героини. Страшен Каркунов в его «свинцовой тяжести», в его деспотической силе, с его убежденностью в своем праве на веки вечные замуровать в домашнем «склепе» бедную Веру Филипповну. Но даже такой Каркунов, пожалуй, менее страшен для рабынь собственнического мира, чем его преемник, обходительный Ераст с жадным блеском в глазах. Мрачна темница Каркунова, но она дает крышу над головой Веры Филипповны. Да и каменное его сердце дрогнуло хотя бы перед смертью, чуть отошло, вобрало наконец в себя частицу того тепла, которым так богата душа героини Островского.

{520} С Ерастом этого не случится. Несмотря на его молодость, сердце у него поросло звериной шерстью. От этого хищника с крепкой челюстью, с острыми молодыми зубами пощады ждать нельзя. Подобно Окаемову — но с большим умом, с большей трезвостью расчета — он готов на любое предательство, для того чтобы сорвать хотя бы небольшую сумму денег. Островский безжалостен к своему Ерасту. Он не оставляет ему ничего от живого, искреннего чувства. Им безраздельно владеет страсть к наживе, стремление выйти в люди, стать таким же хозяином жизни, как эти дельцы высокого полета, вроде Прибыткова, Великатова или Халымова, на которых он смотрит с завистью, когда встречает их на улицах, в общественных садах, окруженных ореолом богатства и могущества.

Это — характер сильный, но еще не выработанный до конца. В «Сердце не камень» Островский показывает только начало карьеры этого Растиньяка из московских приказчиков. В нем еще чувствуется неуверенность в своих силах. Он еще может погнаться за какими-нибудь пятью тысячами, в то время как рядом с ним лежит миллионное состояние. По неопытности он может еще так глупо «обдернуться», как у него получилось с Верой Филипповной в сцене свидания, когда он поленился тщательно осмотреть помещение конторы. Но это — только ошибки молодости. В будущем Ераст станет более осмотрительным в подобных случаях. Все в Ерасте и сейчас говорит о том, что из него получится хищник высокого полета. Порукой этому — практический ум Ераста и его поразительная бесчеловечность, не часто встречающаяся в такой законченной форме даже у людей того же волчьего типа.

Без тени колебаний, по детально рассчитанному плану Ераст заманивает Веру Филипповну в страшную западню, откуда ей не будет возврата. Даже та тяжелая жизнь, которую она ведет сейчас под присмотром своего сурового тюремщика, показалась бы ей раем, если бы Ерасту удался его коварный план. Сам Ераст это хорошо знает. Ему во всех деталях знаком быт и звериные нравы старозаветного купечества. Он ясно себе представляет, какие муки — физические и нравственные — ждут ни в чем не повинную Веру Филипповну в результате его предательства. «Какую я теперь штуку гну, так немного это лучше, чем зарезать человека», — цинично рассуждает Ераст, перед тем как привести в действие приготовленную ловушку. И тут же приходит к выводу, что все-таки своя рубашка ближе к телу. Уж {521} очень ему хочется стать богатым, покутить, приодеться, «в шубе с седым бобровым воротником по Ильинке проехаться». Как тут не «зарезать» доверчивую женщину, если представляется удобный случай заработать несколько тысчонок. Для начала карьеры и этого хватит.

Неожиданный провал его плана, его непредвиденное саморазоблачение на глазах у самой Веры Филипповны заставляет Ераста на мгновение почувствовать растерянность. Рушатся его надежды, почва уходит из-под ног. Может быть, завтра его ждет улица и участь тех бродяг, которые в «страм-пальто» «за копеечки пляшут на морозе да руки протягивают». Но растерянность Ераста длится недолго. Он тут же быстро приходит в себя, меняет тактику, а в следующем акте с поразительной беззастенчивостью и изворотливостью возобновляет охоту за миллионным капиталом Веры Филипповны и добивается успеха.

Эта изворотливость составляет важную черту в характере и в поведении Ераста, каким он выведен Островским в комедии. В этой черте сказывается социальная биография Ераста, находящегося на самых низших ступенях грязной и скользкой лестницы, которая ведет в мир богатства и жизненного могущества.

Ему нужно держаться настороже, рассчитывать каждый шаг, чтобы не поскользнуться и не полететь вниз, в тартарары, на самое «дно» жизни, откуда, пожалуй, «и не выцарапаешься» обратно, как размышляет про себя Ераст. Поддержки ему ждать неоткуда. В той среде, в которой действует Ераст, каждый стремится урвать побольше и оттеснить в сторону соперника, а то и вовсе его уничтожить. Этот закон собственнического мира Ераст хорошо изучил по своей жизненной практике. Он прошел огонь и воду и медные трубы в московских торговых рядах, в компании таких же, как и он сам, наглых, вороватых, развращенных молодцов купеческого прилавка. Жизнь знакома ему с оборотной стороны, в самых ее неприглядных, циничных проявлениях. Для него нет ничего недозволенного в борьбе за добычу. «Тут не то… что… тут на разбой пойдешь», — говорит он сам с собой, готовясь поймать в силки Веру Филипповну.

Ераст не доверяет никому и рассчитывает только на самого себя, пробираясь к цели окольными путями, выискивая к ней лазейки со всех сторон, прикрываясь разнообразными личинами, при первой опасности отступая в тень.

Эту внутреннюю изворотливость своего героя Островский прекрасно передает в самом тексте его роли. Ни у одного {522} из персонажей «Сердца не камень» нет такого речевого многообразия, такого богатства оттенков и контрастных переходов из одного тона в другой, как у Ераста. Его речь все время вьется по прихотливому руслу. Она непрестанно меняет свой тон и характер, сложным, не прямым путем отражая извилистые потаенные ходы, которыми пробирается Ераст к намеченной цели. Редко когда его слова выражают непосредственно его мысли. Большей частью они служат ему для того, чтобы скрыть подлинные замыслы, спрятать от глаз сторонних людей свои истинные намерения.

Ераст не прибегает к маскировке, пожалуй, только наедине с самим собой. Говорю «пожалуй» потому, что в самых откровенных его монологах, обращенных к себе, все-таки проскальзывают ноты наигранного благородства: сказывается привычка к постоянному лицемерию, к оглядке по сторонам, как бы кто не подслушал, не увидел, не разгадал втайне обдуманных планов. Во всей своей внутренней неприглядности он виден только драматургу и зрителю. Никто из действующих лиц комедии не знает его настоящего лица.

Даже с Константином — своим наставником и сообщником по темным делам — Ераст не оставляет двойную игру и время от времени старается принять благородную позу, на всякий случай прикинуться наивным простачком. Так он ведет себя в сцене «заговора» против Веры Филипповны в первом акте.

Ераст не сразу принимает предложение Константина погубить свою простодушную хозяйку. Вначале он как будто поражен и даже испуган гнусностью этого предложения. «Вот что, слушай! — негодующе начинает Ераст. — Которое ты дело мне сейчас рекомендуешь, довольно оно подлое. Пойми ты! Довольно подлое». Следующая реплика Ераста звучит еще более резко и недвусмысленно. «Не надо, — продолжает Ераст. — Не только твоих пяти тысяч… а отойди!» Перед зрителем возникает образ честного, справедливого человека, второго Платона Зыбкина из комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше», который не пойдет ни на какие сделки со своей совестью.

Но эта иллюзия длится одно мгновенье. Когда Ераст видит, что Константин остается равнодушным к его негодующим репликам, он резко меняет тон и без всякого перехода начинает цинично обсуждать, как бы половчее и безопаснее для себя поймать в капкан Веру Филипповну.

Негодование Ераста оказывается мнимым. То ли оно было маневром с его стороны для того, чтобы поторговаться {523} с Константином и вытянуть у него побольше денег за свою будущую подлость? А вероятнее всего, оно было результатом выработанной привычки не выдавать своих настоящих мыслей, не обнаруживать прежде времени свои потаенные планы. Правда, Константин как будто «свой человек», от которого нечего таиться. Но лучше и с ним быть поосторожнее. И от него можно ждать любого обмана и предательства. На всякий случай выгоднее остаться в его глазах простачком, человеком, еще не успевшим потерять совесть.

На такой двойной игре, с неожиданными переходами и с глубоко запрятанными мотивировками, построена драматургом вся роль Ераста.

С особенной силой умение Ераста пользоваться разнообразными личинами раскрывается в сценах с Верой Филипповной. В заключительном эпизоде первого акта он ведет с ней диалог смиренно-набожным тоном. Здесь Ераст предстает перед зрителем как воплощение благородства и скромности, доходящей до застенчивости и душевной робости. И в то же время в речи Ераста слышится что-то большее, чем простая почтительность верного приказчика к хозяйке дома. В расстановке слов, в настойчивом повторении на различные лады одного и того же вопроса звучит рассчитанная преднамеренность, чувствуется стремление Ераста подчеркнуть скрытую многозначительность своих простых слов. В интонациях его речи слышится обещание каких-то других невысказанных слов, горячих и волнующих. Кажется, вот‑вот они готовы сорваться с его уст. Но Ераст осторожен: самые сильные средства он приберегает для более удобного момента, сейчас нужно только подготовить почву для решающего удара.

Так начинает Ераст задуманную операцию по заманиванию бедной Веры Филипповны в приготовленную для нее яму.

Центральное место в этой операции занимает сцена свидания Ераста с Верой Филипповной на монастырском бульваре во втором акте. В этой сцене Ераст неистощим в своей изобретательности. Он умело играет на всех струнах чувствительной души Веры Филипповны. Ераст то умоляет, то требует, то жалуется, то грозит. Он прикидывается задетым в своем самолюбии подневольного, но гордого человека, плачется на свою одинокую сиротскую жизнь. И тут же, сразу, почти без всякого перехода, становится смелым до дерзости, начиная говорить языком чувственной страсти, требовательной и грубой.

{524} Сам Дон Жуан из мольеровской комедии — этот признанный образец для всех обольстителей мира — мог бы позавидовать словесному искусству ловкого московского приказчика, гибкости и быстроте, с какой он меняет свои обличья в этой сцене, его умению притворяться, вводить в действие многообразные средства, чтобы обольстить намеченную жертву, вселить смятение в ее душу и добиться всего, что ему нужно для осуществления задуманного плана.

Таким изворотливым остается Ераст и в следующей сцене, в третьем акте, когда его настигает катастрофа.

Стороннему наблюдателю может показаться, что для Ераста все погибло окончательно вместе с его позорным саморазоблачением и что ему никогда не вернуть расположение простодушной Веры Филипповны. Но сам Ераст не сдается даже в трудную для него минуту. Только на короткое мгновение у него перехватывает дыхание от неожиданного появления Веры Филипповны. Но уже через секунду Ераст овладевает собой и призывает на помощь все свое красноречие, все свое умение маскироваться. Любыми словами он должен удержать Веру Филипповну хотя бы на короткое время, не дать ей уйти сразу, чтобы не остаться в ее памяти мелким раздавленным негодяем. За текстом, который дает Островский своему герою, видишь, как Ераст судорожно набрасывает на себя лоскутья благородных, красивых слов, чтобы прикрыть перед Верой Филипповной свою постыдную духовную наготу. Будущее показало, что Ераст был прав в этих своих трезвых расчетах.

Замечательно яркий по внутренней выразительности текст дает Островский Ерасту в последнем его разговоре с Верой Филипповной в заключительном, четвертом акте комедии. В тексте этой сцены, в самом строении фразы у Ераста драматург дает острое смешение деланно-почтительного тона и поразительной внутренней беззастенчивости, доходящей до наглости. В этой сцене Ераст уже хорошо знает, что его дело с Верой Филипповной выиграно. Он понимает, что его мужское обаяние подействовало на нее неотразимо, раз она допустила его к себе после всего, что произошло в подвале каркуновского дома. Ераст понимает, что Вера Филипповна простила ему и его связь с Ольгой и его страшное предательство. Он стоит перед ней, обольстительный, как картинка, поигрывая нагловато-почтительными, многообещающими взглядами и в своих речах откровенно соблазняя Веру Филипповну на «грех» при живом муже.

{525} Решительное сражение московского Растиньяка выиграно. Теперь можно считать, что каркуновские миллионы перешли в его карманы. В этой сцене зритель присутствует при начале блестящей карьеры будущего дельца, одного из столпов купеческой, предпринимательской Москвы.

Образ Ераста по яркости социальной характеристики и по сложности психологического рисунка принадлежит к числу самых значительных созданий Островского, а в «Сердце не камень» может быть поставлен рядом только с самой Верой Филипповной. Сложность образа Ераста усугубляется и тем, что он не полностью досказан Островским в сценах комедии. О многом в нем драматург не говорит прямыми словами, но бросает несколько красноречивых намеков, слегка приподнимающих завесу над той жизнью, которую ведет Ераст за пределами каркуновского особняка. По этим намекам угадываются темные пятна в непоказанной биографии Ераста. Какие-то нити явно связывают его с последними подонками купеческой Москвы. Не случайно у Островского именно Ераст сводит Константина со странником Иннокентием, с этим откровенным уголовником, мастером на темные дела, вплоть до кражи со взломом и убийства. Странным кажется и все, что сопутствует появлению Ераста в последнем акте. Что-то уж очень подозрительна его новая приказчичья должность с двухтысячным жалованьем, о чем он сообщает с деланной скромностью Вере Филипповне. Такие фантастические суммы молодые приказчики в те времена не получали за нормальное исправление своей должности.

Наводит на размышление и слишком спокойный, самоуверенный тон, каким он ведет разговор со своей вчерашней хозяйкой. Сытостью и самодовольством веет от него в этой сцене. Едва ли Ераст мог добыть такое явное благополучие чистыми средствами, да еще после катастрофы, постигшей его в доме Каркунова. Вернее всего, что он поступил на содержание к какой-нибудь расчетливой купчихе, не желающей связывать себя браком с чересчур предприимчивым приказчиком.

В тексте роли Ераста разбросаны и другие намеки, заставляющие с интересом и опаской приглядеться к яркой, своеобразной фигуре этого молодого хищника, рыскающего по московским улицам и заглядывающего в богатые купеческие дома в поисках добычи.

Нужно только удивляться, что до сих пор театры проходили мимо Ераста, каким он был увиден Островским в самой действительности и перенесен в его комедию на всеобщее {526} обозрение и поучение современников. Текст роли слишком ясен и не допускает двусмысленного толкования.

Между тем режиссеры и исполнители всегда превращали хищника Ераста в бесцветную фигуру дежурного театрального любовника, ласкового, обаятельного, позволяющего себя любить и в то же время не лишенного некоторой доли практической сметки. Таким играли Ераста все актеры начиная с молодого А. Ленского, который, по словам рецензента, был в этой роли «резонирующим любовником»[[253]](#endnote-242). «Первым любовником» называет Ленского в роли Ераста и П. Боборыкин. Характерно, что, по свидетельству последнего, в заключительном акте комедии монолог Ераста Ленский произносил наставительным тоном, как «прокурорскую речь»[[254]](#endnote-243) по адресу смиренной Веры Филипповны. Хищник Ераст в роли моралиста, поучающего героиню комедии, как нужно жить по закону человеческой любви! Как это далеко от подлинного замысла Островского!

При таком толковании Ераст как основное действующее лицо комедии отсутствовал на сцене. Это была роль второстепенная, «аксессуарная». Так ее и расценивала критика, либо обходя молчанием ее исполнение, либо отмечая «мягкость», «обаяние», с каким тот или иной актер подавал ее в спектакле. В этой «мягкости», по-видимому, актеры часто не знали границ. Рецензент журнала «Театр и искусство» в отчете о спектакле Александринского театра в сезон 1905/06 года отмечает, что исполнитель роли Ераста сделал его «очень уж мягким и приятным»[[255]](#endnote-244). Впрочем, критик не придает серьезного значения этой роли, посылая свой упрек по адресу исполнителя мимоходом, в двух словах, под самый конец рецензии.

«Аксессуарная» традиция в трактовке Ераста осталась в силе и в последней постановке Малого театра. И на этот раз режиссура не сумела освободиться от гипноза старого, неверного истолкования этой роли. Установившийся канон исполнения закрыл от глаз режиссера неиспользованные богатства роли, которые лежат на самой поверхности ее текста и как будто не требуют никаких сложных изысканий.

В спектакле Малого театра Ераст как сложный человеческий характер, раскрывающий тему комедии, отсутствует. Вместо него на сцене действует вялый, анемичный, ко всему безучастный человек. У него приятная внешность ладного, стройного «русачка» в поддевке, с аккуратно подстриженной бородкой. У него хорошие манеры. Он скромно держится и говорит негромким, неторопливым голосом. Но в его {527} рассчитанных движениях, в его чересчур ровной, однотонной речи проглядывает какая-то странная намеренная автоматичность, как будто он говорит и действует не от самого себя, а выполняет чью-то чужую волю. Создается впечатление, словно Д. Павлов, исполнитель роли Ераста, хочет снять со своего героя всякую ответственность за его омерзительные поступки.

Такое впечатление возникает не случайно. Слишком подчеркнуто проводится эта тенденция в игре актера от начала до конца спектакля, и нельзя не увидеть за ней сознательного замысла постановщика и исполнителя.

В какие бы острые положения ни попадал Ераст по ходу спектакля, в исполнении Д. Павлова он остается спокойным и бесстрастным. Даже в конце третьего акта, когда над головой Ераста разразилась буря, казалось, увлекшая его на самое дно жизни, на лице исполнителя не возникает ни тени волнения, как будто катастрофа совершается не с его героем, но с кем-то другим, а он является в ней только сторонним наблюдателем.

На сцене Малого театра в продолжение всего спектакля Ераста не покидает спокойствие, близкое к полному безразличию. И шаг его размерен, и жесты его ровны и сдержанны, и проговаривает он весь текст своей роли, не повышая и не понижая голоса, произнося слова на равных интервалах, отчеканивая их одно за другим, словно «бисер нижет». Такой однотонной читкой актер как будто катком выглаживает текст роли, выравнивая его рельефную поверхность, уничтожая его смысловое и эмоциональное многообразие, превращая его в однообразно развертывающуюся ленту странно безучастных слов.

Эта на первый взгляд непонятная операция, проделанная над текстом роли Ераста, имеет свое скрытое назначение. Судя по всему, режиссер спектакля поставил перед актером задачу показать в этой роли драму подневольного человека, идущего в жизни с подавленными желаниями, со скованными чувствами, со стертой индивидуальностью. Этим путем режиссер и исполнитель, по-видимому, хотят нас уверить, что Ераст вовсе не так уж плох сам по себе, по своей натуре и что он только вынужден совершать подлости как человек неимущий, бедный, зависимый от богатых людей. Нужно думать, именно поэтому театр с такой настойчивостью стирает в тексте роли яркие краски и резкие штрихи, которые действительно противоречат такому замыслу образа Ераста.

{528} Не приходится говорить, насколько чужда Островскому подобная концепция, насколько она противоречит мировоззрению великого комедиографа. Островский никогда не спускался до оправдания подлых поступков своих персонажей, в каком бы трудном материальном положении они ни находились. Подлость для него оставалась подлостью, кем бы она ни была совершена — хозяином жизни или человеком зависимым, Болыновым или Подхалюзиным, Мурзавецкой или Чугуновым.

Хорошо знал Островский и настоящую цену подневольным людям, которых он так часто выводил в своих пьесах. Драматург понимал, что бедный человек в собственническом мире потому и беден, что честен и ни за какие деньги не пойдет на сделки со своей совестью. Такими показал Островский собратьев Ераста по профессии: приказчика Платона Зыбкина в «Правде хорошо, а счастье лучше», Гаврилу в «Горячем сердце», Митю в «Бедности не порок», а вместе с ними целую армию других таких же персонажей, подневольных, но благородных людей труда, с чистым сердцем и неподкупной совестью.

Ничто в «Сердце не камень» не позволяет, хотя бы с оговорками, приблизить Ераста к этой группе персонажей, действующих в произведениях Островского. Драматург был беспощаден к Ерасту, так же как он был беспощаден к своему Подхалюзину из комедии «Свои люди — сочтемся», с которым, кстати сказать, у Ераста есть много сходного в моральном облике и в жизненной судьбе. Так вслед за старым Каркуновым и за Верой Филипповной исчез из спектакля Малого театра и Ераст, как он был задуман драматургом. Его место занял на театральных подмостках какой-то другой персонаж с иным человеческим характером, с иной жизненной судьбой, имеющей весьма отдаленное отношение к той драматической истории, которую рассказал Островский в «Сердце не камень».

## Ярмарка жизни

Но замысел драматурга раскрывается не на одних главных ролях комедии. Новая манера Островского сказывается и в усложненном композиционном построении его поздних пьес и во всей системе образов, вплоть до второстепенных, так называемых эпизодических лиц (включая бессловесных), которые в «печальных комедиях» Островского играют особую {529} роль. Они не только формируют общественную среду, окружающую основных участников разыгрывающейся драмы жизни. Они в то же время помогают драматургу создать эмоционально повышенную атмосферу ярмарки жизни, шумной и пестрой по своим краскам, во многом определяющую характерные особенности женских драм и трагедий, рассказанных Островским в его последнем цикле.

В этих пьесах действие происходит в обстановке предпринимательского ажиотажа, характерного для России 1870 – 1880‑х годов. За главными персонажами этих произведений — к какому бы общественному кругу они ни принадлежали — всегда ощущается присутствие шумной и пестрой толпы промышленников и дельцов новейшей формации, европеизирующихся купцов, разоряющихся дворян и помещиков, всесильных ростовщиков, авантюристов различных калибров и мастей и всего того мелкого люда, который обычно сопровождает так называемое деловое общество в его каждодневной погоне за золотом, — с прихлебателями различных сортов, с любителями легкой наживы, вплоть до самых настоящих уголовников с «фомкой» в руках.

В одной из своих пьес этого времени — а именно в «Последней жертве» — Островский смело раздвигает рамки традиционной драмы и вводит всю эту пеструю толпу на сцену, посвящая весь третий акт комедии детальной характеристике общественной среды, в которой произрастают Прибытковы, Салай Салтанычи, Дульчины, Лавры Миронычи, а вместе с ними подобные им персонажи из других пьес Островского того же периода. При этом в нарушение всех незыблемых в то время драматургических канонов Островский не останавливается перед тем, чтобы привести на сцену много как будто случайных персонажей, не имеющих никакого отношения к основной драматической интриге «Последней жертвы», но необходимых ему для создания широкого общественного фона комедии.

В пестрой разноликой толпе, действующей в этом акте, царит лихорадочное оживление, словно на большой и шумной ярмарке. Воздух, которым дышат участники этого жизненного торжища, пахнет миллионами, звенит червонцами. Золото бросает свои отсветы на их лица, отражается в их глазах жадным блеском. Здесь, на этой выставке явного богатства и скрытой нищеты, составляются и рушатся блестящие карьеры, выигрываются и проигрываются целые состояния, задумываются дутые аферы, словно на аукционе выставляются женщины, заключаются коммерческие браки.

{530} И через эту возбужденную толпу медленным шагом проходят немногие хозяева жизни, крупные дельцы с миллионными капиталами и прочным положением в обществе, люди, для которых эта ярмарка с ее показным весельем, с нарядными женщинами, с цыганами, с оркестрами музыки служит праздничным декорумом их деловой жизни.

Этот социально-бытовой или, вернее, социально-психологический ландшафт в явной или полускрытой форме присутствует во всех произведениях Островского последнего периода, составляя их характерную особенность. Он многое определяет в развитии действия в этих пьесах, в построении острых драматических конфликтов, в поступках персонажей, иногда настолько неожиданных, что они кажутся почти невероятными в своей психологической парадоксальности, как это мы наблюдаем в «Красавце-мужчине».

Участники этого жизненного торжища гонятся за реальным или призрачным «мильоном». Они идут в жизни уторопленным шагом, с расширенными глазами, расталкивая встречных людей, словно завороженные видением какого-то фантастического богатства, которое плывет здесь где-то рядом, вместе с движущейся толпой и которое нужно поймать как можно быстрее, пока его не перехватили другие более сильные и ловкие руки. Тема «мильона» проходит сквозной линией почти через все пьесы Островского этого цикла. А в «Последней жертве», в «Бесприданнице» и в «Сердце не камень» драматург реализует ее в самом тексте как повторяющийся словесный образ.

Вне этой лихорадочной атмосферы нельзя по-настоящему понять того, что происходит с Ларисой Огудаловой в «Бесприданнице», с Негиной в «Талантах и поклонниках», с Юлией Тугиной в «Последней жертве», с Зоей в «Красавце-мужчине», с Верой Филипповной в «Сердце не камень».

Героинь Островского так или иначе захватывает эта обманчиво праздничная атмосфера, вселяет в них несбыточные надежды, порождает неоправданные иллюзии и даже у самых трезвых из них смещает реальные представления о жизни, об окружающих людях. Расплата за эти иллюзии приходит к ним позже, когда фейерверочный блеск тухнет и перед ними обнажается убогая и постыдная изнанка ярмарочного праздника.

Для создания такого «второго плана» в пьесах последнего десятилетия Островский пользуется самыми разнообразными композиционными приемами.

Ярче всего воздействие миражной атмосферы на судьбу {531} своих героинь Островский передает в «Бесприданнице», где уже с первого акта в тексте пьесы и в авторских ремарках возникает ощущение праздничного вихря, который подхватывает Ларису, увлекает ее в водоворот жизни и приводит к трагической развязке.

Приблизительно так же раскрывает Островский судьбу своей Негиной в «Талантах и поклонниках». И здесь героиню комедии, подобно Ларисе, захватывает поток нарядной, праздничной жизни, которая идет где-то рядом, совсем близко, подступает к самому порогу убогой мещанской квартиры, где живет Негина вместе с ее покладистой матерью. Ей стоит только протянуть руку, открыть дверь — и эта праздничная жизнь войдет в дом, яркая и торжествующая, и принесет героине славу, власть над людьми и над своей судьбой. Так начинает казаться самой Негиной, и в этом стараются ее уверить окружающие.

Драматург приводит на сцену свою героиню в тот момент, когда она с колебаниями и оглядкой, но все же делает первый шаг навстречу этой миражной жизни.

Этот «второй план», органически связанный с обличительным замыслом Островского, драматург вводит и в «Сердце не камень», где он выполняет такую же важную роль, как в «Бесприданнице», в «Талантах и поклонниках», в «Последней жертве», хотя используется им в иных, более сложных формах. Этот «второй план» до сих пор остается незамеченным режиссурой при постановке «Сердца не камень», если не считать робкой попытки А. А. Санина — еще в Александринском театре — расширить социально-бытовой фон комедии, о чем мы упоминали в начале очерка.

В «Сердце не камень» за старомодными покоями каркуновского дома просвечивает та же картина грюндерской, предпринимательской России 1870 – 1880‑х годов, которая составляет характерную принадлежность большинства пьес Островского последнего периода.

Словно шум морского прибоя, доносится до слуха героини комедии гул неведомой ей жизни, идущей где-то рядом, за толстыми стенами ее домашней темницы. С растущим волнением Вера Филипповна прислушивается к этому шуму, стремясь разгадать его скрытый смысл. Словно завороженная, целыми днями смотрит она в окна на расстилающийся перед ней огромный город. «Сижу и утро, и вечер, и день, и ночь, гляжу, слушаю», — рассказывает Вера Филипповна своим гостям. И в расстановке слов, в затрудненной мелодии речи, как ее строит драматург, угадывается {532} душевное смятение Веры Филипповны, словно она ждет чего-то небывалого, что принесет ей в один прекрасный день этот волнующийся людской океан. «А по Москве гул идет, какой-то шум… думаешь: ведь это люди живут, что-нибудь делают, коли такой шум от Москвы-то», — продолжает она, напряженно вслушиваясь в доносящиеся извне неразгаданные звуки.

«Житейское море волнуется», — говорит многоопытная Аполлинария Панфиловна в ответ на взволнованный монолог Веры Филипповны.

Тема «житейского моря», которое бьется бурными волнами о стены темницы Веры Филипповны, выполняет важную роль в общем идейно-художественном замысле комедии Островского. Это хорошо чувствовал Станиславский, когда проектировал несостоявшуюся постановку «Сердца не камень» еще в первые годы Художественного театра (1900).

В своем режиссерском замысле Станиславский прежде всего ставил перед собой задачу дать зрителям ощутить дыхание большого города, почувствовать жизнь гигантского человеческого улья, шумную стремительную жизнь, которая идет за пределами сцены и в то же время оказывает ощутимое влияние на поведение персонажей комедии.

Об этом интересном замысле Станиславского вспоминает А. Кугель в одной из последних статей[[256]](#endnote-245), ссылаясь на свой разговор с Немировичем-Данченко. С полемическими целями критик явно стремится упростить замысел Станиславского, сводя его к созданию какой-то шумовой симфонии большого города. В те годы все, что исходило от Художественного театра и в особенности от самого Станиславского, представлялось Кугелю «штукмейстерством», головной выдумкой, враждебной искусству. И всякое режиссерское вмешательство в создание спектакля — каким бы оно ни было — шло, по мнению критика, «от лукавого» и не имело ничего общего с природой театра.

Но даже в тенденциозном кугелевском пересказе мысль Станиславского сохраняет свою новаторскую силу по отношению к неразгаданной комедии Островского. В этой мысли схвачена важная особенность пьесы «Сердце не камень»: наличие в ней «второго плана», того, что мы условно назвали социально-психологическим ландшафтом и что требует от режиссера для своего сценического воплощения специальных художественных средств.

Нужно сказать, что для «Сердца не камень» найти эти художественные средства не так просто и, во всяком случае, {533} труднее, чем для многих других пьес Островского последнего цикла. В «Сердце не камень» они не лежат на поверхности текста. В этой комедии тема волнующегося житейского моря не получает у драматурга открытого выражения. Среда очерчена Островским немногими скупыми штрихами. Действие пьесы развертывается среди небольшого числа персонажей, тесно связанных между собой домашне-семейными отношениями. Только один раз, во втором акте, действие выходит за пределы особняка Потапа Потапыча и переносится на пустынный монастырский бульвар на окраине Москвы. Но и в этой сцене, кроме странника Иннокентия, Островский не вводит ни одного нового персонажа, не принадлежащего к домашнему кругу Каркунова.

В этом отношении «Сердце не камень» на первый взгляд существенным образом отличается от таких пьес Островского, как «Последняя жертва», «Бесприданница», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», «Красавец-мужчина». В них «второй план», составляющий социальный фон произведения, широко развернут драматургом в серии эпизодических лиц, иногда даже не имеющих отношения к сюжетной линии пьесы, как это делает Островский с поразительной для того времени смелостью в третьем акте «Последней жертвы».

Еще раз напомню, что критика, современная Островскому, встретила этот необычный по своему построению акт с недоумением. В адрес драматурга посыпались упреки в том, что он нарушил композиционную цельность драматического произведения, вводя на сцену без всякой необходимости случайных персонажей, не участвующих непосредственно в развитии драматического действия.

В ту пору одним из незыблемых законов драматургии считалось отсутствие в драме случайных лиц, не несущих той или иной полезной функции (хотя бы в качестве слуг) в перипетиях сценической интриги. По этому закону все действующие лица, выведенные драматургом на сцену, должны были так или иначе участвовать в конечной развязке драмы.

Пример Шекспира с его явными вольностями в этом отношении не казался убедительным, так как сам английский классик, при всем его признанном историческом величии, считался в те времена безнадежно устаревшим именно по части театральной формы, и прежде всего по композиционной «рыхлости» и «неряшливости» его произведений.

{534} Но для Шекспира находились некоторые оправдания в той «наивной» (как казалось тогда), «варварской» сценической технике, которая была свойственна театру его времени. А Островский творил в высоко цивилизованном XIX веке, и ему полагалось укладывать свои замыслы в строго отработанные формы современной драмы.

Как мы видели, только Хмелеву удалось разглядеть новаторский характер третьего акта «Последней жертвы», в котором драматург обнажил тайные пружины, управляющие поступками персонажей пьесы, и раскрыл механизм собственнического общества во взаимосвязи всех его отдельных, как будто разрозненных частей.

В «Сердце не камень» Островский идет к той же цели более сложными, более скрытыми путями, оставаясь в рамках общепринятой в те годы «замкнутой» формы драмы, стремясь изнутри преодолеть ее композиционную ограниченность.

Драматург помещает свою героиню вместе с ее верной ключницей Огуревной словно на островке в ее крепко сколоченном доме, запертом на тяжелые засовы. В пьесе она одна остается изолированной от мятущегося «житейского моря». Все остальные персонажи комедии имеют свободный выход в окружающий мир. Мало того, они связаны с этим внешним миром гораздо теснее, чем с каркуновским домом, куда они обычно заглядывают только на короткое время в промежутке между своими делами и очередной поездкой на вечерние гулянья или в загородные трактиры.

Главная жизнь этих персонажей, включая самого хозяина дома — старого Каркунова, идет на стороне, там, где развертывается волчья схватка за место под солнцем, где гремит музыка и горят праздничные огни Стрельны и Сокольников.

Вместе с этими персонажами в тихие покои Веры Филипповны проникает лихорадочная атмосфера шумной и пестрой ярмарки жизни, которую они только что оставили, для того чтобы через мгновение опять окунуться в людской океан, снова вернуться в толпу участников этой непрекращающейся погони за наживой, за жизненными благами и удовольствиями.

Театры, как правило, не придают серьезного значения этим персонажам «Сердца не камень». Режиссеры обычно трактуют их как жанровые фигуры, считая, что они введены Островским в пьесу только для того, чтобы охарактеризовать домашний быт Веры Филипповны, ее отношения с {535} разными людьми и чтобы построить прихотливо-извилистую сюжетную линию комедии.

На самом же деле это не так. Для Островского второстепенные персонажи «Сердца не камень» не простые бытовые портреты, не «аксессуарные» фигуры, но лица драматические, такие же, как и главные герои комедии.

У каждого из них есть своя навязчивая «забота», своя цель, поглощающая все их помыслы и придающая их человеческим характерам, их действиям и поступкам оттенок одержимости. Любой ценой, любыми средствами они стремятся достичь поставленной цели, которая маячит перед ними в миражном воздухе.

Это действительно совсем не похоже на тот «теплый буржуазный жанр», которого с таким простодушием требовал от Островского один из его придирчивых критиков 70‑х годов, советуя драматургу равняться как на образцы на ремесленные изделия французской драмодельческой кухни.

Второстепенные персонажи «Сердца не камень», как будто незамысловатые по своему бытовому облику, выполняют сложную и значительную функцию в раскрытии обличительной темы пьесы.

Через душевный строй этих персонажей, через их внешнее поведение и жизненную судьбу Островский с тонким мастерством воссоздает особую атмосферу, характерную для того времени, когда происходят события пьесы.

Эти действующие лица отраженным путем, через свой внутренний психологической строй, дают представление о существенных изменениях, совершившихся в быту и в нравах русского общества в пореформенные годы.

Об удивительном умении Островского через эпизодические лица воссоздавать общественную среду, в которой происходит действие его пьес, говорил еще Добролюбов в своей статье о «темном царстве». В поздние годы творческой деятельности Островского это его умение становится все более точным, сложным и разработанным в мельчайших деталях.

В человеческих характерах эпизодических лиц комедии прежде всего и надо искать решения той большой задачи, которую ставил перед собой Станиславский, когда задумывал свою неосуществленную постановку «Сердца не камень» в ранние мхатовские годы. Именно эти персонажи ведут в комедии тему большого города, тему беспокойного житейского моря, к шуму которого с такой тревогой и взволнованным ожиданием прислушивается Вера Филипповна.

{536} Эпизодические персонажи «Сердца не камень», помогающие Островскому широко развернуть социальный фон комедии, уже в первом своем выходе появляются на сцене в приподнятом, возбужденном состоянии. Их глаза горят необычно ярким блеском. Они нетерпеливы в стремлении как можно скорее догнать свою счастливую судьбу, урвать от жизни за счет других все, что она может дать.

Попадая в тихую обитель Веры Филипповны, они приносят с собой это ощущение беспокойства, душевной одержимости. Они действуют и движутся в других измерениях, в более быстрых и стремительных ритмах, чем Вера Филипповна в своей затворнической жизни, с поэтически-созерцательным строем ее мыслей, с напевно-замедленной мелодией речи, с неторопливыми движениями и скупыми, сдержанными жестами.

Игра на ритмических контрастах двух различных планов комедии составляет одну из скрытых, неиспользованных возможностей «Сердца не камень» при ее режиссерском переложении на сценические образы, так же как в «Бесприданнице», в «Последней жертве», в «Талантах и поклонниках» и многих других пьесах позднего Островского.

В спектакле Малого театра и эти особенности комедии остались не вскрытыми. Внутренний драматизм второстепенных персонажей «Сердца не камень» оказался затушеванным, и поэтому так называемый «второй план» комедии не получил своего воплощения на сцене. Эпизодические лица трактованы как чисто жанровые фигуры, созданные исполнителями с превосходным мастерством, яркие по комедийному рисунку, но малозначительные по своему социально-психологическому содержанию.

В плане такого яркого бытового комизма сыграна И. Любезновым роль Константина, непутевого племянника старого Каркунова, купчика средних лет, по-видимому, промотавшего свое состояние в различных сомнительных аферах и в увеселительных заведениях Москвы. С лицом опухшим и красным от беспробудного пьянства, с маленькими заплывшими глазками, в которых светится непроходимая глупость, со вздернутыми острыми усиками, придающими его лицу самодовольно-тупое выражение, нелепый в своем не по фигуре узком, обтянутом франтовском костюме — такой Константин вызывает улыбку у зрителя, как только он появляется на сцене, еще не произнеся ни одного слова.

И действительно, в последующей игре артист оправдывает эту первую невольную реакцию зрителя. Его комический {537} герой на протяжении всего спектакля показывается перед публикой только своей смешной стороной. Он комичен, когда с глупым видом выражает недовольство по поводу того, что богатый дядюшка обещает ему оставить в наследство не все свое состояние, а только… один миллион! У Любезнова его Константин заявляет свой протест в такой комической форме, таким капризно-требовательным тоном, что зрителю кажется, будто перед ним на сцене действует дурачок, который по недомыслию не может себе представить всей громадности завещанной ему суммы.

Так же потешается зритель над Константином, когда тот с важным видом поучает Ераста, предлагая ему слушаться старших и следовать советам таких умных людей, как он сам. В трактовке И. Любезнова этот текст воспринимается зрителем как откровенная насмешка драматурга над несмышленым Константином. Смешит публику комический герой Любезнова и в трагической сцене третьего акта, когда Каркунов выволакивает из комнаты Ераста на всеобщее посмеяние молодую жену своего племянника. И здесь у Любезнова его Константин оказывается чем-то вроде шута горохового, выведенного драматургом на сцену только для развлечения зрителей. Таким же он остается и в финале спектакля. Глядя на его жалкую комическую фигуру, нельзя ни на мгновение поверить, что он может представить какую-нибудь опасность для Веры Филипповны.

Между тем самый текст роли Константина дает возможность построить на его основе более сложный и значительный образ. Этот промотавшийся московский делец, алчущий миллионного наследства, совсем не так глуп, как это кажется исполнителю роли и режиссеру спектакля. Он один из тех «умных людей», на которых ссылается смышленый Ераст как на своих учителей в разговоре с Верой Филипповной и у которых ловкий приказчик успешно проходит науку волчьей жизни. Островский подчеркивает, что сообразительный Ераст серьезно относится к наставлениям своего учителя и принимает их к неукоснительному исполнению.

И вовсе не от глупости приходит в расстройство Константин, когда узнает, что его дядюшка собирается оставить ему в наследство только один миллион. По пьесе Островского ему действительно мало одного миллиона, тем более что львиная его часть в виде просроченных векселей, нужно думать, уже давно лежит в железном шкафу у какого-нибудь всесильного ростовщика, московского Гобсека, — у того же Салая Салтаныча из «Последней жертвы».

{538} Константин у Островского высоко идет в своих замыслах. Ему нужны большие деньги, многие миллионы, чтобы стать одним из хозяев жизни, одним из распорядителей на ее праздничном пиру. Словно голодный волк, он подбирается к капиталам своего богатого дядюшки, не останавливаясь ни перед чем, чтобы завладеть ими. В последнем акте, в сцене грабежа, Константин временами бывает страшен в озлобленности хищника, от которого уходит крупная добыча. За его грубыми, циничными репликами по адресу Веры Филипповны словно видишь оскаленные волчьи зубы, угадываешь тяжелый, недобрый взгляд человека, который пойдет и на «мокрое дело», если так сложатся обстоятельства.

Для Островского это фигура по столько комичная, сколько зловещая. В спектакле же Константин остался в пределах неглубокого комического жанра. И дело здесь не в самом исполнителе этой роли, но в общем подходе режиссера к решению второстепенных персонажей комедии. В постановке Л. Волкова они трактованы в сниженно бытовых тонах. Все они потеряли свою «ведущую страсть», которая придавала драматическую целеустремленность их движению в событиях комедии. А вместе с ней они потеряли и то сложное социально-психологическое содержание, которое разглядел в них острый глаз драматурга.

В таком сниженном варианте появился на сцене и странник Иннокентий — громила в монашеской рясе, — персонаж, типичный для того темного людского сброда, который составляет необходимую принадлежность собственнического общества и скрытыми нитями срастается с самыми высшими его слоями.

В спектакле Малого театра роль Иннокентия играет М. Жаров, играет, как всегда, талантливо, в ярко комическом плане. Но и этот образ оказался сниженным до бытовой жанровой фигуры. В трактовке театра роль Иннокентия, как и все остальные образы спектакля, потеряла свой острый драматический характер; в ней исчез тот зловещий колорит, который придает Островский этому чудищу, всплывшему на поверхность с илистого московского «дна», — этому звероподобному существу с ненасытной утробой, с ручищами, похожими на гигантские клешни.

М. Жаров прекрасно воссоздает внешний облик своего героя. Он появляется на сцене огромный, почти фантастический по своим габаритам, нечесаный, с мясистым, измятым лицом пропойцы. Но уже в самой его фигуре, непомерно раздавшейся вширь, ощущается что-то рыхлое, ленивое, {539} не свойственное этим вечно голодным, вечно алчущим хищникам, к которым принадлежит Иннокентий. И это первое впечатление от внешности жаровского героя не обманывает зрителя. У Жарова его чудище оказывается существом довольно мирным и добродушным. Своей игрой на комических деталях артист создает такое впечатление, как будто его страшный герой только пугает Веру Филипповну, чтобы выманить у нее деньги. На самом же деле он не способен причинить ей ни малейшего зла. И юмор у этого Иннокентия — мягкий, жаровский юмор, лишенный той жесткой, угрожающе-иронической интонации, которая слышится в тексте роли.

Благодаря такой трактовке этой роли не только снижается образ самого Иннокентия, но уходит в тень одна важная черта в характере Веры Филипповны: ее удивительное душевное бесстрашие, которое она выказывает при своих встречах с Иннокентием. А вместе с тем исчезает и острый драматизм сцены грабежа в последнем акте. Между тем эта сцена играет существенную роль в развитии действия комедии и в раскрытии ее темы. На какое-то мгновение в тихую монастырскую обитель Веры Филипповны врывается накаленный воздух, которым дышат участники волчьей схватки. Кажется, еще немного — и комедия перейдет в драму с трагической развязкой.

В спектакле эта драматическая сцена превращается в проходной эпизод, вызывающий смех у публики. А «грозный странник» Островского уступает место комическому персонажу, не несущему с собой сколько-нибудь значительной темы. Так же как Константин, Иннокентий перестает выполнять важную функцию, назначенную ему драматургом в раскрытии социального фона комедии.

У Островского эти два персонажа вместе с Ерастом составляют группу голодных хищников, которые рыщут по городу в поисках добычи. Одному из них нужны миллионы, другой — готов для начала обойтись несколькими тысячами, третий — не побрезгает рублем. Но у всех у них одна страсть, одна дорога. Они ощущают вокруг себя запах золота, они слышат, как оно звенит в карманах толстосумов, видят его блеск. Их глаза загораются жадным огнем, руки протягиваются к добыче, и горе тому, кто попадется на их пути. Они не знают жалости и пощады. У них действует волчий закон, ничем не прикрытый и не украшенный. В этих персонажах Островский показывает изнанку собственнического мира или, вернее, дает своего рода его групповой духовный портрет, снятый с натуры, без всякой ретуши и дополнительных {540} прикрас. Ярче всех других действующих лиц комедии эти персонажи дают представление о том, что происходит в мире, на который с таким волнением и тайными надеждами смотрит из своего окна Вера Филипповна.

Потерял свою сложную социальную биографию на сцене Малого театра и яркий образ молодой купеческой жены Ольги, которую Островский привел на театральные подмостки от того же большого шумного мира, из самой гущи волнующегося житейского моря.

В Малом театре эту роль играют в очередь две актрисы. У А. Щепкиной образ Ольги дан в более остром рисунке. В ней проскальзывает временами что-то от Варвары Кабановой из «Грозы», но Варвары, потухшей в замужней жизни, много потерявшей от своего былого озорства и душевной смелости. Ольга Е. Рогожиной — мягче, веселее и, пожалуй, задорнее по своему нраву, чем щепкинская героиня.

Но обе актрисы оставляют неиспользованным богатый материал, который содержится в этой роли. В их исполнении образ Ольги остается обедненным по сравнению с тем, как он дан Островским в тексте комедии. В различных вариантах они создают один и тот же образ простоватой молодой купеческой жены, мало чем отличающейся от таких же героинь ранних произведений Островского, вроде его Марьи Антиповны или Матрены Саввишны из «Семейной картины». Ольга в спектакле Малого театра походит на своих предшественниц манерой держаться, говором и одеждой вплоть до классической старокупеческой шали, в которой она приходит на свидание к Ерасту в третьем акте.

Между тем и здесь мы встречаемся с персонажем, новым для Островского. Драматург не просто перенес его в комедию из своих старых пьес, но отыскал в реальной московской жизни 70‑х годов. Ольга уже не похожа на прежних простоватых купеческих женок, хотя бы и задорных и склонных к непозволенным удовольствиям, как та же Матрена Саввишна. Она отличается от них и по внешнему облику, и по своему внутреннему душевному миру, и по жизненной судьбе. Она уже воспитана в новых порядках, которые устанавливаются в эти годы в купеческих семьях и начинают разрушать сложившийся семейный уклад. Устами самой Ольги Островский рассказывает о той школе воспитания, которую она прошла под руководством своего мужа, водившего ее по трактирам и обучавшего поведению у «арфисток» и московских содержанок. Эта «школа» оставила свой {541} след в душевном складе и внешнем облике Ольги, в ее манерах, в ее костюмах, чуть-чуть вызывающих и беспокойно ярких.

Островский вводит Ольгу в свою пьесу как колоритную фигуру веселящейся предпринимательской Москвы пореформенного времени. У нее есть своя одержимость, своя «ведущая страсть», которая превращает ее из эпизодического иллюстративно-бытового персонажа в лицо драматическое, имеющее свою самостоятельную судьбу в событиях комедии. Жизнь для нее представляется как непрерывно длящийся карнавал, с постоянными увеселениями, ресторанными ужинами, с поездками в театры и на гулянья в Сокольники. Ее мысли заняты красивыми кавалерами, модными платьями, последними новостями и сплетнями из жизни купеческой Москвы. И появляется она в монастырских покоях Веры Филипповны как вестница этой веселой карнавальной жизни, возбужденная, вызывающе-нарядная, щеголяя кружевами, шелками и модными шляпками.

Эта страсть Ольги к увеселениям, к нарядной праздничной жизни приводит ее к жалкому и постыдному финалу. В последнем акте из короткой реплики Аполлинарии Панфиловны зритель узнает, что после громкого скандала, случившегося в семье Каркуновых, Ольга покатилась по наклонной плоскости и превратилась в профессиональную содержанку. Аполлинария Панфиловна рассказывает Вере Филипповне, что она встретила ее, богато разодетую, разъезжающую по московским улицам в шикарной коляске. «Бог с ней, не нам судить», — говорит «тихая» Вера Филипповна не без внутреннего торжества по адресу вчерашней соперницы.

Характерна легкость, с какой воспринимают окружающие это падение Ольги. Очевидно, во всем ее поведении, в ее облике уж очень тонка была грань, отделяющая добропорядочную купеческую жену от кокотки. Изменились обстоятельства, и Ольга незаметно для себя, как будто ничего не меняя в своей жизни, соскальзывает на путь открытого разврата. Любой ценой ей нужно не сойти с круга, удержаться на вертящейся карусели жизни с развевающимися лентами, позументами и звенящими бубенцами. Воспитание содержанки закончено.

Этим финалом в судьбе Ольги драматург дает в руки режиссера и актрисы ключ к пониманию всего ее образа в целом. Уже в первом ее появлении на сцене у нее должно быть что-то от будущей Ольги, которая в последнем {542} акте комедии поступит на содержание к богатому купцу. Эти особенности образа требуют своего раскрытия не только для бытовой точности ее характера. Они имеют непосредственное отношение к созданию глубокого социального фона комедии. Ведь многое из того, что тревожит Веру Филипповну, что нарушает тишину ее душевного мира, приходит вместе с Ольгой, которая приносит с собой в уединенное существование Веры Филипповны громкие беспокойные отголоски волнующегося житейского моря. Островский в образе Ольги развивает важную для него тему шумной и пестрой ярмарки жизни, характерной для собственнического мира, с ее показным весельем, миражными огнями, ярко размалеванными декорациями, которые скрывают за собой грязь, разврат, нищету.

Эта тема не прозвучала в спектакле Малого театра. Ее заглушил слишком сниженный, мелкобытовой образ Ольги, потерявшей яркое своеобразие того человеческого характера, которым наделил ее драматург.

Приблизительно то же самое произошло в спектакле с образом Аполлинарии Панфиловны Халымовой. Е. Шатрова, исполняющая эту роль, играет ее с присущим ей обаянием и тонкостью психологической отделки.

Но и в этой роли театр не использовал многих возможностей, заложенных в ней драматургом. В исполнении Е. Шатровой Аполлинария Панфиловна с ее простоватым добродушием и естественностью обхождения мало чем напоминает ту представительницу купеческого «бомонда», которую вывел драматург в «Сердце не камень». Апполинария Панфиловна, как она дана в комедии Островского, принадлежит к элите московского европеизирующегося купечества 70‑х годов прошлого века. Драматург не показывает в комедии привычную обстановку, в которой живут Аполлинария Панфиловна и ее муж. Но ее можно легко представить по другим пьесам позднего Островского, где драматург более подробно описывает каждодневный быт своих персонажей того же общественного круга. Семьи московских миллионщиков в те времена строго следовали одному и тому же ритуалу жизни, соревнуясь между собой в соблюдении моды во всех деталях бытовой обстановки, начиная с дамских туалетов и кончая ливреями лакеев и мастью выездных лошадей. Судя по всему, что мы узнаем об Аполлинарии Панфиловне из текста комедии, она не составляла исключения в этой среде. Это — купчиха эмансипированная, уже давно привыкшая вести светский, рассеянный образ жизни. Вместе {543} с другими людьми ее круга ее можно было встретить в Большом театре в одной из лож бенуара или бельэтажа в дни гастрольных выступлений заезжей знаменитости, вроде Аделины Патти или Эрнесто Росси, увлекаться которыми было принято в те годы. Ее можно было видеть на гуляньях в Сокольниках в щегольской тысячной коляске последней парижской моды или в аллеях Эрмитажа, тогда только что открытого, гуляющей под руку со своим мужем, в компании солидных московских тузов, одетой по последним заграничным образцам, поражающей умопомрачительными бриллиантами и дорогими мехами. И самый дом Аполлинарии Панфиловны, конечно, ведется по-современному, на широкую ногу, с просторными апартаментами, обставленными опытными меблировщиками с тем же дорогим изяществом, что и прибытковский особняк в «Последней жертве». «Нынче купчихи себя высоко, ох, высоко держат, — говорит Аполлинария Панфиловна в разговоре с Верой Филипповной, — ни в чем иностранкам уступить не хотят». Эти слова относятся, конечно, и к самой Аполлинарии Панфиловне.

Так же как Ольга, Аполлинария Панфиловна купается в житейском море развлечений и удовольствий. На ней тоже лежит отсвет фейерверочных огней, которыми тешится веселящаяся предпринимательская Москва тех лет. Но она на много рангов выше Ольги. Аполлинария Панфиловна пользуется благами жизни без лихорадочного возбуждения, без той внутренней тревоги, которая свойственна Ольге, этой молодой и жадной искательнице жизненных удовольствий, с большими желаниями и с малыми возможностями в их осуществлении. В лице Аполлинарии Панфиловны Островский вывел хозяйку жизненного пира. Для нее все доступно, все само плывет ей в руки. В ней все пронизано ощущением прочности своего высокого положения в обществе. И держится она, если судить по тексту роли, с чувством собственного достоинства и явного превосходства над окружающими.

Такая Аполлинария Панфиловна играет важную роль в характеристике среды, окружающей Веру Филипповну. На образе Халымовой Островский в другом ракурсе раскрывает ту же тему ярмарки жизни, которая тревожит героиню комедии своими яркими огнями, своими неизведанными радостями.

В спектакле Малого театра этот образ оказался сильно сниженным. Шатровская героиня чересчур простовата для той Аполлинарии Панфиловны, которая действует в комедии {544} Островского. Ее можно принять, скорее, за жену какого-нибудь мелкого чиновника с небольшим окладом и с солидными «доходами» — что-то вроде Кукушкиной из «Доходного места» — или за купчиху среднего достатка, типа Бедонеговой из «Богатых невест». Масштабы того социального явления, которые Островский показал в образе Аполлинарии Панфиловны, во много раз сузились.

Ближе всего к замыслу Островского подошел В. Шарлахов — исполнитель роли Халымова. В облике своего героя артист уловил какие-то черты, которые отличают его от купцов старой домостроевской формации. Он хорошо носит свою элегантно сшитую визитку, хорошо молчит, как человек, умеющий держать себя в обществе и знающий себе цену. Но отчетливой социальной характеристики и этот образ не получил в спектакле. По пьесе Островского Халымов — персонаж более значительный по своему общественному весу и более представительный по манере держаться, чем он получился на сцене Малого театра. Халымов принадлежит к числу тех всесильных подрядчиков, которые играли такую значительную роль в хозяйственной жизни России 60 – 80‑х годов прошлого века. Не случайно Островский дает ему, так же как Хлынову в «Горячем сердце», имя, напоминающее по созвучию фамилию знаменитого в то время подрядчика Хлудова. Это — один из столпов предпринимательского мира, один из тех дельцов высокого разряда, к каким относятся Прибытков из «Последней жертвы», Кнуров из «Бесприданницы», Великатов из «Талантов и поклонников». Эти хозяева жизни чувствуют свою силу. Поэтому в пьесах Островского они всегда немного торжественны и как бы позируют перед публикой. Они чувствуют себя в центре всеобщего внимания и держатся так, словно на них направлен яркий луч света, выделяющий их из толпы.

В Халымове, как он дан Островским в самом тексте роли — намеренно немногословном и отрывистом, — гораздо больше внутренней силы, чувства своей власти над людьми, чем это даст исполнитель роли. В трактовке театра образ Халымова потерял большую долю социальной остроты и значительности…

Так, один за другим, ушли из комедии Островского люди с резко очерченными социальными биографиями, с ярко выраженными человеческими характерами, со своими целями и страстями, — ушли деятельные участники жизненной битвы.

{545} А вместе с ними исчезли из комедии острые конфликты, резкие контрасты, погасли сильные чувства, примолкли громкие голоса. Комедия Островского снова оказалась непроявленной на сцене. Так же как и в предыдущих ее постановках в театре, ее стройное здание раскололось на составные части. Вместо целостной драмы на сцене опять появились разрозненные психологические портреты и жанрово-бытовые зарисовки, сами по себе не лишенные временами жизненной убедительности и чисто театральной яркости, но существующие в спектакле отдельно друг от друга, вне такого общего замысла, ради которого Островский и писал свое «Сердце не камень».

## Послесловие

Как мы видели, вопрос о полноценной режиссерской трактовке «Сердца не камень» не решается изолированно от общей проблемы позднего Островского, которая все еще стоит перед театром наших дней. «Сердце не камень» является только одной «главой» (может быть, самой трудной) в том обширном многоглавом «романе», который Островский создает в цикле своих последних произведений, названных нами «печальными комедиями» драматурга. Эти пьесы все еще ждут своего точного сценического решения.

Многое уже сделано в этом направлении и театрами и критикой, особенно если вспомнить, что при жизни Островского и много после него эти произведения в большинстве считались самыми слабыми, самыми неудачными и даже неумело сработанными в его художественном багаже и рассматривались как непреложные свидетельства его окончательного творческого упадка. На такой оценке сходились тогда и старые его противники и многие из его вчерашних доброжелателей. К этому времени относится горестная жалоба драматурга: «Я никому не сделал ничего дурного, а меня бьют со всех сторон».

В наше время никто не повторит странно-безнадежной оценки последних пьес Островского. Они уже давно стоят в центре внимания современных театров. И все отчетливее начинает утверждаться точка зрения на них как на высшее торжество гения Островского и его мастерства.

С особой интенсивностью волна интереса к «печальным комедиям» Островского обозначается в театрах на исходе {546} 30‑х годов и доходит до середины 50‑х. В эту пору на сценах столичных и периферийных театров были поставлены почти все пьесы из последнего цикла драматурга, вплоть до «Богатых невест» и «Красавца-мужчины», вообще редко доходивших до театральных подмостков. Часто одни и те же пьесы ставились чуть ли не одновременно в различных режиссерских вариантах, как будто театры стремились в совместной работе во что бы то ни стало пробиться к их подлинному стилю.

Ни один из спектаклей этого времени, как мы уже отмечали, не дал решения такой задачи. Но во многих из них были свои счастливые находки и частные «открытия», сделанные режиссерами и актерами, создателями отдельных ролей-портретов. О них мы детально говорили в своем месте.

Подобно художникам-реставраторам, работающим над потемневшим полотном великого мастера, театры этих лет постепенно начинают обнаруживать в отдельных комедиях Островского за плотным слоем чужеродных напластований разрозненные яркие пятна, смело прочерченные линии, отдельные человеческие лица, выступающие из темноты в своем неожиданном своеобразии. Все эти детали еще не связываются в одну картину, но они уже позволяют угадывать скрытые богатства произведения в его целом.

Рука такого художника-реставратора — хотя бы частично — еще не коснулась «Сердца не камень» — впрочем, как и некоторых других пьес того же цикла.

Начатый и незавершенный опыт художественно-исследовательской работы постановщиков и актеров 40‑х годов должен помочь театрам наших дней открыть в его полном и незамутненном виде один из самых живых и значительных творческих «ликов» Островского.

# **{****554}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Аверкиев Д. В. [497](#_page497)

Айхенвальд Ю. И. [214](#_page214), [429](#_page429)

Аксенов И. А. [107](#_page107), [265](#_page265) – [267](#_page267), [278](#_page278), [279](#_page279), [288](#_page288)

Алеева А. С. [468](#_page468)

Алперс В. В. (сестра) [5](#_page005)

Алперс В. М. [4](#_page004), [5](#_page005)

Алперс Г. Г. [27](#_page027)

Алперс Л. В. (мать) [5](#_page005)

Алперс С. В. (брат) [5](#_page005)

Альтман И. Л. [243](#_page243)

Амфитеатров А. В. [392](#_page392)

Андреев Л. Н. [138](#_page138), [146](#_page146), [147](#_page147), [203](#_page203), [324](#_page324), [498](#_page498), [499](#_page499)

Андреева М. Ф. [197](#_page197), [314](#_page314), [373](#_page373)

Андровская О. Н. [459](#_page459)

Анненский И. Ф. [168](#_page168)

Антуан А. [313](#_page313)

Арбузов А. Н. [307](#_page307)

Арватов Б. И. [150](#_page150)

Аристотель [505](#_page505), [508](#_page508)

Арсенцева А. Н. [450](#_page450), [467](#_page467) – [78](#_page078), [143](#_page143), [263](#_page263) – [310](#_page310)

Асенкова В. Н. [265](#_page265)

Астангов М. Ф. [517](#_page517)

Афиногенов А. Н. [204](#_page204), [226](#_page226)

Ахматова А. А. [161](#_page161)

Бабанова М. И. [4](#_page004), [11](#_page011), [19](#_page019), [64](#_page064), [78](#_page078), [143](#_page143), [263](#_page263) – [310](#_page310)

Бабочкин Б. А. [473](#_page473)

Бабятинский В. К. [473](#_page473), [474](#_page474)

Байрон Дж.‑Г. [40](#_page040), [259](#_page259), [260](#_page260)

Балиев Н. Ф. [198](#_page198)

Бальзак О. [5](#_page005), [492](#_page492), [504](#_page504), [512](#_page512)

Бальмонт К. Д. [161](#_page161)

Барсак А. [4](#_page004), [6](#_page006)

Башкирцева М. К. [261](#_page261)

Бебутов В. М. [107](#_page107), [149](#_page149), [273](#_page273)

Безыменский А. И. [105](#_page105)

Белинский В. Г. [11](#_page011), [14](#_page014), [17](#_page017), {555} [19](#_page019), [22](#_page022), [214](#_page214), [226](#_page226), [256](#_page256), [259](#_page259), [327](#_page327), [487](#_page487)

Бельский Б. В. [78](#_page078)

Беляев Ю. Д. [408](#_page408)

Бенуа А. Н. [153](#_page153)

Бескин Э. М. [190](#_page190)

Билль-Белоцерковский В. Н. [8](#_page008), [10](#_page010), [13](#_page013), [16](#_page016), [18](#_page018), [163](#_page163) – [262](#_page262)

Блок А. А. [5](#_page005), [7](#_page007), [11](#_page011), [13](#_page013), [22](#_page022), [37](#_page037), [38](#_page038), [113](#_page113), [116](#_page116), [125](#_page125), [138](#_page138), [144](#_page144), [153](#_page153), [159](#_page159), [168](#_page168), [169](#_page169), [214](#_page214), [254](#_page254), [256](#_page256), [263](#_page263), [316](#_page316), [331](#_page331), [383](#_page383), [388](#_page388), [389](#_page389), [392](#_page392)

Блюм В. И. [190](#_page190)

Боборыкин П. Д. [474](#_page474), [526](#_page526)

Бодлер Ш. [5](#_page005)

Бомарше (П.‑О. Карон) [157](#_page157), [273](#_page273)

Бонди Ю. М. [38](#_page038), [151](#_page151)

Брюсов В. Я. [127](#_page127)

Брянский А. М. [408](#_page408), [429](#_page429)

Булгаков М. А. [172](#_page172), [215](#_page215), [240](#_page240) – [243](#_page243)

Бурдин Ф. А. [407](#_page407), [432](#_page432), [500](#_page500)

Вагнер Р. [38](#_page038), [138](#_page138), [161](#_page161)

Ван Гог В. [5](#_page005)

Ванин В. В. [470](#_page470)

Варламов К. А. [36](#_page036), [140](#_page140), [141](#_page141), [433](#_page433)

Васильев П. В. [497](#_page497)

Васильев-Флеров С. В. [212](#_page212), [349](#_page349), [376](#_page376), [446](#_page446)

Вахтангов Е. Б. [4](#_page004), [11](#_page011), [90](#_page090), [136](#_page136), [144](#_page144), [239](#_page239), [288](#_page288)

Вермишев А. А. [208](#_page208)

Верхарн Э. [34](#_page034), [149](#_page149)

Вилар Ж. [4](#_page004)

Виленкин В. Я. [486](#_page486)

Вишневский В. В. [8](#_page008), [172](#_page172), [193](#_page193), [205](#_page205), [209](#_page209), [215](#_page215), [220](#_page220), [221](#_page221)

Волков Б. И. [232](#_page232)

Волков Л. А. [439](#_page439), [440](#_page440), [538](#_page538)

Волков Н. Д. [487](#_page487)

Волькенштейн В. М. [198](#_page198), [199](#_page199), [208](#_page208), [219](#_page219), [220](#_page220)

Вольтер (Аруэ) Ф.‑М. [504](#_page504)

Воронский А. К. [252](#_page252)

Врубель М. А. [388](#_page388), [389](#_page389)

Гарин Э. П. [78](#_page078), [92](#_page092)

Гарин-Михайловский Н. Г. [4](#_page004)

Гауптман Г. [137](#_page137)

Гвоздев А. А. [255](#_page255)

Гердер И.‑Г. [508](#_page508)

Герцен А. И. [7](#_page007), [14](#_page014), [15](#_page015), [226](#_page226), [258](#_page258) – [260](#_page260), [331](#_page331), [465](#_page465)

Гете И.‑В. [259](#_page259), [260](#_page260), [360](#_page360), [396](#_page396), [445](#_page445)

Глазунов А. К. [5](#_page005), [162](#_page162)

Глюк К.‑В. [38](#_page038), [138](#_page138), [147](#_page147), [161](#_page161)

Гнедич П. П. [393](#_page393)

Гоголь Н. В. [14](#_page014), [18](#_page018), [19](#_page019), [52](#_page052), [77](#_page077), [87](#_page087), [89](#_page089), [91](#_page091), [97](#_page097), [251](#_page251), [257](#_page257), [258](#_page258), [320](#_page320), [331](#_page331), [410](#_page410), [424](#_page424), [507](#_page507)

Голейзовский К. Я. [277](#_page277)

Головин А. Я. [128](#_page128), [147](#_page147), [155](#_page155)

Гольдони К. [103](#_page103), [116](#_page116), [117](#_page117), [157](#_page157), [158](#_page158), [379](#_page379), [390](#_page390)

Гомер [445](#_page445)

Гончаров И. А. [424](#_page424)

Горский А. С. [292](#_page292)

Горчаков Н. М. [351](#_page351)

Горький А. М. [11](#_page011), [137](#_page137), [172](#_page172), [215](#_page215), [226](#_page226), [243](#_page243), [249](#_page249), [260](#_page260), [308](#_page308), [314](#_page314), [319](#_page319), [323](#_page323), [327](#_page327), [338](#_page338), [377](#_page377), [387](#_page387), [395](#_page395), [461](#_page461), [462](#_page462), [498](#_page498), [505](#_page505), [509](#_page509)

Готье Т. [5](#_page005), [504](#_page504)

Гофман Э.‑Т.‑А. [5](#_page005), [52](#_page052), [156](#_page156), [209](#_page209)

Гоцци К. [101](#_page101), [103](#_page103), [114](#_page114), [116](#_page116), [117](#_page117), [125](#_page125), [155](#_page155) – [158](#_page158), [161](#_page161)

Греков И. Н. [342](#_page342)

Грибоедов А. С. [88](#_page088), [94](#_page094), [96](#_page096), [99](#_page099), [154](#_page154), [424](#_page424)

Грибунин В. Ф. [438](#_page438)

Григорович Д. В. [492](#_page492)

Григорьев А. А. [14](#_page014), [265](#_page265), [426](#_page426), [427](#_page427), [490](#_page490), [503](#_page503), [508](#_page508)

Грипич А. Л. [8](#_page008), [137](#_page137), [144](#_page144), [151](#_page151), [207](#_page207), [221](#_page221)

Гуревич Л. Я. [369](#_page369), [376](#_page376)

Гусев В. М. [308](#_page308)

Гуцков К. [322](#_page322)

Гюго В. [199](#_page199)

Давыдов В. Н. [36](#_page036), [140](#_page140), [141](#_page141), [318](#_page318), [393](#_page393), [408](#_page408) – [410](#_page410), [429](#_page429), [448](#_page448), [497](#_page497)

Далматов В. П. [36](#_page036), [140](#_page140), [141](#_page141)

Даргомыжский А. С. [138](#_page138), [161](#_page161)

Дидро Д. [338](#_page338), [340](#_page340)

Дикий А. Д. [4](#_page004), [298](#_page298)

Диккенс Ч. [5](#_page005), [295](#_page295), [486](#_page486)

Дмитриев В. В. [483](#_page483), [484](#_page484)

Добролюбов Н. А. [412](#_page412), [426](#_page426), [435](#_page435), [444](#_page444), [495](#_page495), [535](#_page535)

Добронравов Б. Г. [314](#_page314)

Долгов Н. Н. [435](#_page435), [448](#_page448), [454](#_page454), [455](#_page455)

{556} Достоевский Ф. М. [5](#_page005), [126](#_page126), [258](#_page258), [260](#_page260), [292](#_page292), [295](#_page295), [327](#_page327), [334](#_page334), [335](#_page335), [382](#_page382), [445](#_page445), [479](#_page479), [480](#_page480), [487](#_page487), [492](#_page492), [493](#_page493)

Дузе Э. [160](#_page160), [312](#_page312), [489](#_page489)

Дурылин С. Н. [406](#_page406), [439](#_page439)

Дьяченко В. А. [342](#_page342), [349](#_page349), [460](#_page460)

Дюжикова А. М. [407](#_page407)

Дюма А. (отец) [257](#_page257)

Евреинов Н. Н. [37](#_page037), [130](#_page130), [142](#_page142), [143](#_page143), [148](#_page148), [390](#_page390)

Ермолова М. Н. [11](#_page011), [36](#_page036), [139](#_page139), [140](#_page140), [312](#_page312), [327](#_page327), [331](#_page331), [332](#_page332), [334](#_page334), [350](#_page350), [378](#_page378), [386](#_page386), [406](#_page406), [428](#_page428), [430](#_page430), [433](#_page433), [447](#_page447), [451](#_page451) – [454](#_page454), [460](#_page460), [467](#_page467), [475](#_page475), [487](#_page487), [489](#_page489), [506](#_page506), [507](#_page507)

Ершов В. Л. [457](#_page457)

Жаров М. И. [538](#_page538), [539](#_page539)

Завадский Ю. А. [238](#_page238), [517](#_page517)

Зайчиков В. Ф. [64](#_page064), [273](#_page273), [278](#_page278), [282](#_page282), [287](#_page287), [288](#_page288)

Зархи Н. А. [8](#_page008)

Захава Б. Е. [64](#_page064)

Зеркалова Д. В. [441](#_page441)

Золя Э. [5](#_page005), [147](#_page147), [477](#_page477), [494](#_page494)

Зощенко М. М. [255](#_page255)

Зудерман Г. [387](#_page387), [394](#_page394), [395](#_page395)

Зуева А. П. [463](#_page463)

Ибсен Г. [37](#_page037), [137](#_page137), [145](#_page145), [226](#_page226), [227](#_page227), [365](#_page365), [366](#_page366), [387](#_page387), [395](#_page395), [399](#_page399), [402](#_page402)

Иванов В. В. [215](#_page215), [352](#_page352)

Иванов В. И. [148](#_page148)

Иванов И. И. [369](#_page369)

Ильинский И. В. [64](#_page064), [65](#_page065), [78](#_page078), [108](#_page108), [143](#_page143), [278](#_page278), [280](#_page280) – [282](#_page282), [287](#_page287), [288](#_page288)

Инкижинов В. И. [151](#_page151)

Каверин Ф. Н. [4](#_page004), [457](#_page457), [497](#_page497)

Кайзер Г. [168](#_page168)

Кальдерон де ла Барка П. [37](#_page037), [145](#_page145)

Каменский В. В. [198](#_page198)

Каору М. [308](#_page308)

Каратыгин В. А. [123](#_page123)

Карелина-Раич Р. А. [469](#_page469)

Карпов Е. П. [433](#_page433)

Катаев В. П. [226](#_page226)

Катков М. Н. [493](#_page493)

Качалов В. И. [314](#_page314), [315](#_page315), [327](#_page327), [328](#_page328), [386](#_page386), [440](#_page440)

Каюров Ю. И. [516](#_page516)

Келлерман Б. [201](#_page201)

Киршон В. М. [170](#_page170), [215](#_page215), [226](#_page226)

Киселевский И. П. [342](#_page342)

Климов М. М. [441](#_page441), [476](#_page476)

Клодель П. [5](#_page005), [40](#_page040)

Кнебель М. И. [315](#_page315)

Книппер-Чехова О. Л. [314](#_page314), [368](#_page368)

Коваленская Н. Г. [146](#_page146)

Коваль-Самборский И. И. [65](#_page065)

Ковров Г. И. [196](#_page196), [237](#_page237), [238](#_page238), [411](#_page411), [412](#_page412), [415](#_page415), [423](#_page423), [448](#_page448)

Коклен Б.‑К. [354](#_page354), [386](#_page386)

Кольцов М. Е. [216](#_page216)

Комаровская Н. И. [314](#_page314)

Комиссаржевская В. Ф. [4](#_page004), [11](#_page011), [18](#_page018), [19](#_page019), [77](#_page077), [113](#_page113), [127](#_page127), [128](#_page128), [138](#_page138), [143](#_page143) – [146](#_page146), [265](#_page265), [276](#_page276), [287](#_page287), [300](#_page300), [315](#_page315), [329](#_page329), [331](#_page331), [332](#_page332), [365](#_page365), [367](#_page367), [373](#_page373), [385](#_page385) – [404](#_page404), [433](#_page433), [448](#_page448)

Комиссаржевский В. Г. [487](#_page487)

Комиссаржевский Ф. П. [361](#_page361), [393](#_page393)

Комиссаржевский Ф. Ф. [37](#_page037), [130](#_page130), [143](#_page143), [272](#_page272), [273](#_page273), [275](#_page275)

Коонен А. Г. [209](#_page209), [450](#_page450), [476](#_page476), [477](#_page477), [480](#_page480), [481](#_page481)

Косицкая Л. П. см. [Никулина-Косицкая Л. П.](#_Tosh0004099)

Костерина Н. А. [262](#_page262)

Костромской Н. Ф. [410](#_page410)

Крамов А. Г. [237](#_page237), [238](#_page238)

Кристи Г. В. [450](#_page450), [458](#_page458)

Кроммелинк Ф. [280](#_page280)

Кронек Л. [313](#_page313)

Крэг Г. [312](#_page312), [363](#_page363)

Кугель А. Р. [142](#_page142), [318](#_page318), [340](#_page340), [369](#_page369), [384](#_page384), [434](#_page434), [435](#_page435), [507](#_page507), [532](#_page532)

Кудрявцев И. М. [461](#_page461)

Кузмин М. А. [466](#_page466)

Кузнецов С. Л. [239](#_page239)

Кулиш Н. Г. [17](#_page017), [169](#_page169)

Куприн А. И. [161](#_page161)

Кювье Ж. [352](#_page352)

Лабзина О. Н. [485](#_page485)

Лафонтен Ж. [259](#_page259)

Левитан И. И. [5](#_page005)

Ленин В. И. [170](#_page170), [190](#_page190), [191](#_page191), [232](#_page232)

Ленский А. П. [36](#_page036), [71](#_page071), [341](#_page341), [362](#_page362), [374](#_page374), [405](#_page405), [439](#_page439), [517](#_page517), [526](#_page526)

Леонидов Л. М. [367](#_page367), [412](#_page412)

{557} Леонов Л. М. [172](#_page172), [215](#_page215), [220](#_page220), [221](#_page221), [254](#_page254), [255](#_page255), [314](#_page314), [317](#_page317)

Лермонтов М. Ю. [38](#_page038), [138](#_page138), [162](#_page162), [330](#_page330)

Лешковская Е. К. [36](#_page036), [295](#_page295)

Лилина М. П. [382](#_page382)

Лист Ф. [70](#_page070)

Лонги П. [100](#_page100), [125](#_page125), [154](#_page154)

Лондон Дж. [183](#_page183)

Лопе де Вега [139](#_page139), [306](#_page306)

Луначарский А. В. [8](#_page008), [41](#_page041), [189](#_page189), [190](#_page190), [192](#_page192), [193](#_page193), [196](#_page196) – [199](#_page199), [209](#_page209), [211](#_page211), [212](#_page212), [240](#_page240), [241](#_page241), [252](#_page252), [253](#_page253), [255](#_page255), [260](#_page260), [391](#_page391), [437](#_page437), [446](#_page446)

Любезное И. А. [536](#_page536), [537](#_page537)

Любимов-Ланской Е. О. [231](#_page231)

Макшеев В. А. [405](#_page405)

Мане Э. [6](#_page006), [478](#_page478), [484](#_page484)

Марголин С. А. [470](#_page470)

Марджанов К. А. [227](#_page227)

Маркс К. [150](#_page150), [232](#_page232), [432](#_page432)

Мартинсон С. А. [281](#_page281)

Мартынов А. Е. [264](#_page264), [327](#_page327), [386](#_page386), [433](#_page433)

Маслацов В. А. [65](#_page065)

Маяковский В. В. [34](#_page034), [105](#_page105), [123](#_page123), [161](#_page161), [167](#_page167) – [169](#_page169), [192](#_page192), [197](#_page197) – [199](#_page199), [215](#_page215), [218](#_page218), [252](#_page252), [254](#_page254), [288](#_page288), [290](#_page290)

Мейер В. Э. [440](#_page440)

Мейерхольд В. Э. [4](#_page004), [6](#_page006), [8](#_page008), [9](#_page009), [11](#_page011), [12](#_page012), [20](#_page020), [21](#_page021), [27](#_page027) – [163](#_page163), [197](#_page197), [199](#_page199), [201](#_page201) – [206](#_page206), [209](#_page209), [211](#_page211), [214](#_page214), [221](#_page221), [232](#_page232), [238](#_page238), [268](#_page268), [270](#_page270) – [272](#_page272), [274](#_page274) – [284](#_page284), [288](#_page288) – [292](#_page292), [296](#_page296), [297](#_page297), [313](#_page313), [317](#_page317), [318](#_page318), [354](#_page354), [355](#_page355), [392](#_page392), [395](#_page395), [401](#_page401), [402](#_page402), [428](#_page428), [436](#_page436) – [438](#_page438), [441](#_page441), [442](#_page442), [462](#_page462), [464](#_page464), [503](#_page503), [507](#_page507)

Мессерер А. М. [277](#_page277)

Метерлинк М. [37](#_page037), [73](#_page073), [102](#_page102), [123](#_page123), [137](#_page137), [138](#_page138), [146](#_page146), [159](#_page159), [395](#_page395), [402](#_page402)

Михоэлс С. М. [203](#_page203)

Мичурина-Самойлова В. А. [429](#_page429)

Мологин Н. К. [64](#_page064)

Мольер (Ж.‑Б. Поклон) [37](#_page037), [38](#_page038), [50](#_page050), [138](#_page138), [140](#_page140), [145](#_page145), [153](#_page153), [378](#_page378), [524](#_page524)

Мопассан Г. де [5](#_page005)

Москвин И. М. [314](#_page314), [386](#_page386), [412](#_page412), [434](#_page434), [437](#_page437), [485](#_page485) – [487](#_page487), [516](#_page516)

Мочалов П. С. [11](#_page011), [123](#_page123), [141](#_page141), [300](#_page300), [301](#_page301), [327](#_page327), [330](#_page330) – [332](#_page332), [334](#_page334), [337](#_page337), [386](#_page386), [489](#_page489)

Музиль Н. И. [341](#_page341), [406](#_page406), [430](#_page430), [432](#_page432)

Мчеделов В. Л. [198](#_page198)

Неверов А. (Скобелев А. С.) [208](#_page208)

Некрасов Н. А. [492](#_page492)

Немирович-Данченко Вл. И. [137](#_page137), [144](#_page144), [226](#_page226), [231](#_page231), [235](#_page235), [316](#_page316), [320](#_page320), [321](#_page321), [335](#_page335), [336](#_page336), [340](#_page340), [371](#_page371), [434](#_page434), [452](#_page452), [487](#_page487), [491](#_page491), [504](#_page504), [532](#_page532)

Никулина-Косицкая Л. П. [265](#_page265), [428](#_page428), [433](#_page433), [506](#_page506), [507](#_page507)

Нильский А. А. [407](#_page407)

Новицкий П. И. [266](#_page266), [483](#_page483), [484](#_page484), [487](#_page487)

Овчинникова М. Н. [471](#_page471)

Олеша Ю. К. [169](#_page169), [172](#_page172), [215](#_page215), [254](#_page254)

Орленев П. Н. [141](#_page141), [366](#_page366), [386](#_page386)

Орлов В. А. [458](#_page458)

Орлов Д. Н. [4](#_page004), [64](#_page064), [65](#_page065)

Островский А. Н. [3](#_page003), [9](#_page009) – [13](#_page013), [31](#_page031), [37](#_page037), [51](#_page051), [62](#_page062), [65](#_page065), [106](#_page106), [138](#_page138), [139](#_page139), [159](#_page159), [211](#_page211), [225](#_page225), [266](#_page266), [291](#_page291), [292](#_page292), [294](#_page294), [342](#_page342), [374](#_page374), [375](#_page375), [387](#_page387), [394](#_page394), [396](#_page396), [398](#_page398), [405](#_page405) – [546](#_page546)

Островский Н. А. [253](#_page253)

Остужев А. А. [4](#_page004), [203](#_page203), [264](#_page264)

Охлопков Н. П. [4](#_page004), [10](#_page010), [506](#_page506)

Павлов Д. С. [527](#_page527)

Панферов Ф. И. [15](#_page015)

Патти А. [543](#_page543)

Пашенная В. Н. [410](#_page410), [476](#_page476), [498](#_page498)

Пиотровский А. И. [168](#_page168)

Писарев М. И. [407](#_page407), [414](#_page414)

Платон И. С. [439](#_page439)

Погодин М. П. [426](#_page426)

Погодин Н. Ф. [170](#_page170), [304](#_page304), [305](#_page305)

Полевицкая Е. А. [428](#_page428)

Полонский В. П. [252](#_page252)

Полонский Я. П. [5](#_page005)

Попов А. Д. [221](#_page221)

Попов Н. А. [287](#_page287)

Поссе В. [377](#_page377)

Потапенко И. Н. [395](#_page395)

Правдухин В. П. [216](#_page216), [221](#_page221)

Прокофьев С. С. [5](#_page005)

Прудкин М. И. [456](#_page456), [485](#_page485)

Пруст М. [259](#_page259)

Пушкин А. С. [5](#_page005), [92](#_page092), [154](#_page154), [258](#_page258), [262](#_page262), [345](#_page345), [445](#_page445), [517](#_page517)

Пшибышевский С. [137](#_page137)

{558} Радлов С. Э. [137](#_page137), [144](#_page144), [151](#_page151)

Райх З. Н. [65](#_page065), [80](#_page080)

Рейнхардт М. [312](#_page312), [363](#_page363)

Ремизова В. Ф. [65](#_page065)

Ренуар О. [6](#_page006), [484](#_page484)

Репин И. Е. [389](#_page389), [478](#_page478)

Римский-Корсаков Н. А. [5](#_page005)

Рогожина Е. И. [540](#_page540)

Род он В. И. [342](#_page342), [347](#_page347)

Роксанова М. Л. [236](#_page236)

Роллан Р. [189](#_page189)

Ромашов В. С. [8](#_page008), [169](#_page169), [198](#_page198), [199](#_page199), [215](#_page215), [216](#_page216), [221](#_page221), [302](#_page302)

Росси Э. [543](#_page543)

Ростан Э. [9](#_page009)

Рощина-Инсарова Е. Н. [128](#_page128), [130](#_page130), [160](#_page160), [276](#_page276), [428](#_page428), [506](#_page506), [507](#_page507)

Рубенс П. [438](#_page438)

Рыбаков К. Н. [361](#_page361)

Рыжов Н. И. [471](#_page471)

Рыжова В. Н. [471](#_page471)

Рылеев К. Ф. [92](#_page092)

Савина М. Г. [36](#_page036), [130](#_page130), [140](#_page140), [393](#_page393), [396](#_page396), [407](#_page407) – [409](#_page409), [467](#_page467), [469](#_page469)

Садовская О. О. [36](#_page036), [433](#_page433)

Садовский М. П. [341](#_page341), [342](#_page342), [406](#_page406), [432](#_page432), [459](#_page459) – [461](#_page461)

Садовский П. М. [239](#_page239), [430](#_page430), [433](#_page433)

Садовский П. М. [439](#_page439)

Салтыков-Щедрин М. Е. [440](#_page440), [492](#_page492)

Сальвини Т. [334](#_page334), [489](#_page489)

Самарин И. В. [349](#_page349)

Самойлов В. В. [349](#_page349), [356](#_page356), [379](#_page379)

Самойлов Е. В. [10](#_page010)

Самойлова В. В. [265](#_page265)

Санд Жорж [260](#_page260)

Санин А. А. [409](#_page409), [531](#_page531)

Сарсэ Ф. [376](#_page376)

Сашин-Никольский А. И. [471](#_page471)

Северянин Игорь (Лотарев И. В.) [161](#_page161)

Сезанн П. [6](#_page006)

Сейриг Д. [4](#_page004)

Сейфуллина Л. Н. [198](#_page198), [199](#_page199), [216](#_page216), [221](#_page221)

Сельвинский И. Л. [98](#_page098), [105](#_page105)

Сент-Экзюпери А. [309](#_page309)

Серафимович А. С. [208](#_page208)

Сервантес М. [273](#_page273), [382](#_page382), [384](#_page384)

Серов В. А. [5](#_page005)

Симонов К. М. [307](#_page307)

Скабичевский А. М. [444](#_page444)

Скарская Н. Ф. [315](#_page315), [373](#_page373)

Скрябин А. Н. [5](#_page005), [134](#_page134)

Смирнов А. М. [151](#_page151)

Снеткова Ф. А. [506](#_page506)

Соболев Ю. В. [501](#_page501)

Соловьев В. Н. [8](#_page008), [137](#_page137), [144](#_page144), [151](#_page151)

Соловьев Н. Я. [420](#_page420)

Соллогуб Ф. Л. [381](#_page381)

Сологуб Ф. К. [37](#_page037)

Солодова Е. М. [415](#_page415) – [424](#_page424), [448](#_page448)

Соломко Ф. Ф. [65](#_page065)

Сомов К. А. [160](#_page160), [506](#_page506)

Софокл [508](#_page508)

Сталин И. В. [241](#_page241)

Станиславский К. С. [4](#_page004), [11](#_page011), [16](#_page016), [17](#_page017), [19](#_page019), [21](#_page021), [29](#_page029), [42](#_page042) – [44](#_page044), [137](#_page137), [138](#_page138), [141](#_page141), [142](#_page142), [144](#_page144), [145](#_page145), [148](#_page148), [203](#_page203), [225](#_page225), [235](#_page235), [236](#_page236), [240](#_page240), [256](#_page256), [261](#_page261), [264](#_page264), [276](#_page276), [287](#_page287), [288](#_page288), [311](#_page311) – [384](#_page384), [386](#_page386), [393](#_page393), [397](#_page397), [405](#_page405), [409](#_page409), [413](#_page413), [424](#_page424), [430](#_page430), [433](#_page433), [434](#_page434), [437](#_page437), [438](#_page438), [441](#_page441), [442](#_page442), [446](#_page446), [449](#_page449) – [452](#_page452), [454](#_page454) – [466](#_page466), [468](#_page468), [489](#_page489), [490](#_page490), [496](#_page496), [503](#_page503), [507](#_page507), [516](#_page516) – [518](#_page518), [532](#_page532), [535](#_page535)

Станицын В. Я. [485](#_page485)

Стендаль (А.‑М. Бейль) [5](#_page005)

Стравинский И. Ф. [138](#_page138), [162](#_page162)

Стрепетова П. А. [141](#_page141), [300](#_page300), [331](#_page331), [350](#_page350), [386](#_page386), [428](#_page428), [433](#_page433), [475](#_page475), [506](#_page506)

Стриндберг А. [38](#_page038), [139](#_page139), [147](#_page147)

Суворин А. С. [439](#_page439), [501](#_page501)

Сулержицкий Л. А. [261](#_page261), [357](#_page357)

Сутугин С. [424](#_page424)

Сухово-Кобылин А. В. [31](#_page031), [37](#_page037), [51](#_page051), [62](#_page062), [138](#_page138), [146](#_page146), [436](#_page436)

Сушкевич Б. М. [376](#_page376)

Таиров А. Я. [4](#_page004), [37](#_page037), [143](#_page143), [192](#_page192), [209](#_page209), [210](#_page210), [355](#_page355), [450](#_page450), [474](#_page474), [476](#_page476) – [480](#_page480), [483](#_page483), [484](#_page484), [504](#_page504)

Тарасова А. К. [450](#_page450), [454](#_page454) – [456](#_page456), [465](#_page465), [466](#_page466), [470](#_page470), [471](#_page471), [475](#_page475), [481](#_page481), [484](#_page484), [486](#_page486)

Тарханов М. М. [437](#_page437)

Тверской К. К. [151](#_page151)

Телегин Б. В. [471](#_page471)

Терешкович М. А. [228](#_page228)

Тик Л. [159](#_page159)

Товстоногов Г. А. [4](#_page004)

Тодрия Н. С. [24](#_page024), [346](#_page346)

Толлер Э. [168](#_page168)

Толстой А. К. [372](#_page372), [412](#_page412), [487](#_page487)

{559} Толстой Л. Н. [166](#_page166), [202](#_page202), [222](#_page222), [257](#_page257), [338](#_page338), [371](#_page371), [380](#_page380), [394](#_page394), [481](#_page481), [493](#_page493)

Топорков В. О. [485](#_page485)

Тренев К. А. [200](#_page200), [215](#_page215), [239](#_page239)

Третьяков С. М. [105](#_page105), [151](#_page151), [297](#_page297), [302](#_page302)

Тургенев И. С. [378](#_page378), [382](#_page382), [445](#_page445), [492](#_page492)

Турчанинова Е. Д. [428](#_page428), [450](#_page450), [471](#_page471) – [473](#_page473), [481](#_page481)

Тьютин Д. [4](#_page004)

Тютчев Ф. И. [5](#_page005), [356](#_page356)

Уайльд О. [142](#_page142)

Уитмен У. [34](#_page034)

Файко А. М. [8](#_page008), [17](#_page017), [71](#_page071), [169](#_page169), [172](#_page172), [198](#_page198), [199](#_page199), [215](#_page215), [296](#_page296), [298](#_page298)

Федоров В. Ф. [297](#_page297)

Федотов А. Ф. [359](#_page359)

Федотов П. А. [5](#_page005), [80](#_page080)

Федотова Г. Н. [36](#_page036), [362](#_page362), [405](#_page405), [467](#_page467)

Фердинандов Б. А. [47](#_page047), [146](#_page146)

Фет А. А. [5](#_page005)

Филиппов В. А. [433](#_page433), [434](#_page434)

Фонвизин Д. И. [424](#_page424)

Форкатти В. Л. [342](#_page342)

Франк А. [261](#_page261)

Франс А. [5](#_page005)

Фриче В. М. [171](#_page171), [240](#_page240)

Фукс Г. [148](#_page148)

Хиндомит П. [162](#_page162)

Хлебников В. В. [168](#_page168)

Хмелев Н. П. [4](#_page004), [228](#_page228), [241](#_page241), [314](#_page314), [412](#_page412), [450](#_page450), [478](#_page478), [482](#_page482) – [484](#_page484), [487](#_page487), [498](#_page498), [534](#_page534)

Царев М. И. [440](#_page440)

Чаадаев П. Я. [93](#_page093), [96](#_page096), [154](#_page154)

Чайковский П. И. [5](#_page005)

Челлини Б. [23](#_page023), [261](#_page261)

Чернов А. Я. [342](#_page342)

Чернышевский Н. Г. [426](#_page426)

Чехов А. П. [4](#_page004), [5](#_page005), [11](#_page011), [17](#_page017), [18](#_page018), [28](#_page028), [36](#_page036), [137](#_page137), [145](#_page145), [159](#_page159), [171](#_page171), [172](#_page172), [205](#_page205), [212](#_page212), [215](#_page215), [219](#_page219), [223](#_page223), [226](#_page226), [231](#_page231), [235](#_page235), [236](#_page236), [249](#_page249), [260](#_page260), [281](#_page281), [312](#_page312), [319](#_page319), [323](#_page323) – [325](#_page325), [329](#_page329) – [332](#_page332), [368](#_page368), [376](#_page376), [377](#_page377), [382](#_page382), [387](#_page387), [393](#_page393), [395](#_page395) – [399](#_page399), [424](#_page424), [428](#_page428), [461](#_page461), [488](#_page488), [499](#_page499) – [501](#_page501), [508](#_page508), [509](#_page509)

Чехов М. А. [4](#_page004), [11](#_page011), [22](#_page022), [23](#_page023), [44](#_page044) – [46](#_page046), [285](#_page285), [314](#_page314), [358](#_page358), [360](#_page360)

Шагинян М. С. [9](#_page009)

Шарлахов В. П. [544](#_page544)

Шатрова Е. М. [542](#_page542), [543](#_page543)

Шевченко Ф. В. [485](#_page485)

Шекспир В. [19](#_page019), [37](#_page037), [71](#_page071), [139](#_page139), [163](#_page163), [166](#_page166), [201](#_page201) – [203](#_page203), [205](#_page205), [259](#_page259), [260](#_page260), [320](#_page320), [326](#_page326), [376](#_page376), [396](#_page396), [445](#_page445), [461](#_page461), [488](#_page488), [490](#_page490), [496](#_page496), [508](#_page508), [533](#_page533), [534](#_page534)

Шершеневич В. Г. [47](#_page047)

Шестаков В. А. [293](#_page293)

Шиллер Ф. [139](#_page139), [166](#_page166), [199](#_page199), [338](#_page338)

Шкваркин В. В. [169](#_page169), [226](#_page226)

Шницлер А. [137](#_page137), [161](#_page161)

Шопен Ф. [70](#_page070)

Штраус Р. [161](#_page161)

Штрекер К. [318](#_page318)

Шумский С. В. [349](#_page349), [430](#_page430)

Щепкин М. С. [11](#_page011), [14](#_page014), [46](#_page046), [123](#_page123), [264](#_page264), [327](#_page327), [331](#_page331), [344](#_page344), [386](#_page386), [489](#_page489)

Щепкина А. А. [540](#_page540)

Щепкина-Куперник Т. Л. [407](#_page407)

Щукин Б. В. [264](#_page264), [412](#_page412)

Эйзенштейн С. М. [121](#_page121), [136](#_page136), [144](#_page144), [151](#_page151)

Эйхенбаум Б. М. [251](#_page251)

Энритон Г. Ф. [151](#_page151)

Эрдман Н. Р. [88](#_page088), [105](#_page105), [215](#_page215)

Эренбург И. Г. [201](#_page201)

Эфрос Н. Е. [362](#_page362), [368](#_page368), [435](#_page435), [451](#_page451), [455](#_page455)

Южин (Сумбатов) А. И. [36](#_page036), [140](#_page140), [226](#_page226), [260](#_page260), [318](#_page318), [407](#_page407), [512](#_page512)

Юрьев Ю. М. [128](#_page128), [153](#_page153), [398](#_page398)

Юрьин Ю. Н. [197](#_page197), [198](#_page198)

Яблочкина А. А. [429](#_page429)

Языков Н. (Шелгунов Н. В.) [443](#_page443), [444](#_page444)

Яковлев А. С. [11](#_page011)

Яковлев Н. К. [471](#_page471)

# **{****560}** Указатель драматических произведений

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)

«Авангард» В. П. Катаева [112](#_page112)

«Адриенна Лекуврер» Э. Скриба [477](#_page477)

«Анна Каренина» по Л. Н. Толстому [243](#_page243)

«Антигона» В. Газенклевера [477](#_page477)

«Анфиса» Л. Н. Андреева [498](#_page498)

«Балаганчик» А. А. Блока [77](#_page077), [113](#_page113), [129](#_page129), [138](#_page138), [139](#_page139), [153](#_page153), [159](#_page159), [168](#_page168), [169](#_page169)

«Баня» В. В. Маяковского [97](#_page097), [120](#_page120), [123](#_page123), [134](#_page134), [192](#_page192)

«Бедная невеста» А. Н. Островскою [511](#_page511) (Беневоленский)

«Бедность не порок» А. Н. Островского [426](#_page426), [427](#_page427) (Любим Торцов), [472](#_page472), [473](#_page473), [528](#_page528)

«Без вины виноватые» А. Н. Островского [406](#_page406), [449](#_page449), [450](#_page450), [474](#_page474) – [481](#_page481), [483](#_page483), [484](#_page484), [508](#_page508), [510](#_page510), [512](#_page512), [533](#_page533)

«Бесприданница» А. Н. Островского [306](#_page306), [350](#_page350), [370](#_page370), [387](#_page387), [394](#_page394), [395](#_page395) (Лариса), [398](#_page398), [402](#_page402), [411](#_page411) (Кнуров), [447](#_page447) – [449](#_page449), [482](#_page482), [510](#_page510), [512](#_page512), [514](#_page514) (Лариса, Карандышев, Кнуров), [515](#_page515), [517](#_page517), [518](#_page518), [530](#_page530), [531](#_page531), [533](#_page533), [536](#_page536), [544](#_page544)

«Бешеные деньги» А. Н. Островского [425](#_page425), [441](#_page441), [501](#_page501), [513](#_page513), [515](#_page515), [516](#_page516)

«Бифштекс с кровью» В. Н. Билль-Белоцерковского [172](#_page172)

«Благовещение» П. Клоделя [41](#_page041), [210](#_page210)

«Блокада» В. В. Иванова [118](#_page118)

«Богатые невесты» А. Н. Островского [409](#_page409), [449](#_page449), [510](#_page510), [511](#_page511), [513](#_page513), [544](#_page544), [540](#_page540)

{561} «Бой бабочек» Г. Зудермана [387](#_page387), [390](#_page390), [394](#_page394), [395](#_page395) (Рози), [402](#_page402)

«Бойцы» Б. С. Ромашова [169](#_page169)

«Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому [328](#_page328) (Иван Карамазов), [487](#_page487)

«Бронепоезд 14‑69» В. В. Иванова [112](#_page112), [118](#_page118), [200](#_page200), [236](#_page236), [240](#_page240), [243](#_page243), [288](#_page288), [320](#_page320), [352](#_page352)

«Варвары» А. М. Горького [319](#_page319)

«Васса Железнова» А. М. Горького [423](#_page423)

«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка [39](#_page039), [47](#_page047), [50](#_page050), [53](#_page053), [55](#_page055) (Стелла, Брюно, Эстрюго), [56](#_page056), [58](#_page058), [60](#_page060) – [64](#_page064), [68](#_page068), [78](#_page078), [81](#_page081), [104](#_page104), [107](#_page107), [276](#_page276), [278](#_page278) – [289](#_page289), [291](#_page291) – [293](#_page293), [300](#_page300) (Стелла), [303](#_page303) (Стелла)

«Виновны-невиновны?» А. Стриндберга [139](#_page139), [147](#_page147)

«Виринея» Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина [198](#_page198) – [200](#_page200), [216](#_page216), [221](#_page221)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [171](#_page171), [300](#_page300), [307](#_page307), [317](#_page317), [326](#_page326) (Гаев), [376](#_page376), [377](#_page377) – [379](#_page379) (Гаев), [397](#_page397), [428](#_page428), [462](#_page462)

«Владимир Маяковский» В. В. Маяковского [168](#_page168), [169](#_page169)

«Власть» А. Г. Глебова [121](#_page121)

«Воевода» А. Н. Островского [504](#_page504), [510](#_page510)

«Воздушный пирог» Б. С. Ромашова [198](#_page198) – [200](#_page200), [216](#_page216), [221](#_page221), [302](#_page302)

«Возчик Геншель» Г. Гауптмана [315](#_page315)

«Вокруг света на самом себе» В. В. Шкваркина [169](#_page169)

«Волки и овцы» А. Н. Островскою [225](#_page225), [378](#_page378), [406](#_page406) (Купавина), [411](#_page411) (Беркутов), [425](#_page425), [439](#_page439), [440](#_page440), [441](#_page441) (Лыняев, Глафира), [501](#_page501) – [503](#_page503), [508](#_page508), [513](#_page513), [528](#_page528) (Мурзавецкая, Чугунов)

«Волшебная сказка» И. Н. Потапенко [395](#_page395), [402](#_page402)

«Воспитанница» А. Н. Островского [408](#_page408), [427](#_page427), [495](#_page495)

«Враги» А. М. Горького [243](#_page243), [319](#_page319)

«В чужом пиру похмелье» А. Н. Островского [427](#_page427), [438](#_page438), [473](#_page473), [495](#_page495), [504](#_page504)

«Выстрел» А. И. Безыменского [80](#_page080), [83](#_page083), [84](#_page084) (Пришлецов), [86](#_page086), [97](#_page097) – [99](#_page099), [105](#_page105), [109](#_page109), [112](#_page112), [113](#_page113) (Пришлецов)

«Гамлет» В. Шекспира [10](#_page010), [326](#_page326), [328](#_page328), [330](#_page330), [337](#_page337), [396](#_page396) (Офелия), [464](#_page464), [496](#_page496), [507](#_page507), [508](#_page508)

«Гедда Габлер» Г. Ибсена [145](#_page145), [227](#_page227), [368](#_page368), [401](#_page401)

«Гибель Содома» Г. Зудермана [394](#_page394), [395](#_page395) (Клерхен)

«Голос недр» В. Н. Билль-Белоцерковского [172](#_page172), [187](#_page187), [244](#_page244)

«Горе от ума» («Горе уму») А. С. Грибоедова [69](#_page069), [74](#_page074) – [77](#_page077), [80](#_page080), [82](#_page082), [83](#_page083), [88](#_page088), [92](#_page092) – [97](#_page097), [107](#_page107), [109](#_page109), [133](#_page133), [153](#_page153), [315](#_page315), [326](#_page326) (Фамусов), [340](#_page340) (Фамусов), [363](#_page363) (Фамусов), [378](#_page378) (Фамусов), [439](#_page439)

«Горячее сердце» А. Н. Островского [240](#_page240), [288](#_page288), [320](#_page320), [425](#_page425), [434](#_page434), [437](#_page437), [438](#_page438), [441](#_page441), [446](#_page446), [449](#_page449), [501](#_page501) – [503](#_page503), [507](#_page507), [513](#_page513), [528](#_page528), [544](#_page544)

«Горящие письма» П. П. Гнедича [393](#_page393)

«Горькая судьбина» А. Ф. Писемского [346](#_page346), [350](#_page350), [370](#_page370)

«Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островскою [497](#_page497), [498](#_page498)

«Гроза» А. Н. Островского [73](#_page073), [128](#_page128), [138](#_page138), [159](#_page159), [160](#_page160), [276](#_page276), [406](#_page406), [411](#_page411) (Дикой), [428](#_page428), [433](#_page433), [435](#_page435) (Дикой, Кабаниха), [464](#_page464), [472](#_page472), [500](#_page500), [504](#_page504) – [507](#_page507), [511](#_page511) (Катерина), [540](#_page540)

«Гувернер» В. А. Дьяченко [349](#_page349), [379](#_page379)

«Дама с камелиями» А. Дюма [5](#_page005), [28](#_page028)

«Дачники» А. М. Горького [395](#_page395), [398](#_page398)

«Два болтуна» М. Сервантеса [273](#_page273)

{562} «Два брата» М. Ю. Лермонтова [141](#_page141)

«Двенадцатая ночь» В. Шекспира [376](#_page376), [377](#_page377) – [378](#_page378) (Мальволио)

«Д. Е.» («Даешь Европу!») по И. Эренбургу и Б. Келлерману (М. Подгаецкий и др.) [51](#_page051), [54](#_page054), [60](#_page060), [62](#_page062), [63](#_page063), [67](#_page067) – [69](#_page069), [72](#_page072), [73](#_page073), [92](#_page092), [104](#_page104), [109](#_page109), [133](#_page133), [201](#_page201), [202](#_page202), [205](#_page205), [297](#_page297), [309](#_page309)

«Дело» А. В. Сухово-Кобылина [141](#_page141), [146](#_page146), [285](#_page285) (Муромский), [358](#_page358) (Муромский)

«Дети солнца» А. М. Горького [327](#_page327), [328](#_page328), [387](#_page387), [395](#_page395)

«Дикарка» А. Н. Островского [395](#_page395), [406](#_page406), [408](#_page408)

«Дикая утка» Г. Ибсена [145](#_page145)

«Дни нашей жизни» Л. Н. Андреева [498](#_page498)

«Дни Турбиных» М. А. Булгакова [200](#_page200), [240](#_page240) – [243](#_page243), [288](#_page288), [320](#_page320)

«Доктор Штокман» Г. Ибсена [126](#_page126), [145](#_page145), [312](#_page312), [324](#_page324) – [329](#_page329), [335](#_page335), [339](#_page339), [358](#_page358), [362](#_page362), [365](#_page365) – [370](#_page370), [377](#_page377), [382](#_page382) – [384](#_page384), [397](#_page397)

«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера [128](#_page128), [138](#_page138), [140](#_page140), [141](#_page141), [144](#_page144), [153](#_page153), [524](#_page524)

«Доходное место» А. Н. Островского [121](#_page121), [266](#_page266), [289](#_page289), [291](#_page291) – [296](#_page296), [309](#_page309), [427](#_page427), [507](#_page507) – [509](#_page509), [544](#_page544)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [126](#_page126) (дядя Ваня), [171](#_page171), [236](#_page236), [312](#_page312) (Астров) [325](#_page325) – [329](#_page329) (Астров), [335](#_page335) (Астров) [362](#_page362) (Астров), [363](#_page363) (Астров) [366](#_page366) (Астров), [377](#_page377) (Астров), [382](#_page382) (Астров), [387](#_page387), [395](#_page395), [397](#_page397) (Астров), [398](#_page398), [402](#_page402)

«Евграф, искатель приключений» А. М. Файко [169](#_page169)

«Егор Булычов» А. М. Горького [264](#_page264)

«Женитьба Фигаро» П. Бомарше [273](#_page273), [320](#_page320)

«Женщина с моря» Г. Ибсена [145](#_page145)

«Живой труп» Л. Н. Толстого [326](#_page326), [380](#_page380), [381](#_page381), [487](#_page487)

«Жизнь» Ф. И. Панферова [15](#_page015)

«Жизнь зовет» В. Н. Билль-Белоцерковского [16](#_page016), [165](#_page165), [166](#_page166), [173](#_page173), [175](#_page175), [178](#_page178) – [182](#_page182), [184](#_page184), [187](#_page187) – [190](#_page190), [193](#_page193), [222](#_page222) – [224](#_page224), [242](#_page242) – [244](#_page244), [249](#_page249)

«Жизнь Человека» Л. Н. Андреева [129](#_page129), [138](#_page138), [146](#_page146)

«Жорж Данден» Ж.‑Б. Мольера [340](#_page340), [346](#_page346)

«Заговор чувств» Ю. К. Олеши [90](#_page090), [169](#_page169)

«Закат» И. Э. Бабеля [163](#_page163)

«Запад нервничает» В. Н. Билль-Белоцерковского [173](#_page173), [177](#_page177), [178](#_page178), [186](#_page186)

«Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус [130](#_page130), [140](#_page140)

«Земля дыбом» С. М. Третьякова (по пьесе М. Мартине «Ночь») [50](#_page050), [53](#_page053), [59](#_page059) – [62](#_page062), [64](#_page064), [81](#_page081), [104](#_page104), [105](#_page105), [109](#_page109), [132](#_page132), [201](#_page201)

«Золотая карета» Л. М. Леонова [221](#_page221), [255](#_page255)

«Зори» Э. Верхарна [30](#_page030), [35](#_page035), [45](#_page045), [47](#_page047), [49](#_page049), [149](#_page149), [279](#_page279)

«Зыковы» А. М. Горького [308](#_page308) (Софья)

«Иванов» А. П. Чехова [326](#_page326) (Шабельский), [377](#_page377), [378](#_page378) – [379](#_page379) (Шабельский)

«Каин» Дж.‑Г. Байрона [40](#_page040)

«Каменный гость» А. С. Даргомыжского [138](#_page138), [161](#_page161)

«Клоп» В. В. Маяковского [69](#_page069), [75](#_page075), [84](#_page084), [86](#_page086), [87](#_page087), [97](#_page097), [105](#_page105), [218](#_page218), [281](#_page281)

{563} «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» А. Н. Островского [503](#_page503)

«Командарм 2» И. Л. Сельвинского [69](#_page069), [75](#_page075), [82](#_page082), [87](#_page087), [88](#_page088), [97](#_page097), [98](#_page098), [105](#_page105), [109](#_page109), [112](#_page112)

«Комедия любви» Г. Ибсена [145](#_page145)

«Король Лир» В. Шекспира [203](#_page203), [337](#_page337), [507](#_page507), [508](#_page508)

«Король на площади» А. А. Блока [168](#_page168)

«Красавец-мужчина» А. Н. Островского [432](#_page432), [449](#_page449), [510](#_page510), [514](#_page514), [519](#_page519), [520](#_page520) (Окаемов) [530](#_page530), [533](#_page533), [546](#_page546)

«Красная правда» А. А. Вермишева [208](#_page208)

«Кукольный дом» («Нора») Г. Ибсена [145](#_page145), [227](#_page227), [387](#_page387), [395](#_page395), [400](#_page400), [402](#_page402)

«Лево руля!» В. Н. Билль-Белоцерковского [173](#_page173), [197](#_page197), [207](#_page207), [239](#_page239)

«Лес» А. Н. Островского [9](#_page009), [53](#_page053) – [55](#_page055), [57](#_page057) – [60](#_page060), [62](#_page062) – [68](#_page068), [78](#_page078), [81](#_page081), [83](#_page083), [104](#_page104), [106](#_page106), [107](#_page107), [109](#_page109), [132](#_page132), [201](#_page201) – [203](#_page203), [281](#_page281), [425](#_page425), [432](#_page432), [436](#_page436) – [438](#_page438), [441](#_page441), [446](#_page446), [449](#_page449), [464](#_page464), [501](#_page501) – [503](#_page503), [507](#_page507), [513](#_page513)

«Леший» А. П. Чехова [501](#_page501)

«Луна слева» В. Н. Билль-Белоцерковского [165](#_page165), [173](#_page173), [185](#_page185), [186](#_page186)

«Любовное зелье, или Цирюльник-стихотворец» перевод Д. Т. Ленского [346](#_page346), [347](#_page347) – [348](#_page348) (Лаверже), [362](#_page362)

«Любовь к трем апельсинам» К. Гоцци [158](#_page158)

«Любовь Яровая» К. А. Тренева [112](#_page112), [200](#_page200), [239](#_page239)

«Маленький принц» А. Сент-Экзюпери [309](#_page309), [310](#_page310)

«Маленький Эйольф» Г. Ибсена [145](#_page145)

«Малиновое варенье» А. Н. Афиногенова [121](#_page121)

«Мандат» Н. Р. Эрдмана [69](#_page069), [73](#_page073) – [77](#_page077), [79](#_page079), [82](#_page082), [87](#_page087) – [90](#_page090), [96](#_page096), [97](#_page097), [102](#_page102), [105](#_page105), [109](#_page109)

«Маньчжурия — Рига» П. Н. Фурманского [15](#_page015)

«Мария Стюарт» Ф. Шиллера [166](#_page166)

«Марьяна» А. С. Серафимовича [208](#_page208)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова [70](#_page070), [73](#_page073), [74](#_page074), [100](#_page100), [128](#_page128), [129](#_page129), [138](#_page138), [141](#_page141), [146](#_page146), [147](#_page147), [151](#_page151), [154](#_page154), [162](#_page162)

«Медведь» А. П. Чехова [28](#_page028)

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева [6](#_page006), [326](#_page326)

«Метель» Л. М. Леонова [221](#_page221), [255](#_page255)

«Мещане» А. М. Горького [141](#_page141), [319](#_page319)

«Мещанин во дворянстве» Ж.‑Б. Мольера [143](#_page143)

«Микаэль Крамер» Г. Гауптмана [368](#_page368)

«Мистерия-буфф» В. В. Маяковского [34](#_page034), [47](#_page047), [49](#_page049), [105](#_page105), [197](#_page197), [199](#_page199), [279](#_page279)

«Мнимый больной» Ж.‑Б. Мольера [340](#_page340), [378](#_page378)

«Много шума из ничего» В. Шекспира [362](#_page362) (Бенедикт), [379](#_page379)

«Мой друг» Н. Ф. Погодина [170](#_page170), [304](#_page304), [305](#_page305)

«Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина [322](#_page322) (Сальери)

«На бойком месте» А. Н. Островского [497](#_page497), [498](#_page498)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [322](#_page322), [326](#_page326) (Крутицкий), [340](#_page340) (Крутицкий), [363](#_page363) (Крутицкий), [378](#_page378) (Крутицкий), [425](#_page425), [428](#_page428), [433](#_page433), [434](#_page434) (Крутицкий), [438](#_page438), [439](#_page439) – [441](#_page441), [501](#_page501), [502](#_page502), [508](#_page508), [513](#_page513)

«На дне» А. М. Горького [212](#_page212), [314](#_page314), [325](#_page325) (Сатин), [327](#_page327) (Сатин), [329](#_page329) (Сатин), [335](#_page335) (Сатин), [362](#_page362) (Сатин), [377](#_page377) (Сатин), [382](#_page382) (Сатин) [462](#_page462), [487](#_page487), [498](#_page498), [505](#_page505) (Лука, Пепел)

«Нашествие» Л. М. Леонова [221](#_page221), [255](#_page255)

{564} «Неблагодарная роль» А. М. Файко [160](#_page160)

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островскою [497](#_page497), [498](#_page498), [508](#_page508)

«Невольницы» Л. Н. Островского [449](#_page449), [510](#_page510), [511](#_page511)

«Не в свои сани не садись» А. Н. Островского [426](#_page426), [473](#_page473)

«Не все коту масленица» А. Н. Островского [499](#_page499), [500](#_page500)

«Незнакомка» А. А. Блока [38](#_page038), [129](#_page129), [139](#_page139), [159](#_page159), [168](#_page168)

«Неожиданный случай» А. Н. Островского [495](#_page495)

«Не от мира сего» А. Н. Островского [449](#_page449), [510](#_page510) – [512](#_page512)

«Не сдадимся» С. А. Семенова [15](#_page015)

«Не сошлись характером» А. Н. Островского [495](#_page495)

«Не так живи, как хочется» А. Н. Островского [426](#_page426), [495](#_page495)

«Не убий» Л. Н. Андреева [498](#_page498)

«Нора» Г. Ибсена см. [«Кукольный дом»](#_Tosh0004100)

«Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана [395](#_page395), [398](#_page398)

«Одинокие» Г. Гауптмана [141](#_page141)

«Озеро Люль» А. М. Файко [121](#_page121), [133](#_page133), [198](#_page198) – [201](#_page201), [296](#_page296), [297](#_page297)

«Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского [192](#_page192), [209](#_page209), [220](#_page220)

«Орлеанская дева» Ф. Шиллера [451](#_page451) (Жанна д’Арк)

«Орфей» К.‑В. Глюка [138](#_page138), [147](#_page147), [161](#_page161)

«Отелло» В. Шекспира [203](#_page203), [264](#_page264), [320](#_page320), [336](#_page336), [337](#_page337), [396](#_page396) (Дездемона) [464](#_page464), [490](#_page490), [507](#_page507)

«Ошибка смерти» В. В. Хлебникова [168](#_page168)

«Падение Елены Лэй» А. И. Пиотровского [168](#_page168)

«Патетическая соната» Н. Г. Кулиша [17](#_page017), [169](#_page169)

«Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка [146](#_page146), [402](#_page402)

«Пер Гюнт» Г. Ибсена [126](#_page126)

«Песня Судьбы» А. А. Блока [168](#_page168)

«Пигмалион» Б. Шоу [130](#_page130), [141](#_page141)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [319](#_page319), [320](#_page320), [340](#_page340), [371](#_page371), [372](#_page372) – [379](#_page379) (Звездинцев), [393](#_page393), [394](#_page394)

«Пограничники» В. Н. Билль-Белоцерковского [172](#_page172), [244](#_page244)

«Поздняя любовь» А. Н. Островского [499](#_page499), [501](#_page501)

«Поклонение кресту» П. Кальдерона [145](#_page145)

«После бала» Н. Ф. Погодина [304](#_page304)

«Последний решительный» В. В. Вишневского [28](#_page028), [134](#_page134), [135](#_page135), [192](#_page192), [193](#_page193)

«Последняя жертва» А. Н. Островского [374](#_page374), [375](#_page375) – [379](#_page379) (Дульчин), [406](#_page406) (Юлия Тугина), [408](#_page408), [411](#_page411) (Прибытков), [447](#_page447), [449](#_page449), [450](#_page450), [407](#_page407) – [471](#_page471), [478](#_page478), [481](#_page481) – [487](#_page487), [510](#_page510) – [515](#_page515), [516](#_page516) (Прибытков), [519](#_page519) – [520](#_page520) (Прибытков), [529](#_page529) – [531](#_page531), [533](#_page533), [534](#_page534), [536](#_page536), [537](#_page537), [543](#_page543), [544](#_page544)

«Поэма о топоре» Н. Ф. Погодина [303](#_page303), [304](#_page304) (Анка)

«Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского [450](#_page450), [471](#_page471) – [474](#_page474), [481](#_page481), [522](#_page522), [528](#_page528)

«Праздник мира» Г. Гауптмана [357](#_page357)

«Практический господин» В. А. Дьяченко [342](#_page342), [343](#_page343) (Покровцев), [460](#_page460)

«Предложение» А. П. Чехова [281](#_page281)

«Привидения» Г. Ибсена [145](#_page145)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци [137](#_page137), [143](#_page143), [144](#_page144), [239](#_page239), [355](#_page355)

«Провинциалка» И. С. Тургенева [378](#_page378)

«Противогазы» С. М. Третьякова [151](#_page151)

«Пугачевщина» К. А. Тренева [118](#_page118)

«Пучина» А. Н. Островского [499](#_page499)

{565} «Разлом» В. Л. Лавренева [112](#_page112)

«Ревизор» Н. В. Гоголя [69](#_page069), [73](#_page073) – [77](#_page077), [79](#_page079) – [83](#_page083), [87](#_page087), [90](#_page090) – [07](#_page007), [102](#_page102), [107](#_page107), [109](#_page109), [133](#_page133), [153](#_page153), [271](#_page271), [285](#_page285) (Хлестаков), [291](#_page291), [331](#_page331), [358](#_page358) (Хлестаков)

«Ричард III» В. Шекспира [337](#_page337)

«Родина» Г. Зудермана [395](#_page395), [398](#_page398)

«Ромео и Джульетта» В. Шекспира [305](#_page305), [306](#_page306)

«Рубль» А. Ф. Федотова [346](#_page346), [359](#_page359), [300](#_page300) (Обновленский), [363](#_page363) (Обновленский)

«Рычи, Китай!» С. М. Третьякова [68](#_page068), [09](#_page009), [88](#_page088), [105](#_page105), [297](#_page297), [301](#_page301)

«Самоуправцы» А. Ф. Писемского [346](#_page346), [349](#_page349), [365](#_page365), [370](#_page370)

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина [28](#_page028), [141](#_page141), [146](#_page146), [271](#_page271)

«Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу [45](#_page045)

«Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского [140](#_page140), [411](#_page411) (Большов), [427](#_page427), [433](#_page433), [495](#_page495), [504](#_page504), [528](#_page528)

«Святая Иоанна» Б. Шоу [477](#_page477)

«Село Степанчиково и его обитатели» («Фома») по Ф. М. Достоевскому [264](#_page264), [334](#_page334) – [336](#_page336), [365](#_page365), [383](#_page383)

«Семейная картина» А. Н. Островского [495](#_page495), [504](#_page504), [540](#_page540)

«Сердце не камень» А. Н. Островского [10](#_page010), [13](#_page013), [405](#_page405) – [546](#_page546)

«Сестра Беатриса» М. Метерлинка [138](#_page138), [146](#_page146), [276](#_page276), [395](#_page395), [402](#_page402)

«Синяя птица» М. Метерлинка [376](#_page376)

«Скупой рыцарь» А. С. Пушкина [345](#_page345)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [141](#_page141), [236](#_page236)

«Смерть командарма» А. И. Пиотровского [168](#_page168)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина [39](#_page039), [51](#_page051) – [53](#_page053), [60](#_page060) – [65](#_page065), [70](#_page070), [81](#_page081), [113](#_page113), [138](#_page138), [140](#_page140)

«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка [146](#_page146)

«Снегурочка» А. Н. Островского [396](#_page396)

«Собака на сене» Лопе де Вега [300](#_page300), [306](#_page306), [307](#_page307) (Диана)

«Соловей» И. Ф. Стравинского [138](#_page138), [162](#_page162)

«Спартак» В. М. Волькенштейна [198](#_page198)

«Список благодеяний» Ю. К. Олеши [28](#_page028)

«Стакан воды» О.‑Э. Скриба [378](#_page378)

«Старый друг лучше новых двух» А. Н. Островского [499](#_page499)

«Стенька Разин» В. В. Каменского [198](#_page198)

«Стойкий принц» П. Кальдерона [73](#_page073), [145](#_page145)

«Страх» А. Н. Афиногенова [226](#_page226)

«Строитель Сольнес» Г. Ибсена [227](#_page227), [395](#_page395)

«Суд» В. М. Киршона [226](#_page226)

«Сыновья трех рек» В. М. Гусева [308](#_page308)

«Тайна женщины» перевод К. Тарновского [322](#_page322), [361](#_page361)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского [342](#_page342), [405](#_page405), [406](#_page406), [447](#_page447), [449](#_page449) – [467](#_page467), [470](#_page470), [481](#_page481), [490](#_page490), [510](#_page510), [512](#_page512), [514](#_page514) (Великатов), [515](#_page515), [516](#_page516), [518](#_page518), [519](#_page519) – [520](#_page520) (Великатов), [530](#_page530), [531](#_page531), [533](#_page533), [536](#_page536), [544](#_page544)

«Таня» А. Н. Арбузова [307](#_page307), [308](#_page308)

«Три сестры» А. П. Чехова [16](#_page016), [141](#_page141), [142](#_page142), [171](#_page171), [325](#_page325) (Вершинин), [327](#_page327) – [329](#_page329) (Вершинин), [335](#_page335) (Вершинин), [362](#_page362) (Вершинин), [363](#_page363), [377](#_page377) (Вершинин), [383](#_page383), [397](#_page397) (Вершинин)

«33 обморока» («Юбилей», «Медведь», «Предложение» А. П. Чехова) [28](#_page028), [281](#_page281)

{566} «Тристан и Изольда» Р. Вагнера [38](#_page038), [138](#_page138), [161](#_page161)

«Трудовой хлеб» А. Н. Островского [499](#_page499)

«Тяжелые дни» А. Н. Островского [499](#_page499)

«Украденная жизнь» М. Каору [308](#_page308)

«Уриэль Акоста» К. Гуцкова [322](#_page322), [325](#_page325), [336](#_page336), [365](#_page365), [366](#_page366)

«Утро молодого человека» А. Н. Островского [495](#_page495)

«Учитель Бубус» А. М. Файко [30](#_page030), [68](#_page068) – [74](#_page074), [81](#_page081), [152](#_page152), [162](#_page162)

«Фамира-кифарэд» И. Ф. Анненского [168](#_page168)

«Фауст» И.‑В. Гете [143](#_page143), [396](#_page396)

«Федра» Ж. Расина [210](#_page210), [477](#_page477)

«Федька Есаул» Б. С. Ромашова [198](#_page198)

«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони [379](#_page379), [380](#_page380), [390](#_page390)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [236](#_page236), [328](#_page328), [336](#_page336) (Иван Шуйский), [383](#_page383), [462](#_page462), [487](#_page487)

«Цвет кожи» («Вокруг ринга») В. Н. Билль-Белоцерковского [244](#_page244)

«Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко [226](#_page226)

«Цепи» А. И. Сумбатова-Южина [226](#_page226)

«Чайка» А. П. Чехова [141](#_page141), [142](#_page142), [171](#_page171), [212](#_page212), [226](#_page226), [231](#_page231), [236](#_page236), [321](#_page321), [387](#_page387), [393](#_page393), [395](#_page395), [397](#_page397) – [399](#_page399), [402](#_page402), [462](#_page462), [508](#_page508)

«Чапаев» А. Н. Фурмановой и С. М. Лунина (по одноименной повести Д. А. Фурманова) [237](#_page237)

«Человек с портфелем» А. М. Файко [298](#_page298), [299](#_page299), [300](#_page300) (Гога), [302](#_page302)

«Черные маски» Л. Н. Андреева [146](#_page146)

«Честь и месть» Ф. Л. Соллогуба [381](#_page381)

«Чудак» А. Н. Афиногенова [112](#_page112)

«Чудо св. Антония» М. Метерлинка [146](#_page146)

«Шарф Коломбины» А. Шницлера [139](#_page139), [161](#_page161)

«Штиль» В. Н. Билль-Белоцерковского [173](#_page173), [175](#_page175) – [177](#_page177), [180](#_page180), [184](#_page184), [185](#_page185), [224](#_page224), [238](#_page238), [242](#_page242)

«Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского [16](#_page016), [163](#_page163), [165](#_page165), [166](#_page166) (Раевич, Братишка, Шуйский), [173](#_page173) – [175](#_page175), [183](#_page183) – [185](#_page185), [187](#_page187), [190](#_page190), [193](#_page193), [196](#_page196), [197](#_page197), [199](#_page199), [200](#_page200), [207](#_page207), [212](#_page212), [216](#_page216) – [224](#_page224), [228](#_page228) – [233](#_page233), [235](#_page235), [237](#_page237), [253](#_page253)

«Шутники» А. Н. Островского [499](#_page499)

«Электра» Р. Штрауса [38](#_page038), [161](#_page161)

«Эрик XIV» А. Стриндберга [45](#_page045), [46](#_page046), [285](#_page285), [358](#_page358)

«Этапы» В. Н. Билль-Белоцерковского [172](#_page172)

«Эхо» В. Н. Билль-Белоцерковского [163](#_page163), [173](#_page173), [196](#_page196), [197](#_page197), [205](#_page205) – [207](#_page207), [222](#_page222), [239](#_page239)

«Юлий Цезарь» В. Шекспира [322](#_page322), [326](#_page326), [328](#_page328) (Брут), [366](#_page366), [367](#_page367), [370](#_page370) (Брут)

# **{547}** Примечания

1. {547} Впервые вышло отдельной книгой, М., ГИХЛ, 1931. [↑](#endnote-ref-2)
2. {136} «Аки» — презрительное прозвище, данное академическим театрам в пору ожесточенной борьбы революционного театра за свое утверждение. В это прозвище вкладывалось в свое время много полемического темперамента и ядовитой иронии. Оно хорошо послужило противникам академизма на театральных диспутах и в печати, дискредитируя перед слушателями глупым и важным «аканием» эти торжественные самодовольные и неповоротливые театры.

В этих двух буквах «ак» заключалось сложное содержание. Здесь было и «святое искусство», далекое от политики и близкое классикам. Здесь были чистый воротничок и свежий костюм служителя академического искусства, его высокомерный взгляд через пенсне. В этих буквах звенели дотации, субсидии, отопленное театральное помещение, бархатные кресла, шелк и бархат на постановки — одним словом, все то, чего недоставало тогда молодым театрам.

Росший в ободранных, холодных помещениях, на голодных сметах и пайках, новый, неоперившийся еще советский театр, вернее, его представители, вкладывали в эти буквы глубокое содержание. С 1926 года кличка «аки» начала исчезать из обращения. Сейчас она стала уже исторической и мало понятной для широких кругов зрителя, наполняющего театры. Разница между академическими и молодыми театрами, родившимися в революцию, становится все менее ощутимой в результате развертывающейся реконструкции советского театра. [↑](#endnote-ref-3)
3. Авторские дополнения к этой работе даны в конце ее (стр. 136). — Ред. [↑](#footnote-ref-2)
4. Театр Мейерхольда долгое время вел за собой Теревсат, реорганизованный впоследствии в Театр Революции и театр Пролеткульта. С Театром Революции Театр Мейерхольда в течение трех лет был связан не только общностью принципов, но и общим руководством в лице самого Мейерхольда и даже общей труппой. Значительная часть актеров совмещала работу в этих двух театрах.

Театром Пролеткульта с 1922 по 1924 год руководил Сергей Эйзенштейн, ученик Мейерхольда, целиком выросший на театральной системе своего учителя.

Близка была театру Мейерхольда по формально-художественным признакам и студия Евгения Вахтангова. Вахтангов {137} развивал в своей театральной работе многое из того, что было найдено Мейерхольдом еще до революции и что было оставлено им в эскизных театральных композициях. В частности, «Принцесса Турандот» повторяла увлечение Мейерхольда итальянской комедией масок, причем сводила его наброски в законченную и отчетливую форму профессионального спектакля. Связь Вахтанговского театра с театром Мейерхольда оказалась прочной. Сейчас это — из профессиональных театров — наиболее близкий театру Мейерхольда.

В Ленинграде под влиянием Мейерхольда находился Театр народной комедии (рук. С. Э. Радлов), закрывшийся в 1922 году. Однако этот театр стоял вне фронта революционного театра, будучи заражен чисто эстетскими тенденциями.

В более прочной идейно-художественной связи с театром Мейерхольда находился в том же Ленинграде Театр Новой драмы (рук. А. Л. Грипич, Б. В. Алперс и В. Н. Соловьев), существовавший в 1921 – 1923 годы. [↑](#endnote-ref-4)
5. Всеволод Эмильевич Мейерхольд родился в 1874 году. Первые его шаги в театре относятся еще к гимназическому возрасту. Театральное образование получил в Московской филармонии, которую кончил как актер в 1898 году по классу Вл. И. Немировича-Данченко. В том же году Мейерхольд вступает актером в труппу Московского Художественного театра, тогда только что организованного. В Художественном театре он остается до 1902 года, а затем уезжает в провинцию во главе труппы Товарищества новой драмы как один из антрепренеров и художественных руководителей. С этого момента и начинается самостоятельная работа Мейерхольда как режиссера. До 1905 года Мейерхольд работает в провинции, осуществляя в течение трех сезонов постановки пьес новых авторов: Чехова, Горького и иностранных драматургов (Ибсен, Пшибышевский, Метерлинк, Шницлер, Гауптман).

В 1905 году Мейерхольд вместе со Станиславским организует в Москве Театр-студию — театр исканий. До этого периода режиссерская деятельность Мейерхольда была еще связана по своему характеру с Московским Художественным театром и в значительной мере являлась пропагандой и провинции постановочных принципов этого театра. В ту пору Мейерхольд чрезвычайно осторожно на отдельных спектаклях намечал для себя новые пути, лежащие уже вне определившихся путей МХТ.

{138} Но только со времен Театра-студии начинается новаторский период в художественной биографии Мейерхольда. С этого момента открывается та борьба с Художественным театром, с системой Станиславского, которая сопровождала двадцать пять лет его режиссерской деятельности и осталась еще незаконченной и сейчас.

После Театра-студии, закрытого еще до выхода его на публику, Мейерхольд снова возвращается на несколько месяцев в провинцию. А с осени 1906 года он появляется уже в Петербурге в Театре Комиссаржевской как главный режиссер этого театра.

На протяжении полутора сезонов Мейерхольд создает ряд постановок, положивших начало так называемому «условному театру». Он определяется как режиссер-новатор, смелый отрицатель существовавших в современном ему театре традиций. Каждая его новая постановка превращается в громкий театральный скандал.

В Театре Комиссаржевской Мейерхольдом были сделаны постановки, ставшие классическими в истории экспериментального дореволюционного театра: «Сестра Беатриса» Метерлинка, «Балаганчик» Блока, «Жизнь Человека» Леонида Андреева. По своему содержанию эти спектакли были окрашены в мистические тона. По театральной технике они прежде всего поражали новым использованием актера, приближением его к марионетке, к кукле в руках режиссера, как об этом говорила тогдашняя критика. Именно такое понимание Мейерхольдом роли и значения актера в театре привело В. Ф. Комиссаржевскую к разрыву с ним.

С 1908 года Мейерхольд работает в императорских театрах (драматический Александринский и оперный Мариинский). В этих театрах и протекает его основная работа вплоть до революции. В условиях казенной сцены новаторский темперамент Мейерхольда принимает более сложный характер, причудливо сочетаясь с экскурсами в область истории театра, реконструкции старинных театральных стилей. С этого времени начинаются опыты Мейерхольда над классиками, над их своеобразным омоложением. Этапными работами Мейерхольда на императорской сцене, составившими самостоятельную главу в истории русского театра, были: в драматическом театре — «Дон Жуан» Мольера, «Гроза» Островского, «Маскарад» Лермонтова, «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина, а в оперном — «Тристан и Изольда» Вагнера, «Орфей» Глюка, «Каменный гость» Даргомыжского, «Соловей» Стравинского.

{139} Попутно Мейерхольд ведет студийную экспериментальную работу в различных школах и студиях и в маленьких экспериментальных театрах, вроде Дома интермедий (пантомима «Шарф Коломбины») и Териокского театра (наиболее значительная работа — «Виновны — невиновны?» Стриндберга). С 1913 года экспериментальная работа Мейерхольда сосредоточивается в его Студии на Бородинской, где он создает нашумевший в ту пору Блоковский спектакль в полуциркульном зале Тенишевского училища («Балаганчик» и «Незнакомка»).

После революции Мейерхольд одно время продолжает работать в тех же бывших императорских театрах Петрограда, параллельно ведя организационную работу в Театральном отделе Петроградского Совета и на созданных им Режиссерских курсах (КУРМАСЦЕП).

С 1920 года Мейерхольд становится во главе Театрального отдела Наркомпроса (ТЕО) в Москве и вместе с группой единомышленников развертывает кампанию против аполитичности и художественного консерватизма старого профессионального театра. Мейерхольдовской группой выдвигается лозунг «Театрального Октября». С этого момента и начинается непосредственная история Театра имени Вс. Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-5)
6. М. Н. Ермолова — актриса московского Малого театра (1853 – 1928). Ее первое выступление на сцене было в 1866 году, а последнее — в 1921‑м. Ермолова была актриса на трагические роли. Основной ее репертуар составлялся главным образом из трагедий западноевропейских классиков и драм Островского.

По масштабам своего дарования, по силе воздействия на аудиторию Ермолова принадлежала к числу лучших актрис мирового театра. Расцвет ее таланта связан с освободительным движением в России 70 – 80‑х годов и с той борьбой за равноправие женщин, которая характеризовала это движение. Не откликаясь непосредственно на общественные темы, талант Ермоловой создавал на сцене новый социально-психологический тип женщины («ермоловские женщины»). В образах, созданных Ермоловой, преобладало активное волевое начало. В них была сильно выражена воля к действию, к духовному освобождению. В Ермоловой современников поражал огромный трагический темперамент, не сдерживаемый условностями классической школы трагиков. За героинями трагедий Шиллера, Шекспира, Лопе де Вега и драм Островского на сцене {140} Малого театра вставал тот образ вольнолюбивой, раскованной в своих чувствах и поступках русской женщины, который был идеалом тогдашней революционной общественности.

Когда молодой Мейерхольд появляется в Москве (1895), он застает Ермолову еще в полном обладании своими творческими силами. Она еще выступает во всех своих коронных ролях (Жанна д’Арк, Мария Стюарт, Негина, Тугина и др.). В письмах Мейерхольда того времени отражены впечатления от игры Ермоловой, его «пассии», как он сам пишет. [↑](#endnote-ref-6)
7. А. И. Южин (Сумбатов) один из последних представителей ложноклассической манеры игры. В противовес Ермоловой, отличавшейся в своем творчестве непосредственностью и простотой высказывания, Южин пользовался в трагедии своего рода «котурнами», играя внешней красивостью движений, живописностью позы, искусственно построенной интонацией. Его искусство в трагедии было холодно и элегантно; оно было продолжением придворной каратыгинской традиции. Гораздо интереснее и самобытнее раскрывался Южин как художник в комедийных ролях. [↑](#endnote-ref-7)
8. К. А. Варламов, В. Н. Давыдов, М. Г. Савина, В. П. Далматов — актеры Александринского театра, сложившиеся как художники в конце XIX века.

Для темы нашей работы особенно интересен из них Варламов. Он был чрезвычайно разносторонним актером. В список его ролей входил и Большов из «Свои люди — сочтемся», и Сганарель в мольеровском «Дон Жуане». Но сильнее всего в нем были традиции комика-буффа; отсюда шло его пристрастие к чрезвычайно смелым по своей обнаженности комедийным трюкам, к импровизационным вставкам, обращению к публике и т. д. Но все эти приемы Варламов применял не ради самого трюка. Он пользовался ими для того, чтобы подчеркнуть свое ироническое отношение к играемому образу. Эту характерную черту варламовской техники мы найдем в позднейшее время, как одно из необходимых условий актерской игры в Театре имени Мейерхольда. Варламов был очень близок к Мейерхольду по технике своего мастерства. [↑](#endnote-ref-8)
9. Во время своей работы в Александринском театре Мейерхольду приходилось встречаться с резкой оппозицией старых актеров, чуждавшихся всяких новшеств. Все же в целом ряде постановок Мейерхольда эти старые заслуженные актеры приняли участие как исполнители. Так, Варламов играл в «Дон Жуане», Савина в «Зеленом кольце», {141} Давыдов в «Пигмалионе», «Двух братьях», «Свадьбе Кречинского», «Деле», а Далматов вплоть до своей смерти репетировал роль Неизвестного в «Маскараде». В этих спектаклях не всегда победа была на стороне режиссера. «Свадьба Кречинского», например, была построена применительно к пониманию пьесы Давыдовым. Зато чрезвычайно интересным оказалось соединение техники Варламова со стилем мейерхольдовской постановки в «Дон Жуане». С грубоватым, площадным юмором Варламов развернул в этом спектакле серию импровизационных трюков, не стесняясь в комиковании, залезая под стул, заигрывая со зрительным залом и т. д. [↑](#endnote-ref-9)
10. Актеры «нутра» представляют в истории русского театра особую «школу», отвергавшую в актерском искусстве необходимость техники, закрепленного мастерства и идущую исключительно от так называемого вдохновения, понимаемого как внезапное озарение, стихийный «восторг». Актеры этого типа обычно не знали середины в своем исполнении. Если на них «накатывало» вдохновение, им удавалось захватить аудиторию своей игрой, проникновением в образ. Если же им не удавалось вдохновиться, их игра поражала бесцветностью и неумелостью. Актеры «нутра» обычно старались искусственно приводить свою нервную систему в состояние возбуждения. Отсюда злоупотребление алкоголем и другими наркотическими средствами.

Актеры «нутра» обычно ссылались на Мочалова, что едва ли было справедливо. В случае с Мочаловым, так же как впоследствии со Стрепетовой, дело обстояло много сложнее. В недавнее время образцовым представителем этой вымирающей «школы» считался П. Н. Орленев.

Против теории «нутра» Мейерхольд вел упорную борьбу, утверждая принцип сознательного творчества, развитой техники, выработанного мастерства. Но Мейерхольд трактовал школу «нутра» крайне расширительно, включая в число ее последователей и тех актеров, которые исходили в творчестве от своих человеческих переживаний, шли «от себя», — по терминологии Станиславского. [↑](#endnote-ref-10)
11. В неврастенических тонах были трактованы Мейерхольдом почти все крупные роли, которые он играл в Московском Художественном театре: Треплев в «Чайке», Грозный в «Смерти Иоанна Грозного», Иоганнес в «Одиноких», Тузенбах в «Трех сестрах», Петр в «Мещанах». Славу создания амплуа «неврастеника» Мейерхольд разделил с П. Н. Орленевым, Однако между ними было существенное {142} различие. Мейерхольдовские персонажи были неврастениками «от рефлексии», от раздвоенного сознания, а орленевские мятущиеся герои были по преимуществу неврастениками чувства, противоречивых душевных порываний страстной мятежной натуры. Создание амплуа «неврастеника» связано со сложным временем, предшествовавшим революции 1905 года, с характерными для русской интеллигенции этой эпохи лихорадочными исканиями, разочарованиями и новыми надеждами. [↑](#endnote-ref-11)
12. Даже в пору самой ожесточенной своей борьбы с так называемым «натурализмом» Московского Художественного театра Мейерхольд выделял в особую группу ранние постановки Станиславского чеховских пьес на мхатовской сцене, начиная с «Чайки» (1898), кончая «Тремя сестрами» (1901). Мейерхольд видел в этих спектаклях близкое ему высокое, утонченное искусство театра настроений. Он навсегда сохранит в себе благодарную память об этих спектаклях. Впоследствии в лучших своих режиссерских работах Мейерхольд превосходно использует опыт театра настроений, использует, конечно, по-своему, в сложном сочетании с приемами так называемого «условного» стиля. [↑](#endnote-ref-12)
13. Н. Н. Евреинов — характерная фигура для театрального декаданса предреволюционного времени. Эстет в духе Оскара Уайльда, с претензией на философскую глубину и на сценическое новаторство, на практике он был талантливым миниатюристом, художником малых театральных форм, мастером водевиля, скетча, легкой шутки, пародийного номера и т. д. Все это он делал талантливо, сотрудничая в течение многих лет с А. Р. Кугелем в его театре «Кривое зеркало». В этой области он был драматургом и режиссером, композитором и актером.

Но модным Евреинов был в те годы не по своей профессиональной деятельности, а как один из идеологов эстетского театра. Развитию теории этого театра и были посвящены многочисленные книжки Евреинова, написанные с литературным блеском и с салонной эрудицией. Теория Евреинова была приправлена большой дозой подчеркнутого индивидуализма. В основе же этой теории лежал взгляд на театр как на бесхитростную игру, сопровождающую человека во все моменты его жизни. Театр, как отправление биологических игровых функций человека, выводился Евреиновым из театрального инстинкта — инстинкта преображения, будто бы присущего человеку с момента его рождения. По теории Евреинова, человек всегда играет, даже {143} когда остается сам с собой. Отсюда идет у Евреинова в теории отрицание профессионального театра и утверждение, что театр должен перейти в жизнь, театрализовать ее, — пресловутая театрализация жизни. Эти положения, высказанные Евреиновым за несколько лет до революции, были в несколько видоизмененной, подновленной форме повторены в наши дни лефовцами (1921 – 1925).

Эта теория характерна для индивидуалиста и эстета Евреинова, рассматривающего театр вне его социальных функций, объясняющего его биологически, через инстинкт игры. При такой концепции границы театра как искусства вообще падают. Театром можно назвать все что угодно, театром будет и тот театр «пяти пальчиков», о котором говорил Евреинов, то есть театр для себя, доведенный до абсурда (театром «пяти пальчиков» Евреинов называл ту игру, которую его знакомая девочка устраивала со своими пальчиками, давая им имена и заставляя их разыгрывать для себя несложные детские истории). Как режиссер Евреинов сложился в значительной степени под влиянием Мейерхольда, восприняв от него общие принципы условного театра, но развив их в дальнейшем по самостоятельному пути. В годы революции Евреинов выступал в различных театрах как режиссер и драматург, участвовал в постановках массовых зрелищ в Ленинграде. Затем эмигрировал. [↑](#endnote-ref-13)
14. Ф. Ф. Комиссаржевский — один из режиссеров стилизаторского, эстетского театра. Сложился под влиянием Мейерхольда периода Театра В. Ф. Комиссаржевской, где он вначале работал как заведующий художественно-монтировочной частью, а затем, после ухода Мейерхольда, занял место режиссера. Автор эклектических спектаклей в театре Незлобина («Мещанин во дворянстве», «Принцесса Турандот», «Фауст»). В первые годы революции вел школу актерского мастерства, в которой начал курс профессионального актерства ряд крупных актеров революционного театра, как, например, Бабанова и Ильинский, закончившие затем профессиональное образование у Мейерхольда. В 1919 году Комиссаржевский эмигрировал. [↑](#endnote-ref-14)
15. А. Я. Таиров, теперешний руководитель московского Камерного театра, работал с Мейерхольдом в качестве актера на небольшие роли еще в Театре Комиссаржевской сезона 1906/07 года. Самостоятельная режиссерская работа Таирова началась с 1907 года. Влияние творчества Мейерхольда периода Театра Комиссаржевской на Таирова {144} очень сильно. Оно сказалось прежде всего на преобладании живописного элемента в спектакле, на пластическом понимании актерской игры, на склонности к театрализованной фантастике. Следы этого влияния явственно ощущаются и по сие время. [↑](#endnote-ref-15)
16. Список разрывов Мейерхольда со своими соратниками чрезвычайно обширен. Здесь Немирович-Данченко, Станиславский, Комиссаржевская, Радлов, Соловьев, Грипич, Эйзенштейн и др. И в революционные годы периодически от Мейерхольда откалываются целые пласты театральных единомышленников. Такой бурный путь Мейерхольда меньше всего объясняется случайными личными особенностями самого мастера. Он определяется глубоко принципиальными соображениями и той линией непрерывного роста, которая была типична еще до недавнего времени для Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-16)
17. Commedia dell’arte, в переводе — профессиональная комедия, — театр масок, импровизации, широко развитой пантомимической игры актеров. Этот театр сложился в Италии и имел длительную историю (XVI – XVIII вв.), подчинив своему влиянию театры различных стран. Бродячие труппы commedia dell’arte исколесили всю Европу. В истоках своих, будучи так называемым народным театром, театром социальных низов, в позднейшую пору commedia dell’arte перекочевала на придворные сцены, соответственно сменив свое грубое платье площадного гаера на благопристойный элегантный костюм придворного затейника и проказника. Commedia dell’arte оказала сильнейшее влияние на театральную систему Мейерхольда, определив стиль многих его постановок, главным образом в период его работы в Александринском театре. Детальное изучение и воскрешение приемов commedia dell’arte осуществлялось Мейерхольдом и в его Студии на Бородинской (1913 – 1918), работавшей в принципах импровизации и пантомимы. Впоследствии эту мейерхольдовскую традицию продолжит Вахтангов в своей «Принцессе Турандот». [↑](#endnote-ref-17)
18. Стилевые элементы старинного итальянского и французского театра были использованы Мейерхольдом в одной из лучших его работ до революции — в «Дон Жуане» Мольера на Александринской сцене. Здесь впервые им был введен просцениум и целый ряд других деталей, характерных для театра XVI – XVII веков. [↑](#endnote-ref-18)
19. Приемы старинного японского театра применялись Мейерхольдом главным образом в построении актерской игры, {145} в использовании условного пластического жеста, долженствующего передавать чувства и психологическое состояние образа в законченной эстетической форме.

Выбор приемов итальянского театра, японского и театра Мольера не был случаен у Мейерхольда. Все эти стили характеризуются апсихологизмом актерской игры и широко развитой условной мимикой и условным жестом. [↑](#endnote-ref-19)
20. Мейерхольд поставил ряд ибсеновских драм на провинциальной и столичной сцене: «Дикая утка», «Маленький Эйольф», «Женщина с моря», «Привидения», «Доктор Штокман», «Гедда Габлер», «Комедия любви», «Нора». Последнюю драму («Нора») он ставил четырежды в разное время своей режиссерской деятельности: первый раз — в Товариществе новой драмы в провинции, второй — в Театре на Офицерской в Петербурге, третий — в Новороссийском театре в 1920 году и четвертый — в Москве в Театре Актера в 1922 году.

Однако ни одна из мейерхольдовских постановок пьес Ибсена, в том числе и «Нора», не выросла в театральное событие. Только «Гедда Габлер» вошла в историю русского театра XX века как первый программный спектакль условного стиля, которым открылся осенью 1906 года Театр В. Ф. Комиссаржевской. Но это был скорее успех театрального скандала, чем подлинная художественная удача Мейерхольда. Его интерпретацию ибсеновской драмы не приняли даже те критики (в том числе и А. Блок), которые поддерживали тогда Театр В. Ф. Комиссаржевской и самого Мейерхольда в его исканиях нового сценического языка.

По-видимому, для Мейерхольда Ибсен не был драматургом близким по его идейно-художественным устремлениям. В этом Мейерхольд сближался с А. П. Чеховым, не принимавшим драматургию Ибсена, и со Станиславским, которому Ибсен плохо удавался, — если не считать «Доктора Штокмана» — пьесы, как известно, трактованной Станиславским с резким нарушением общей идейно-художественной концепции Ибсена. [↑](#endnote-ref-20)
21. Мейерхольдом были поставлены две драмы Кальдерона: «Поклонение кресту» и «Стойкий принц». Из этих двух спектаклей особенно интересна постановка «Стойкого принца» на сцене Александринского театра (1915), осуществленная как пышное, красочное зрелище со стилизацией под придворный спектакль испанского театра XVII столетия. Главную роль «Стойкого принца» замечательно {146} сыграла в этой мейерхольдовской постановке Н. Г. Коваленская. [↑](#endnote-ref-21)
22. А. В. Сухово-Кобылин (1817 – 1903) — русский драматург, автор блестящей сатирической трилогии «Свадьба Кречинского», «Дело» и «Смерть Тарелкина». В этой трилогии, в особенности в последних двух пьесах, была создана мрачная и беспощадная сатира на царскую бюрократическую Россию. «Смерть Тарелкина» долгое время была под цензурным запретом и появилась на сцене только в 1900 году. Мейерхольд ставил всю трилогию в Александринском театре в 1917 году. [↑](#endnote-ref-22)
23. М. Метерлинк — бельгийский поэт-символист, автор многочисленных пьес «для кукольного театра», как определял их жанр сам автор. Большинство его пьес было написано темным, запутанным языком неясных, еле уловимых намеков. В них говорили мистические предчувствия, и смерть подстерегала беспомощных и ослепленных героев этих маленьких камерных драм. Метерлинк был модным писателем в России в узких кругах художественной интеллигенции в период политической реакции после 1906 года.

Именно в эту пору и был поставлен Мейерхольдом ряд пьес Метерлинка: «Смерть Тентажиля», «Чудо св. Антония», «Сестра Беатриса» и «Пелеас и Мелисанда».

Под сильным влиянием Метерлинка находился и Леонид Андреев, написавший несколько драм в метерлинковском стиле, проникнутых мистическими настроениями и полных ужаса перед надвигающейся гибелью, перед бессмыслицей жизни («Жизнь Человека», «Черные маски» и др.).

Метерлинк больше, чем кто-либо из драматургов, определил стиль декадентского театра. Намеренный примитивизм (упрощенность) его драм вызвал скупую условность декораций, геометричность жеста, статичность декоративных поз и монотонную декламацию — все то, что долгие годы потом считалось необходимым признаком новаторства. Остатки этого стиля еще не так давно в революционной Москве пытался воскресить Фердинандов в своих любительских опытах. Сам создатель этого стиля — Мейерхольд изменил ему вскоре после своего ухода из Театра Комиссаржевской. Но очень многое отсюда вошло в постоянный ассортимент художественных приемов Мейерхольда, действующих и до сего времени. [↑](#endnote-ref-23)
24. Лермонтовский «Маскарад» оказался последней премьерой императорских театров. Первый спектакль «Маскарада» был дан 25 февраля 1917 года, то есть тогда, когда {147} самодержавие фактически перестало существовать. Но не только хронологически связан «Маскарад» с финальным моментом уходившей исторической эпохи. В большой мере он явился итоговым спектаклем для исканий экспериментального театра. В нем нашли завершение споры о стилизации, о старинном театре, о театре «движения». Впервые в «Маскараде» театральные искания Мейерхольда и его единомышленников вылились в стройную форму законченного профессионального спектакля. [↑](#endnote-ref-24)
25. Х.‑В. Глюк — композитор XVIII века. Мейерхольдом была поставлена его опера «Орфей и Эвридика» на сцене Мариинского театра в приемах пасторали — феерии XVIII века (худож. А. Я. Головин). По своей зрелищной пышности и эстетической остроте «Орфей» — один из крупнейших спектаклей дореволюционного оперного театра. С ним может сравниться только «Маскарад», поставленный тем же Мейерхольдом. [↑](#endnote-ref-25)
26. Август Стриндберг — шведский писатель и драматург, начинавший свою деятельность как последователь Эмиля Золя, а впоследствии примыкавший к школе символистов. Вместе с Леонидом Андреевым Стриндберг в позднейшее время был признан одним из духовных отцов германского экспрессионизма. Для Стриндберга действительно характерны то же пристрастие к постановке этических проблем вне их социального звучания и тот же ужас перед двойственностью, двусмысленностью, человеческой морали, выхваченной из системы социальных отношений, взятой в пределах одной изолированной личности. В поисках разрешения проблемы добра и зла, моральной вины человека Стриндберг опускается в темные глубины человеческой психики и пытается понять ее изнутри, забывая социальную, классовую обусловленность этических норм. Отсюда те «проклятые», неразрешимые вопросы, которые вставали перед зрителем в пьесах Стриндберга. Мейерхольд поставил одну пьесу Стриндберга с характерным для этого автора названием-вопросом «Виновны — невиновны?». [↑](#endnote-ref-26)
27. Долгое время для Мейерхольда характерна была боязнь отчетливо выраженной художественной платформы. В дореволюционный период отсутствие постоянного кредо он даже обосновывал принципиальными соображениями. Так, в интервью, данном «Петербургской газете», Мейерхольд сообщает следующие свои знаменательные положения: «Режиссер, стремящийся творчество свое не закреплять в полосе одной найденной манеры, а подчинить его закону {148} постоянной эволюции, кредо свое не должен и не может объявлять на продолжительный период времени. И, может быть, даже не кредо свое должен объявлять, а знакомить своих товарищей лишь с теми переживаниями данного времени (в полосе отношения своего к искусству), какие определяют его вкус, художественное стремление, манеру инсценировки и т. д.».

Нужно удивляться той свободе и легкости, с какими Мейерхольд менял свои художественные манеры именно в ту эпоху, когда власть эстетической догмы, хотя бы и новаторской, была чрезвычайно сильна. Но этот анархический импрессионизм, возведенный в степень правила, говорит и о том, что Мейерхольд долгое время не осознавал своего пути. Свои лозунги, свои художественные пристрастия он находил как бы случайно и больше всего в полемическом азарте, отталкиваясь то от Станиславского, то от Вяч. Иванова, Н. Евреинова, Г. Фукса, Г. Крэга и т. д. Его положительная теоретическая программа была чрезвычайно бедной и на первый взгляд скроенной в пожарном порядке, наспех. Большей частью эту программу заменяли ссылки на традиции, на знатных предков — вроде итальянцев, испанцев, японцев и т. д.

Его творчество было неизмеримо сильнее его программ-однодневок. [↑](#endnote-ref-27)
28. Мало кто из сегодняшних зрителей знает и помнит «Понедельники “Зорь”» — театральные диспуты, устраивавшиеся Театром РСФСР Первый. Здесь началась та общественная дискуссия по вопросам советского театра, которая впоследствии приняла такие широкие размеры и вылилась в разнообразные формы, начиная от диспутов после спектаклей, кончая обсуждением пьес и постановок в теперешних художественно-политических советах при театрах.

В то время «Понедельники “Зорь”» сыграли не меньшую роль в революционизировании профтеатра, чем сами агитационные спектакли первых революционных лет. На этих диспутах с обнаженной резкостью и страстностью были поставлены перед профтеатром вопросы о его политической физиономии, о его реконструкции. Мало того, внутренние дела театра, его болезни были вынесены на общественное обсуждение.

Правда, состав участников «Понедельников» был узок и в подавляющей части ограничивался театральными работниками различных направлений. Но бывали здесь и общественно-политические деятели и представители рабочих {149} клубов и красноармейских организаций. «Понедельники» были первой открытой общественной трибуной, с которой были выставлены основные обвинения старому буржуазному театру. Самый принцип таких собраний разрушал профессиональную замкнутость, кастовость театральной среды. [↑](#endnote-ref-28)
29. Вот этот интересный рассказ, помещенный в книге «Моя жизнь в искусстве»:

«Грянула Октябрьская революция. Спектакли были объявлены бесплатными, билеты в продолжение полутора лет не продавались, а рассылались по учреждениям и фабрикам, и мы встретились лицом к лицу, сразу, по выходе декрета, с совершенно новыми для нас зрителями, из которых многие, быть может большинство, не знали не только нашего, но и вообще никакого театра. Вчера наполняла театр смешанная публика, среди которой была и интеллигенция, сегодня перед нами — совершенно новая аудитория, к которой мы не знали, как подступиться. И она не знала, как подойти к нам и как жить с нами вместе в театре. Конечно, в первое время режим и атмосфера театра сразу изменились. Пришлось начать с самого начала, учить первобытного в отношении искусства зрителя сидеть тихо, не разговаривать, садиться вовремя, не курить, не грызть орехов, снимать шляпы, не приносить закусок и не есть их в зрительном зале.

Первое время было трудно, и дважды или трижды доходило до того, что я, по окончании акта, настроение которого сорвала присутствующая толпа еще не воспитавшихся зрителей, принужден был отдергивать занавес и обращаться к присутствующим с воззванием от имени артистов, поставленных в безвыходное положение. Однажды я не мог сдержать себя и говорил более резко, чем следовало бы». После этих случаев, как пишет Станиславский, поведение зрителей резко изменилось: «Новые зрители за четверть часа сидели на местах; они перестали курить, не щелкали орехов, не носили закусок, а когда я, не занятный в спектакле, проходил по коридорам театра, наполненным новыми зрителями, шустрые мальчишки шныряли по всем углам, предупреждая:

“Он идет!”

Очевидно, — тот, который разговаривал с ними со сцены.

И все поспешно снимали свои шляпы, повинуясь обычаям Дома Искусства, которое являлось здесь главным хозяином». (Курсив мой. — Б. А.) [↑](#footnote-ref-3)
30. Театр имени Вс. Мейерхольда имеет сложную историю своих переименований, отражающую трудный путь этого революционного театра, очень долго существовавшего без призора. Вот эта история в кратком изложении. Театр РСФСР Первый в 1921 году был закрыт. Вместо него был организован Театр Актера. Этот театр механически соединял два коллектива: группу незлобинцев и коллектив, составленный из студентов Государственных высших режиссерских мастерских. В Театре Актера Мейерхольд показывает в 1922 году «Великодушного рогоносца». Этот спектакль проходит официально от имени Вольных мастерских Вс. Мейерхольда. После этого спектакля незлобинцы уходят из театра. Театр Актера заменяется Театром ГИТИСа (Государственный институт театрального искусства). Труппа Мейерхольда работает на одной площадке попеременно с Опытно-героическим театром Фердинандова и Шершеневича. В 1923 году Опытно-героический театр кончает свое существование. Театр принимает название «Театр имени Вс. Мейерхольда» и работает на правах трудового коллектива. Только с осени 1926 года театр был включен в сеть государственных театров и получил название «Гос. театр имени Вс. Мейерхольда». За этим сухим списком переименований скрывается серия драматических положений. Много раз этот театр закрывался, много раз он был на краю гибели. [↑](#footnote-ref-4)
31. «Зори» — пьеса Эмиля Верхарна, бельгийского поэта, отразившего в своем творчестве влияние растущего рабочего класса. Она была переделана Мейерхольдом и Бебутовым. Верхарн в своей пьесе начертил схему грядущей социальной революции. В основе пьесы лежала меньшевистская концепция революции. В переделке Мейерхольда эта установка была изменена. «Зори» вылились в агитационное зрелище, в своего рода политобозрение на злободневные политические темы революции. [↑](#endnote-ref-29)
32. Такая надпись была водружена революционным народом Парижа на месте разрушенной государственной тюрьмы Бастилии в революцию 1789 года. Здесь и устраивались впоследствии общественные танцы. [↑](#footnote-ref-5)
33. Гистрионом назывался в средние века актер-профессионал в отличие от актера-любителя, служителя церкви, участника церковных инсценировок.

Гистрион обыкновенно выступал на улицах, на площадях. Говоря современным языком, это был актер малых форм театра. Он совмещал в себе множество актерских специальностей, будучи одновременно акробатом, жонглером, танцором, певцом, шутником, конферансье, разговаривающим с публикой, декламатором монологов и т. д. Для гистриона характерно превосходное мастерство движений, прекрасно разработанное, натренированное тело, умение владеть всеми средствами внешней выразительности. Также типичны для него площадной грубоватый юмор, граничащий с цинизмом, и сатирическая тенденция.

В эпоху феодализма гистрион был представителем социальных низов, городской мелкой буржуазии, ремесленников.

Актер театра Мейерхольда по своей технике близок к гистриону средневекового театра. Та же высокая культура движений, та же близость к цирковой технике жонглеров и акробатов, та же склонность к фарсу и грубоватому юмору. Однако связь актера мейерхольдовского театра со средневековым гистрионом далеко не непосредственна. Она осуществляется через ряд более близких исторических ступеней, на которых традиции гистрионов предстают в деформированном виде. В частности, такой ступенью для театра Мейерхольда был итальянский театр масок конца XVIII века. В этом театре народный площадной затейник-гистрион становится предметом стилизации. Народность уступает место эстетической подделке под «народ». Самая грубость {150} гистриона, циничность его шуток переходят в стилизационное подражание. К этой теме мы вернемся в дальнейшем изложении. [↑](#endnote-ref-30)
34. Тезис об уничтожении искусства как особой профессиональной деятельности был выдвинут ЛЕФом (Левый фронт работников искусства), механически переносившим положение Маркса о ликвидации профессий в социалистическом обществе непосредственно в сегодняшнюю практику. Наиболее последовательно этот тезис был развернут в работах Б. Арватова («Искусство и классы», «Искусство и производство»).

По лефовской теории функции художника присваивались каждому человеку, занятому производственной деятельностью. Искусству отводилась прикладная роль. Задачи его сводились к оборудованию быта, причем быт понимался либо исключительно с материальной стороны, как сумма вещей, необходимых в производстве и в личной жизни, либо с общественно-обрядовой стороны. Отношения между людьми, психология нового человека выпадали из поля зрения этого производственного искусства.

Отсюда шли и остальные грехи лефовской теории. Искусство переставало быть одной из форм общественного сознания и превращалось в вещь или в обряд. Его роль в классовой борьбе как действенного, направленного оружия в руках пролетариата сводилась к минимуму.

В частности, ЛЕФ отрицал профессиональный театр, предлагая оставить этот «пережиток» на потребу нэпманам и остаткам буржуазии. Вместо профессионального театра ЛЕФ предлагал строить самодеятельное искусство игры, осуществляемое массами под водительством режиссеров-церемониймейстеров. В эту игру включались демонстрации, шествия, карнавалы и инсценировки импровизационно-агитационного характера.

Теория эта в основе была неверной. Она не оценивала той огромной роли, которую профессиональное искусство должно сыграть в борьбе рабочего класса за перевоспитание массовой психологии, за утверждение своего идейного господства в борьбе с чуждыми классовыми группами.

Но были в ней и положительные стороны. Прежде всего эта теория разоблачала старое профессиональное искусство, «святое искусство», рядившееся в магические одежды. ЛЕФ указывал простой путь непрофессионалам к овладению искусством. Наконец, практика ЛЕФа, участие его сторонников в клубном строительстве помогли развитию {151} самодеятельного искусства, пошедшего, впрочем, впоследствии по самостоятельным, отнюдь не лефовским путям. Теории ЛЕФа до сих пор не преодолены в литературе. В театре же они давно стали историческими. Лефовский «максимализм» в театре вылился в пропаганду малых форм и жанра агитспектакля. [↑](#endnote-ref-31)
35. Так в старину назывался профессиональный бродячий актер. [↑](#footnote-ref-6)
36. Попытку осуществить такой игровой спектакль сделал С. Эйзенштейн в «Противогазах». Правда, этот опыт был осуществлен в компромиссных формах. Подготовив с молодыми актерами Пролеткульта спектакль по пьесе Третьякова, Эйзенштейн вынес его на завод, в один из заводских цехов, где он и был разыгран среди настоящих машин и станков. Машины и оборудование цеха использовались по ходу действия играющими. Для игры был отведен определенный участок цеха. Зрители помещались в остальной части помещения.

Этот опыт не дал положительных результатов. Спектакль оказался фальшивым и надуманным. Несмотря на то, что тема пьесы и обстановка, в которой развертывалось ее действие, совпадали с обстановкой завода, самый текст и игра участников становились бутафорскими от соседства с настоящими машинами. Здесь театр приходил к какому-то «доисторическому» наивному натурализму. Опыт этот повторен не был. [↑](#endnote-ref-32)
37. Петербургская студия на Бородинской была опытной лабораторией Мейерхольда по движению. В этой студии актер не произносил ни слова. Он только двигался: мимировал, принимал позы, бегал, прыгал, делал кульбиты и другие несложные акробатические упражнения. Пресловутый «ритм», темные и неясные законы этого ритма, властвовали над участниками этой опытной лаборатории.

В своей студии Мейерхольд разрабатывал те массовые пантомимические эпизоды, которые вошли впоследствии в его «Маскарад» и составили одну из блестящих и существенных деталей этой постановки.

Студия меньше всего была актерской школой. За единичным исключением она не дала театру сколько-нибудь значительных актеров. Зато она создала целую режиссерскую школу. Из нее вышел ряд режиссеров, с успехом работавших и работающих сейчас в профессиональном театре: В. Н. Соловьев (один из руководителей студии по классу commedia dell’arte), А. Л. Грипич, С. Э. Радлов, В. И. Инкижинов, К. К. Тверской, Ю. М. Бонди, А. М. Смирнов, Г. Ф. Энритон и другие.

{152} В студии сложилась в основных чертах та система физического воспитания актера, которая впоследствии получила название биомеханической. [↑](#endnote-ref-33)
38. Студийные пантомимы строились на сюжете с ослабленным действием. Это были своего рода «стихотворения» на движении. Искусство пантомимиста определялось его умением развернуть маленькую тему в большой эпизод с целой серией пантомимических моментов. Трамплином для этого обычно служил какой-нибудь предмет — реальный или воображаемый, который нужно было детально обыграть.

Ритмической канвой для игры служила музыка, исполняемая на рояле.

Излюбленным предметом для построения пантомимы были шелковые ткани, легкие материи, которые нужно было по-разному использовать в зависимости от задания на движение. В одной пантомиме применялась игра с мячом, использованная впоследствии в «Бубусе». В основу движения актера был взят принцип танца. Бег строился как цепь взлетов, плавных и широких прыжков.

Однако наряду с такими бессюжетными этюдами в студии компоновались и более сложные пантомимы. Привожу здесь одну из них, записанную мною в 1914 году по просьбе самого Мейерхольда по его предварительному изложению.

«Дама и кавалеры»

Пантомима. Странные образы, то фантастические, то какие-то близко современные. Намек в фейерверке движений. Минутная правда в гротеске. Роза — символ страсти, в бесстрастных руках. Прекрасная дама за кружевными занавесками; неподвижный взгляд, недумающий и мудрый.

Две старухи, стерегущие прекрасную даму, — может быть, ворчливые дуэньи, может быть, Парки.

Три кавалера. Фейерверк движений, неожиданных, гротескных. Влюбленность в движенье, самоценность.

Импровизация жестов и мимики, развертывается действие. Психологичность устраняется логикой движений. Старухи убиты, а поединком трех решается участь кавалеров — они падают мертвыми друг на друга. Ритм молчания и звучащей музыки.

1) Медленно обходит прекрасная дама груду тел.

2) Неподвижный взгляд, недумающий и мудрый.

3) Роза в бесстрастных руках.

4) Ровный круг пути — символ покоя и гармонии. [↑](#endnote-ref-34)
39. {153} В первой картине блоковского «Балаганчика» в постановке Мейерхольда времен Театра на Офицерской стоял длинный стол, за которым неподвижно сидели «мистики». Так же как в «Горе уму», эти «мистики» монотонным голосом, наподобие механических кукол, произносили свои реплики в зрительный зал. [↑](#endnote-ref-35)
40. Этот прием — не новый для Мейерхольда. В «Ревизоре» он только доведен режиссером до предельной четкости и остроты. Еще давно, в пору театральных исканий Мейерхольда, трактовка центрального образа драмы именно как носителя разнообразных масок была им отчетливо установлена. В статье «Балаган», полемизируя с Александром Бенуа по поводу своей постановки «Дон Жуан» Мольера, Мейерхольд так раскрывает свое понимание роли Дон Жуана:

«Слишком ясно, что для Мольера Дон Жуан — марионетка, надобная автору лишь для того, чтобы свести счеты с толпой бесчисленных своих врагов. Дол Жуан для Мольера — лишь носитель масок (курсив мой. — Б. А.). Мы видим на нем то маску, воплощающую распущенность, безверие, цинизм и притворство кавалера двора Короля-Солнца, то маску автора-обличителя, то кошмарную маску, душившую самого автора, ту мучительную маску, которую пришлось ему носить и на придворных спектаклях и перед коварной женой. И только в конце концов автор вручает своей марионетке маску, отразившую в себе черты El Bourlador de Sevilla, подсмотренные им у заезжих итальянцев» (книга «О театре» Вс. Мейерхольда, стр. 162).

Нетрудно увидеть в этом описании образа Дон Жуана план той операции, которую проделал Мейерхольд над Хлестаковым в позднейшее время.

Однако в «Дон Жуане» такая трактовка Мейерхольда не была доведена до отчетливой сценической формы, как это сделано в «Ревизоре», хотя, конечно, в большой мере и обусловила своеобразное построение сценического образа Дон Жуана в Александринском театре. Именно в этом нужно искать объяснение той разорванности образа, тому отсутствию в нем психологической цельности, которые давали себя знать в блестящем исполнении Юрьева и которые с недоумением отмечались тогдашними критиками и зрителями. Мейерхольд вытравил в мольеровском Дон Жуане сценический характер, заменив его марионеткой, пользующейся серией отдельных, не связанных между собой личин. [↑](#endnote-ref-36)
41. {154} Есть данные предполагать, что для Грибоедова прообразом Чацкого в «Горе от ума» послужил П. Я. Чаадаев — автор знаменитых «Философических писем», колоритная фигура московских салонов николаевской России. Европейски образованный, находившийся в переписке с крупнейшими мировыми мыслителями и писателями того времени, близкий к декабристам и к Пушкину, Чаадаев был живым укором николаевской казарме. С блестящим умом, с большими знаниями, он был обречен на бездействие, на невозможность применить свои силы в практической работе. После опубликования одного из его философических писем, где он доказывал отсутствие у России своей истории и приходил к пессимистическим выводам о ее будущем. Чаадаев по «высочайшему повелению» был объявлен сумасшедшим.

Чаадаев не был активной политической фигурой. Его оппозиция николаевскому режиму носила характер протеста образованного европейца, возмущенного дикими нравами и порядками, отсутствием культуры в отсталой стране. Неприятие Чаадаевым российской действительности во многом обусловило впоследствии его уход в мистику.

Самый характер оппозиции, изолированное положение среди своих современников и неактивность общественного поведения сильно сближают между собой Чаадаева и Чацкого. В московских гостиных, где иногда появлялся Чаадаев, он слыл желчным, чересчур умным и не совсем приятным чудаком. Вокруг него постепенно замыкался круг недоброжелательства и опасливого отношения, приведший его в конце жизни к полному одиночеству. [↑](#endnote-ref-37)
42. Венеция XVIII века — Венеция маскарадов, игорных домов, светских вечеринок — запечатлена в картинах итальянского художника Пьетро Лонги. Венецианцы того времени, развлекаясь на улице, в гостях или в общественных местах, надевали на себя маскарадные домино и полумаски. Больше полугода в году Венеция представляла собой сплошной маскарад. Такой и запечатлел ее Пьетро Лонги в своих многочисленных картинах. [↑](#endnote-ref-38)
43. Черное домино (маскарадный плащ), треугольная черная шляпа, отороченная серебряным позументом, и белая полумаска — в таком костюме венецианца XVIII века показывался Неизвестный в сцене маскарада мейерхольдовской постановки. Традиционный персонаж мелодрамы превратился в зловещее видение, вышедшее из призрачного мира маскарадной Венеции, той Венеции, которая превратила {155} реальную жизнь в костюмированную выдумку, в театральную фантазию.

На публичной генеральной репетиции и на премьере «Маскарада» эта загадочная фигура показывалась еще раз в финале спектакля. Когда опустился роскошный тюлевый занавес Головина с вышитым венком посередине, эта тень медленно прошла по сцене, остановилась на мгновение, повернула в зрительный зал свое белое в полумаске лицо и исчезла за кулисами. На последующих спектаклях этот финал был снят Мейерхольдом. [↑](#endnote-ref-39)
44. Граф Карло Гоцци — знатный венецианец, аристократ, на судьбе своей семьи испытавший сумерки феодализма, историческую гибель родовой аристократии. Разорение, кредиторы, пустующий разваливающийся дворец, гербы, заросшие мхом, — эти признаки умирания и распада сопровождали жизнь Гоцци и его семьи так же, как и многих аристократических семей конца XVIII века.

Приостановить разорение и падение рода, поддержать фамильную честь, расплатиться с бесчисленными долгами, подпереть шатающиеся стены родового замка — это становится жизненной задачей старого Гоцци.

Напрасные усилия! Жизнь опрокидывает его планы на каждом шагу, ничто не в состоянии остановить быстрого угасания отживающего общества. Пышная аристократическая Венеция уступает свои площади демократической толпе лавочников, ремесленников, судей, врачей, гондольеров — тому люду, который получил название третьего сословия и который в тот момент уже стучался на мировую сцену.

В этой обстановке родились мечтания Гоцци о «золотом веке» аристократической Венеции. Отсюда родилась и попытка позднего романтика воскресить на сцене старую итальянскую комедию масок, commedia dell’arte — одно из видений уходящего прошлого.

На короткое время вспыхнуло отраженным светом в произведениях Гоцци это реставрированное искусство. Конечно, это не была подлинная старая итальянская комедия, простая бесхитростная комедия площадей. Гоцци использовал только ее элементы, построив пышное феерическое зрелище, в котором юмор смешивался с трагическим, философские трактаты с клоунадами, публицистические тирады с фантастическими превращениями. Если говорить современным языком, это было своего рода «ревю», романтическое обозрение на философскую тему. В этом «ревю» властвовал дух трагической иронии и веры в сверхъестественное. {156} Волшебный сказочный мир вставал на сцене. Действующими лицами в этом мире были не люди, но схематичные образы-маски, временами доходившие до олицетворений.

Неверны утверждения, что этот театр Гоцци был народным, поскольку он пользовался приемами итальянской commedia dell’arte. Уже задолго до Гоцци commedia dell’arte перекочевала на сцены придворного театра и соответственно с этим стилизовалась, утратила ту непосредственную связь с демократическими слоями, которую она имела раньше, в период своего зарождения и расцвета.

У Гоцци же стилизованная commedia dell’arte еще больше стилизовалась. От нее осталась только эстетическая форма. Пресловутый расцвет commedia dell’arte в произведениях Гоцци — ничем не обоснованная легенда. Это — омертвевшая форма, заключительное звено в истории живого образа, сведение его в сжатую формулу.

Не случайно этот внезапный «расцвет» продолжался очень недолго. Так же внезапно театр Карло Гоцци пришел в упадок и был предан забвению. Больше чем на столетие его традиции исчезают из театра. Одни немецкие романтики, вроде фантаста Э.‑Т. Гофмана, вспоминают о нем с восторженным поклонением. И только и XX веке в России, в немногие годы до революции, тень Гоцци воскресает на театральной сцене. В студии Мейерхольда, в его журнале о Гоцци говорят и пишут, его изучают, его переводят на русский язык, его делают духовным отцом нового, зачинающегося театра.

И опять жизнь этого фантаста, сказочника, ваятеля масок оказывается недолгой. Традиции Гоцци явно уступают сегодня дорогу иным веяниям, иным традициям. И в этом нет ничего странного, если учесть то, о чем мы говорили выше.

К этой суммарной характеристике Гоцци следует прибавить, что он был не только драматургом, но режиссером-драматургом. Его пьесы являются больше записанными спектаклями, режиссерскими планами постановок, чем драматическими произведениями в обычном смысле. К сожалению, насколько мне известно, тема о Гоцци-режиссере еще не ставилась в театроведении. Между тем она напрашивается сама собой при чтении его драматических фиаб (сказок). Режиссерский характер творчества Гоцци еще больше обостряет его сходство с Мейерхольдом, сходство той роли, которую каждый из них сыграл в театрах предреволюционных {157} эпох. Есть в общественной психологии переломных эпох какие-то общие черты, которые находят в искусстве почти тождественные по своему значению и форме отражения. [↑](#endnote-ref-40)
45. Карло Гольдони — итальянский драматург, живший в одно время с Гоцци, основатель буржуазной реалистической драмы. По праву Гольдони считался своими современниками реформатором театра. Много черт сближает его с другим драматургом буржуазии XVIII века, а именно с Бомарше.

Гольдони в своих произведениях обращался к «низким» сюжетам. Он черпал их из демократической среды своего времени, впервые выводя на сцену представителей «черни», как гневно упрекал его Гоцци.

В противовес стилизованной commedia dell’arte, пользовавшейся приемами «условного» театра — масками, традиционным окостеневшим сюжетом, — Гольдони зарисовывал в своих пьесах живые характеры современников, наделяя их бытовыми чертами, перенося их на театральные подмостки со всеми присущими им особенностями, с их ухватками, привычками и жаргоном.

Гольдони был настоящим певцом поднимающегося третьего сословия. Его комедии до сих пор поражают жизнерадостностью, здоровым реализмом, полнокровным ощущением жизни, свойственным буржуазии в ту пору, когда она была революционным классом. Простая, неприкрашенная жизнь, полная каждодневных радостей и огорчений, врывается вместе с комедиями Гольдони на подмостки традиционного театра.

Гольдони в своих произведениях не затрагивал непосредственно политических тем. Этот жизнерадостный, умевший легко жить человек не был агитатором. Но революционное значение его драматургии ощущалось его современниками. Гольдони устанавливал право на внимание к новому человеку своего класса.

Его заклятый враг Гоцци возмущается насмешками Гольдони над аристократами, негодует, что в своих комедиях он утверждает «истины, такие низкие, смешные и грязные, что, хотя и меня они иногда забавляли, оживленные игрой актеров, я все-таки никогда не мог привыкнуть к мысли, что писатель может унизиться до желания описывать их в самых низких и грязных лужах среди черни и может иметь смелость поднять их на декорированные подмостки».

{158} Сколько классовой ненависти и презрения аристократа и эстета к выскочке, осмелившемуся вывести на сцену «низкий» быт демократических общественных слоев, звучит в этих гневных словах Гоцци.

Художественный смысл реформы Гольдони заключался в том, что на смену маске он вывел развернутый характер. Эта реформа стояла в тесной связи и была обусловлена обращением Гольдони к живому, складывающемуся быту третьего сословия.

Традиции Гольдони на долгое время определили развитие буржуазного европейского театра, главным образом французского и итальянского. [↑](#endnote-ref-41)
46. В истории театра нет другого эпизода, в котором с такой наглядностью и драматизмом вскрывался бы классовый конфликт эпохи, как в знаменитой борьбе между Гоцци и Гольдони за гегемонию на театральных подмостках.

Трудно представить более различных драматургов как по художественному стилю, так и по той роли, которую они играли в судьбе тогдашнего театра.

Гольдони находился в расцвете своего таланта и на вершине славы, когда против него выступил Гоцци с первой своей пьесой «Любовь к трем апельсинам». Очень быстро Гоцци оказался победителем. Реставрированное с упадочной пышностью и замысловатостью старое искусство перед своей окончательной гибелью на какой-то момент оттесняет назад расцветающее искусство нового общественного класса. Аристократическая Венеция, живущая воспоминаниями о прошлом, вырывает у истории еще несколько часов жизни.

Побежденный в театральном турнире, Гольдони принужден уехать в Париж по приглашению последнего Людовика. В Париже он и умер уже в годы революции (1793).

Но победа Гоцци была недолгой. Очень скоро его театр распадается. Сверкающий фейерверк тухнет навсегда. В то время как традиции Гольдони надолго определили развитие европейского буржуазного театра, путь Гоцци обрывается в ночь, надвигавшуюся на феодальное общество.

Недаром в памяти потомков Гольдони остался веселым, смеющимся художником, до сих пор еще живущим в венецианских гондольерах, в рыбаках и рыбачках Кьоджо, во внуках и внучках Мирандолины. А Гоцци вошел в воспоминания как мрачный легендарный образ последнего венецианца, тоскующей тенью идущий мимо дворцов старой {159} Венеции и навсегда прощающийся с ее отлетевшим «золотым веком». [↑](#endnote-ref-42)
47. С Мейерхольдом Блок был связан совместной работой: Мейерхольдом были поставлены две его пьесы — «Балаганчик» и «Незнакомка»; кроме того, Блок вел отдел стихов в журнале «Любовь к трем апельсинам». Но творчество Мейерхольда, его холодный эстетический пафос были чужды и даже неприятны Блоку. В его дневнике и письмах эта внутренняя неприязнь к Мейерхольду-художнику проскальзывает довольно отчетливо.

Лирические драмы Блока по своему содержанию тесно сливаются со всеми остальными его произведениями. На них заметно влияние немецких романтиков, главным образом Л. Тика, что уже отмечалось в литературе о Блоке. Сказалось на них безусловно и влияние Метерлинка. Но, как это ни странно покажется на первый взгляд, по существу они продолжают традиции чеховской драматургии — своеобразно деформированное монологическое строение всех образов пьесы, отсутствие главного действующего лица, стягивающего в один узел действие драмы и др. [↑](#endnote-ref-43)
48. В своей книге «О театре» Мейерхольд, рассказывая о принципах условного театра, говорит:

«1) Необходима холодная чеканка слов (курсив подлинника. — Б. А.), совершенно освобожденная от вибрирования (tremolo) и плачущих актерских голосов. Полное отсутствие напряженности и мрачного тона.

2) Звук всегда должен иметь опору, а слова должны падать, как капли в глубокий колодезь (курсив мой. — Б. А.): слышен отчетливый удар капли без дрожания звука в пространстве». [↑](#endnote-ref-44)
49. «Гроза» Островского, возобновленная на сцене Александринского театра в 1916 году, — одна из самых интересных постановок Мейерхольда дореволюционного периода. Страстная, полная внутреннего драматизма трагедия Островского для своего времени имела огромное общественное значение. Впервые в русской драматической литературе в ней была поставлена в обнаженной форме тема о женщине, задавленной домостроевщиной, лишенной права на самостоятельное чувство. Самый образ героини — пленительный и лирический — привлекал к себе горячие симпатии зрителя. Трагедия Катерины принимала значение бунта живого, чувствующего человека против звериного быта феодальной России. В трактовке Мейерхольда эта тема «Грозы» оказалась замененной темой «рока». Куклообразные {160} фигуры, одетые в превосходные стилизованные костюмы, задвигались по сцене, как обреченные персонажи, слепо идущие к своей гибели. Фигура сумасшедшей старухи приобрела зловещие фантастические очертания. В ней воплотилась безжалостная роковая сила судьбы, ставящая предел человеческой воле, превращающая действующих людей в призрачные тони, заключенные в замкнутый круг. Сцена наполнилась таинственными шепотами и тишиной, в которой одиноко звучали притушенные, размеренные речи стилизованных персонажей. Этот замысел был выполнен Мейерхольдом с блестящим мастерством. Особенно превосходно была сделана сцена свидания в овраге, залитом призрачным лунным светом. Эта сцена шла в полутонах под гитару Кудряша и пение, доносившееся с Волги. Между прочим, в ней много общего по колориту со знаменитым эпизодом свидания в мейерхольдовском «Лесе».

Замысел Мейерхольда в «Гроте» обнажается на выборе исполнительницы роли Катерины. Е. Н. Рощина-Инсарова, игравшая эту роль, была актрисой выдающегося таланта, с яркой и очень своеобразной артистической индивидуальностью. Она была одинаково блестяща в драматических и в комедийных ролях. Ее героинями в драме обычно были молодые женщины с утонченной и несколько надломленной душевной организацией. В этом отношении по характеру дарования современники часто сравнивали Рощину-Инсарову с Элеонорой Дузе. В ее исполнении Катерина из «Грозы» напоминала своим внешним обликом и внутренней душевной интонацией «Даму в голубом» на известном сомовском портрете. Что-то болезненно хрупкое было и в ее изящной тонкой фигуре, облаченной в широкое тафтовое платье, и в ее красивом слегка удлиненном лице, в ее больших, широко открытых темных глазах с трагически укоряющим взглядом.

В такой трактовке трагедия Катерины утратила характер бурного взрыва страсти. Катерина предстала в мейерхольдовской «Грозе» как изящная, утонченная женщина — обреченная жертва. [↑](#endnote-ref-45)
50. В журнале Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам» (№ 1 – 2 – 3 за 1914 год) напечатано следующее примечание редакции к отзывам прессы на студийный спектакль:

«Раненые солдаты, явившиеся 17 ноября 1914 г. на представление этюдов и пантомим, подготовлявшихся к первому вечеру студии, создали своим отношением к игре {161} комедиантов именно тот зрительный зал, для которого и будет Новый Театр, подлинно народный театр».

Конечно, эти пророчествования Мейерхольда не были программными. До революции свою работу он никогда сознательно не рассчитывал на массового зрителя. Все его утонченное мастерство шло резко индивидуалистическим путем. Цитированная ссылка на «народный театр» тем не менее не теряет своего значения. Она показывает, насколько силен был разрыв Мейерхольда со зрительным залом своего времени. Лишенный опоры и поддержки, отбиваясь от яростных нападок театральной прессы различных оттенков, Мейерхольд действительно принужден был искать хотя бы теоретически возможного для себя зрителя вне окружавшей его среды, чтобы каким-то образом оправдать существование своего искусства. Положение бесправного изгоя во многом объясняет личную судьбу Мейерхольда-художника за годы революции. [↑](#endnote-ref-46)
51. «Бродячая собака» — литературно-артистический ночной подвал, открывшийся в Петербурге незадолго до войны. Вначале предполагалось в этом подвале устраивать для художественной богемы литературные и поэтические вечера с театральными интермедиями. Но очень скоро «Бродячая собака» выродилась в ночной кабачок, где «богемцы» проводили ночи за бутылкой коньяка. Здесь можно было видеть и желтую кофту Маяковского, и хризантему Северянина, и стильную фигуру Ахматовой. Пьянствовали здесь и Бальмонт и Куприн.

«Бродячая собака» характерна для теории «потопа» и «островного» искусства. Этот маленький, неопрятный подвал, стены которого были расписаны художниками-декадентами, окружался романтическим ореолом последнего ковчега, где спасались от разливающейся стихии представители «“чистого” искусства». В 1915 году «Бродячая собака» была закрыта. Вместо нее был открыт другой подвал такого же типа под названием «Привал комедиантов». Здесь Мейерхольд возобновил свою давнишнюю постановку пантомимы Шницлера «Шарф Коломбины». Между прочим в «Привале комедиантов» был зал Карло Гоцци, стены и потолок которого были обработаны художниками в венецианском стиле. [↑](#endnote-ref-47)
52. До революции Мейерхольд был, кажется, единственным режиссером драматического театра, работавшим параллельно в опере. Он поставил в бывшем Мариинском театре «Тристана и Изольду» Вагнера, «Орфея и Эвридику» Глюка, «Каменного гостя» Даргомыжского, «Электру» Рихарда {162} Штрауса, «Соловья» Стравинского и др. Оперные постановки Мейерхольда были сделаны в том же стиле, что и его работы в драматическом театре, и ничем не уступают им по своему художественному значению.

В работах его Студии на Бородинской музыка также играла большую роль. Она входила самостоятельным элементом в пантомимные работы студии. Значительное место отводилось ей и в постановках Мейерхольда на сцене драматического театра, в особенности в лермонтовском «Маскараде», где сложная партитура Глазунова давала почти постоянное музыкальное сопровождение действию драмы и развертывала своеобразный музыкальный комментарий к опорным моментам спектакля.

Не меньшее значение имеет музыка и в постановках Мейерхольда за годы революции. Замолкшая на время в его первых сатирических спектаклях, она снова возрождается на сцене его театра, начиная с «Бубуса». Есть сведения, что на будущий год Мейерхольд намеревается поставить одну из опер Хиндемита.

Значительное место, которое занимает музыка в спектаклях Мейерхольда, объясняется апсихологизмом, чрезмерной рассудочностью создаваемых им образов. Она призвана повышать эмоциональный тонус его спектаклей, создавать у зрителя специфическое настроение. Она выполняет задачу своеобразного психологического толкователя действия. Наконец, она создает для его пестрых обозрений чисто внешним путем некую композиционную цельность, единство музыкального колорита и темы. [↑](#endnote-ref-48)
53. {547} Написана в 1970 году. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-49)
54. См.: В. Фриче, А. П. Чехов. Биографический очерк. — А. П. Чехов, Полн. собр. соч. в 12‑ти томах, т. I, М.‑Л., ГИХЛ, 1930 – 1933, стр. 80. [↑](#endnote-ref-50)
55. В. Волькенштейн, Пути современной драмы. — «Печать и революция», М., 1924, кн. 1, стр. 109. [↑](#endnote-ref-51)
56. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. I, М., «Искусство», 1958, стр. 436. [↑](#endnote-ref-52)
57. А. Таиров, Записки режиссера, М., изд. Камерного театра, 1921, стр. 187. [↑](#endnote-ref-53)
58. Стенограмма «Понедельников “Зорь”», 1922, стр. 23. Архив автора. [↑](#endnote-ref-54)
59. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. I, стр. 335. [↑](#endnote-ref-55)
60. Ю. Айхенвальд, Отрицание театра. — Сб. «В спорах о театре», М., 1914, стр. 13 и 22. [↑](#endnote-ref-56)
61. Глоссы Доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда. — Журн. «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 4 – 5, стр. 68. [↑](#endnote-ref-57)
62. {548} Александр Блок. Записные книжки, М., изд‑во «Художественная литература», 1965, стр. 213. [↑](#endnote-ref-58)
63. См.: Самуил Марголин, Три протокола. — «Жизнь искусства», 1925, № 13, стр. 13. [↑](#endnote-ref-59)
64. Хрис. Херсонский, «Виринея». — «Рабочий и театр», Л., 1925 № 16, стр. 12. [↑](#endnote-ref-60)
65. См.: И. А. «5 лет Театра им. МГСПС». — «Новый зритель» М., 1928. № 17, стр. 14. [↑](#endnote-ref-61)
66. Н. Ашмарин, «Любовь Яровая». — «Новый зритель», 1927 № 1, стр. 6. [↑](#endnote-ref-62)
67. В последующих изданиях эти рассказы, к сожалению, перемешаны с менее значительными новеллами чисто очеркового характера. [↑](#footnote-ref-7)
68. А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем в 20‑ти томах, т. 18, М., Гослитиздат, 1944 – 1951, стр. 324. [↑](#endnote-ref-63)
69. Б. Эйхенбаум, Как сделана «Шинель» Гоголя. — Сб. «Поэтика», П., 1919, стр. 161. [↑](#endnote-ref-64)
70. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, стр. 670. [↑](#endnote-ref-65)
71. П. Марков. — «Правда», 1926, 5 января. [↑](#endnote-ref-66)
72. Александр Блок, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 7, М.‑Л., Гослитиздат, 1960 – 1963, стр. 328. [↑](#endnote-ref-67)
73. Школа эта называется по имени ленинградского профессора А. Гвоздева, историка и теоретика театра, который в 20 – 30‑е годы занимал позиции, близкие ЛЕФу, и в ряде своих работ утверждал формально-социологический метод в театроведении. [↑](#footnote-ref-8)
74. А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 7, М., Изд‑во АН СССР, 1954 – 1965, стр. 203. [↑](#endnote-ref-68)
75. В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений в 13‑ти томах, т. 12, М., Изд‑во АН СССР, 1953 – 1959, стр. 272. [↑](#endnote-ref-69)
76. И.‑П. Эккерман. Разговоры с Гете в последние годы его жизни, М.‑Л., «Academia», 1934, стр. 693. [↑](#endnote-ref-70)
77. Там же, стр. 231. [↑](#endnote-ref-71)
78. Там же, стр. 274. [↑](#endnote-ref-72)
79. А. В. Луначарский, Вольфганг Гете. — Гете, Собр. соч. в 13‑ти томах, т. I, М., ГИХЛ, 1932 – 1949, стр. IX. [↑](#endnote-ref-73)
80. А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. 20, стр. 58. [↑](#endnote-ref-74)
81. Впервые опубликовано в журнале «Театр», 1971, № 1. [↑](#endnote-ref-75)
82. См.: И. А. Аксенов, Мария Ивановна Бабанова. — «Театр и драматургия», 1933, № 8, стр. 38 – 48. [↑](#endnote-ref-76)
83. См.: Павел Новицкий, Образы актеров, М., «Искусство», 1941, стр. 262. [↑](#endnote-ref-77)
84. См.: М. И. Бабанова, О театре и о себе. — Сб. «Московский Театр Революции», М., 1933, стр. 149 – 154. [↑](#endnote-ref-78)
85. И. А. Аксенов, Мария Ивановна Бабанова, стр. 44. [↑](#endnote-ref-79)
86. См. там же. [↑](#endnote-ref-80)
87. См. там же, стр. 42. [↑](#endnote-ref-81)
88. М. И. Бабанова, О театре и о себе, стр. 150. [↑](#endnote-ref-82)
89. И. А. Аксенов, Мария Ивановна Бабанова, стр. 41. [↑](#endnote-ref-83)
90. См. там же, стр. 44. [↑](#endnote-ref-84)
91. Впервые опубликовано в журнале «Театр», 1963, № 5. Здесь печатается в расширенной редакции. [↑](#endnote-ref-85)
92. В. Поссе, Московский Художественный театр. — «Жизнь», 1901, апрель, т. 4, стр. 339. [↑](#endnote-ref-86)
93. Сб. «М. Н. Ермолова», М., «Искусство», 1955, стр. 177. [↑](#endnote-ref-87)
94. {549} Макс Рейнхардт, О москвичах. — «Театр и жизнь» (Theáter und Leben), Берлин, 1921, № 5 и 6, стр. 7. [↑](#endnote-ref-88)
95. Гордон Крэг, Искусство театра, СПб., 1912, стр. 96. [↑](#endnote-ref-89)
96. Цит. по ст.: Н. В. Минц, О влиянии Художественного театра на мировое театральное искусство. — «Ежегодник МХТ» за 1943 г., М., изд. Музея МХАТ, 1945, стр. 592. [↑](#endnote-ref-90)
97. См. сб. «М. Ф. Андреева», М., «Искусство», 1961, стр. 67 – 68. [↑](#endnote-ref-91)
98. См.: Н. И. Комаровская, Годы дружбы. — Сб. «М. Ф. Андреева», стр. 427. [↑](#endnote-ref-92)
99. См.: Н. Ф. Скарская, П. П. Гайдебуров, На сцене и в жизни, М., «Искусство», 1959, стр. 244. [↑](#endnote-ref-93)
100. М. Кнебель, Вся жизнь, М., ВТО, 1967, стр. 217. [↑](#endnote-ref-94)
101. Александр Блок, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 6, стр. 357. [↑](#endnote-ref-95)
102. Сб. «Л. М. Леонидов», М., «Искусство», 1960, стр. 206. [↑](#endnote-ref-96)
103. См.: Вс. Мейерхольд, О современном театре. — «Вестник театра», 1920, № 70, стр. 11. [↑](#endnote-ref-97)
104. См.: Вс. Мейерхольд и В. Бебутов, Одиночество Станиславского. — «Вестник театра», 1921, № 89 – 90, стр. 2 – 3. [↑](#endnote-ref-98)
105. «Московский Художественный театр, Исторический очерк», т. 2, М., изд. «Рампа и жизнь», 1914, стр. 24. [↑](#endnote-ref-99)
106. Из переписки К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. — «Исторический Архив», М., Изд‑во АН СССР, 1962, № 2, стр. 35. [↑](#endnote-ref-100)
107. Там же. [↑](#endnote-ref-101)
108. Х. В. — Журн. «Мирный труд», 1903, № 2. [↑](#endnote-ref-102)
109. См.: Джемс Линч [Л. Андреев] и Сергей Глаголь, Под впечатлением Художественного театра, М., 1902, стр. 46 и 61. [↑](#endnote-ref-103)
110. В. Поссе, Московский Художественный театр. — «Жизнь», 1901, апрель, т. 4, стр. 339. [↑](#endnote-ref-104)
111. См. сб. «О Станиславском», М., ВТО, 1948, стр. 266. [↑](#endnote-ref-105)
112. См. там же, стр. 160. [↑](#endnote-ref-106)
113. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 2, М., «Искусство», 1954 – 1961, стр. 303. В дальнейшем при ссылке на данное издание указывается только номер тома. [↑](#endnote-ref-107)
114. К. С. Станиславский, т. 2, стр. 227. [↑](#endnote-ref-108)
115. Там же. [↑](#endnote-ref-109)
116. К. С. Станиславский, т. 1, стр. 125. [↑](#endnote-ref-110)
117. К. С. Станиславский, т. 5, стр. 116. [↑](#endnote-ref-111)
118. Впервые сравнительный анализ этих двух фотографий был дан в сжатом виде в диссертации Н. С. Тодрия «К. С. Станиславский об искусстве актера» (1953), стр. 38. [↑](#footnote-ref-9)
119. См.: С. Д‑н [Дудышкин], Московское Общество искусства и литературы. — «Русский листок», 1894, 12 февраля. [↑](#endnote-ref-112)
120. Там же. [↑](#endnote-ref-113)
121. К. [Куманин], Московское Общество искусства и литературы. — «Артист», 1894, № 35, стр. 220. [↑](#endnote-ref-114)
122. П. Кичеев. — «Московский листок», 1891, 16 февраля. [↑](#endnote-ref-115)
123. К. [Куманин], Московское Общество искусства и литературы. — «Артист», 1894, № 35, стр. 220. [↑](#endnote-ref-116)
124. К. С. Станиславский, т. 2, стр. 126. [↑](#endnote-ref-117)
125. Там же, стр. 129. [↑](#endnote-ref-118)
126. К. С. Станиславский, т. 6, стр. 253. [↑](#endnote-ref-119)
127. К. С. Станиславский, т. 1, стр. 125. [↑](#endnote-ref-120)
128. См.; Н. Е. Эфрос. К. С. Станиславский. Опыт характеристики, П., «Светозар», 1918, стр. 12. [↑](#endnote-ref-121)
129. {550} К. С. Станиславский, т. I, стр. 138. [↑](#endnote-ref-122)
130. Н. Е. Эфрос, К. С. Станиславский, стр. 101. [↑](#endnote-ref-123)
131. А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. 19, стр. 162. [↑](#endnote-ref-124)
132. Л. Я. Гуревич, К. С. Станиславский. — Сб. «Мастера МХАТ», М.‑Л., «Искусство», 1939, стр. 45. [↑](#endnote-ref-125)
133. См.: Н. Ф. Скарская, П. П. Гайдебуров, На сцене и в жизни, стр. 181 – 182. [↑](#endnote-ref-126)
134. М. Ф. Андреева пишет о Станиславском в своих воспоминаниях: «Как во всех больших людях, преданных идее, в Константине Сергеевиче было много детского» (сб. «М. Ф. Андреева», стр. 24). [↑](#footnote-ref-10)
135. К. [Куманин], Московское Общество искусства и литературы. — «Артист», 1894, № 35, стр. 220. [↑](#endnote-ref-127)
136. К. С. Станиславский, Режиссерский план «Последней жертвы» Островского, Архив К. К. Алексеевой. [↑](#endnote-ref-128)
137. См.: Ю. Николаев, Театральная хроника. — «Московские ведомости», 1895, 24 апреля. [↑](#endnote-ref-129)
138. См.: К. [Куманин], Московское Общество искусства и литературы. — «Артист», 1894, № 35, стр. 220. [↑](#endnote-ref-130)
139. Л. Я. Гуревич, К. С. Станиславский. — Сб. «Мастера МХАТ», стр. 52. [↑](#endnote-ref-131)
140. См. сб. «О Станиславском», стр. 384. [↑](#endnote-ref-132)
141. См.: Homo Novus [А. Кугель]. — «Петербургская газета», 1908, 18 апреля. [↑](#endnote-ref-133)
142. Опубликовано в журнале «Театр», 1964, № 11. [↑](#endnote-ref-134)
143. Александр Блок, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 5, стр. 419. [↑](#endnote-ref-135)
144. См.: Н. Евреинов, Поминальная Анафора. — В. Ф. Комиссаржевская. Альбом «Солнца России», СПб., 1915, стр. 19. [↑](#endnote-ref-136)
145. См.: А. Луначарский, Артистический жанр Веры Федоровны Комиссаржевской. — «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», М., ГИХЛ, 1931, стр. 34. [↑](#endnote-ref-137)
146. А. В. Амфитеатров, Маски Мельпомены, М., 1911, стр. 41. [↑](#endnote-ref-138)
147. Там же, стр. 24. [↑](#endnote-ref-139)
148. См.: Евт. П. Карпов, Комиссаржевская на сцене Александринского театра. — «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской под редакцией Евт. П. Карпова», СПб., 1911, стр. 68. [↑](#endnote-ref-140)
149. См.: Ю. М. Юрьев, Записки, т. 2, Л.‑М., «Искусство», 1963, стр. 33. [↑](#endnote-ref-141)
150. Е. Колтоновская, В. Ф. Комиссаржевская в «Пассаже». — «Алконост», кн. I. Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской, СПб., 1911, стр. 48. [↑](#endnote-ref-142)
151. П. Ярцев, В. Ф. Комиссаржевская. — «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской под редакцией Евт. П. Карпова», стр. 282. [↑](#endnote-ref-143)
152. См.: Андрей Белый, Между двух революций, Издательство писателей в Ленинграде, 1934, стр. 389. [↑](#endnote-ref-144)
153. См.: Ал. Дьяков, Последний путь — «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской под редакцией Евт. П. Карпова», стр. 340. [↑](#endnote-ref-145)
154. «В. Ф. Комиссаржевская». — «Галерея сценических деятелей», т. 1, М., изд. журн. «Рампа и жизнь», стр. 49. [↑](#endnote-ref-146)
155. {551} Отдельные главы были напечатаны в «Ежегоднике Малого театра 1953 – 1954», М., «Искусство», 1956, и в журнале «Театр», 1972, № 7, 9 и 11. Полностью публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-147)
156. Последний биограф Ермоловой С. Дурылин в своей монографии помещает роль Воры Филипповны в список ее классических созданий. Но это мнение не находило подтверждения ни у одного из многочисленных критиков, рецензентов, авторов обобщающих статей о Ермоловой, ее биографов, мемуаристов, когда либо писавших о ней, в том числе таких достоверных свидетелей ее сценических триумфов, как А. Южин и Т. Щепкина-Куперник. [↑](#footnote-ref-11)
157. Н. Н. — «Театр и искусство», 1905, № 41, стр. 651. [↑](#endnote-ref-148)
158. А. Брянский, В. Н. Давыдов. Жизнь и творчество, Л.‑М., «Искусство», 1939, стр. 101. [↑](#endnote-ref-149)
159. Ю. Беляев. — «Новое время», 1905, 12 октября. [↑](#endnote-ref-150)
160. А. Н. Островский, Полное собрание сочинений в 16‑ти томах, т. XV, М., Гослитиздат, 1949 – 1953, стр. 147. В дальнейшем при ссылке на данное издание указывается только номер тома. [↑](#endnote-ref-151)
161. С. Сутугин, Василеостровский театр. — «Театр и искусство». 1902, № 43, стр. 779. [↑](#endnote-ref-152)
162. См.: «Неизданные письма к А. Н. Островскому», М.‑Л., «Academia», 1932, стр. 70. [↑](#endnote-ref-153)
163. Датировка пьес дается везде по году их написания Островским. [↑](#footnote-ref-12)
164. «Сочинения Аполлона Григорьева», т. I, СПб., 1876, стр. 474. [↑](#endnote-ref-154)
165. А. Н. Островский, т. XIV, стр. 39. [↑](#endnote-ref-155)
166. См.: Редактор [Ап. Григорьев]. По поводу спектакля 10 мая «Бедность не порок» Островского. — «Якорь», 1863, № 11, стр. 200. [↑](#endnote-ref-156)
167. «Письма Вс. Мейерхольда к А. П. Чехову». — «Литературное наследство», т. 68, М., Изд‑во АН СССР, 1960, стр. 448. [↑](#endnote-ref-157)
168. Цит. по кн.: С. Дурылин, «На всякого мудреца довольно простоты» на сцене Московского Малого театра, М.‑Л., изд. ВТО, 1940, стр. 91. [↑](#endnote-ref-158)
169. А. Брянский, В. Н. Давыдов. Жизнь и творчество, стр. 98. [↑](#endnote-ref-159)
170. Ю. Айхенвальд, Силуэты русских писателей, вып. 2. М., «Мир», 1913, стр. 198. [↑](#endnote-ref-160)
171. А. Н. Островский, т. XII, стр. 73. [↑](#endnote-ref-161)
172. Там же, стр. 139. [↑](#endnote-ref-162)
173. Там же, стр. 286. [↑](#endnote-ref-163)
174. Там же, стр. 149. [↑](#endnote-ref-164)
175. Там же, стр. 140. [↑](#endnote-ref-165)
176. Там же, стр. 288. [↑](#endnote-ref-166)
177. Цит. по статье: В. А. Филиппов, Язык персонажей Островского. — Сб. «А. Н. Островский — драматург», М., «Советский писатель», 1946, стр. 81. [↑](#endnote-ref-167)
178. П. А‑в, Письма из партера. — «Театр и искусство» 1904 № 6, стр. 127. [↑](#endnote-ref-168)
179. В. А. Филиппов. К вопросу об освоении Островского. — Сб. «А. Н. Островский — драматург», стр. 7. [↑](#endnote-ref-169)
180. А. Р. Кугель (Homo Novus), Русские драматурги, М., «Мир», 1934, стр. 48. [↑](#endnote-ref-170)
181. Там же, стр. 52. [↑](#endnote-ref-171)
182. Там же, стр. 53. [↑](#endnote-ref-172)
183. Н. Долгов, А. Н. Островский. Жизнь и творчество, М.‑П., Гослитиздат, 1923, стр. 227. [↑](#endnote-ref-173)
184. Там же, стр. 166. [↑](#endnote-ref-174)
185. Н. Эфрос, А. Н. Островский, П., «Колос», 1922, стр. 93 – 94. [↑](#endnote-ref-175)
186. А. Луначарский, Театральная политика Советской власти. — Цит. по кн.: В. Э. Мейерхольд, Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. вторая, М., «Искусство», 1968, стр. 567. [↑](#endnote-ref-176)
187. С. Дурылин, «На всякого мудреца довольно простоты» на сцене Московского Малого театра, стр. 48. [↑](#endnote-ref-177)
188. {552} «Ежегодник МХТ» за 1948 г., т. 2, М., «Искусство», 1951, стр. 722. [↑](#endnote-ref-178)
189. См.: М. Е. Салтыков-Щедрин, «В среде умеренности и аккуратности» и «Современная идиллия». [↑](#footnote-ref-13)
190. Н. Языков, Бессилие творческой мысли. — «Дело», 1875, № 2, стр. 4. [↑](#endnote-ref-179)
191. Там же. [↑](#endnote-ref-180)
192. А. М. Скабичевский, Особенности русской комедии. — «Отечественные записки», 1875, № 2, стр. 200. [↑](#endnote-ref-181)
193. Н. Языков, Бессилие творческой мысли. — «Дело», 1875, № 4, стр. 50. [↑](#endnote-ref-182)
194. И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в 28‑ми томах, т. XV, М.‑Л., «Наука», 1960 – 1908, стр. 72. [↑](#endnote-ref-183)
195. Там же, стр. 71. [↑](#endnote-ref-184)
196. «Русский мир», 1877, № 41. [↑](#endnote-ref-185)
197. «Слово», 1878, № 7 и № 8. [↑](#endnote-ref-186)
198. «Новости», 1874, № 277. [↑](#endnote-ref-187)
199. «Киевлянин», 1878, № 19, 14 февраля. [↑](#endnote-ref-188)
200. «Новое время», 1878, 18 ноября. [↑](#endnote-ref-189)
201. См.: Н. Эфрос, А. Н. Островский, стр. 84. [↑](#endnote-ref-190)
202. См.: Н. Тамарин (Окулов), В. Ф. Комиссаржевская — о себе. — «Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской под редакцией Евт. П. Карпова», СПб., 1911, стр. 96. [↑](#endnote-ref-191)
203. Н. Долгов, А. Н. Островский. Очерк жизни и творчества. — Л. Н. Островский, Сочинения в 11‑ти томах, т. I, П., Гослитиздат, 1919 – 1926, стр. LVI. [↑](#endnote-ref-192)
204. Г. Кристи, К. С. Станиславский на репетициях спектакля «Таланты и поклонники». — «Ежегодник МХТ» за 1953 – 1958 гг., М., «Искусство», 1961. [↑](#endnote-ref-193)
205. Н. Эфрос, Мария Николаевна Ермолова. — «Ежегодник императорских театров 1895/96», СПб., 1897, стр. 446. [↑](#endnote-ref-194)
206. Вл. И. Немирович-Данченко, О М. Н. Ермоловой. — «Галерея сценических деятелей», т. 2, М., изд. журн. «Рампа и жизнь», стр. 62. [↑](#endnote-ref-195)
207. См.: Ю. М. Юрьев, Записки, т. 1, стр. 218. [↑](#endnote-ref-196)
208. Там же, стр. 178. [↑](#endnote-ref-197)
209. Н. Тираспольская, Из прошлого русской сцены, М., изд. ВТО, 1950, стр. 97. [↑](#endnote-ref-198)
210. «Ежегодник МХТ» за 1953 – 1958 гг., стр. 164. [↑](#endnote-ref-199)
211. Н. Долгов, А. Н. Островский. Жизнь и творчество, стр. 217. [↑](#endnote-ref-200)
212. Н. Эфрос, А. Н. Островский, стр. 97. [↑](#endnote-ref-201)
213. И. Долгов, А. Н. Островский. Жизнь и творчество, стр. 217. [↑](#endnote-ref-202)
214. «Ежегодник МХТ» за 1953 – 1958 гг., стр. 163 и 164. [↑](#endnote-ref-203)
215. Там же, стр. 164. [↑](#endnote-ref-204)
216. Там же, стр. 166. [↑](#endnote-ref-205)
217. Там же, стр. 158. [↑](#endnote-ref-206)
218. Там же, стр. 152. [↑](#endnote-ref-207)
219. Там же, стр. 171. [↑](#endnote-ref-208)
220. Там же. [↑](#endnote-ref-209)
221. Там же. [↑](#endnote-ref-210)
222. Там же, стр. 172. [↑](#endnote-ref-211)
223. Там же. [↑](#endnote-ref-212)
224. Там же, стр. 159. [↑](#endnote-ref-213)
225. Там же, стр. 164. [↑](#endnote-ref-214)
226. Там же, стр. 173. [↑](#endnote-ref-215)
227. В. Э. Мейерхольд, Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. вторая, стр. 296. [↑](#endnote-ref-216)
228. {553} А. Я. Таиров, Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма, М., изд. ВТО, 1970, стр. 431. [↑](#endnote-ref-217)
229. См.: А. И. Островский, т. XVI, стр. 147 – 148. [↑](#endnote-ref-218)
230. См.: П. И. Новицкий, Режиссерская работа Н. П. Хмелева над «Последней жертвой» А. Н. Островского. — «Ежегодник МХТ» за 1944 г., т. I, М., изд. Музея МХАТ, 1946, стр. 708. [↑](#endnote-ref-219)
231. Там же. [↑](#endnote-ref-220)
232. Там же. [↑](#endnote-ref-221)
233. Там же, стр. 710. [↑](#endnote-ref-222)
234. Там же, стр. 708. [↑](#endnote-ref-223)
235. Там же, стр. 712. [↑](#endnote-ref-224)
236. В. Виленкин, И. М. Москвин, М., изд. Музея МХАТ, 1946, стр. 185 – 197. [↑](#endnote-ref-225)
237. А. И. Островский, т. XII, стр. 199. [↑](#endnote-ref-226)
238. Ф. Ж. Достоевский, Письма, т. I, М.‑Л., Гослитиздат, 1928, стр. 418. [↑](#endnote-ref-227)
239. А. Н. Островский, т. XIII, стр. 137. [↑](#endnote-ref-228)
240. Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в 9‑ти томах, т. 6, М.‑Л., Гослитиздат, 1961 – 1964, стр. 321. [↑](#endnote-ref-229)
241. А. Н. Островский, т. XII, стр. 321. [↑](#endnote-ref-230)
242. К. С. Станиславский, т. 7, стр. 115. [↑](#endnote-ref-231)
243. Цит. по кн.: Н. Долгов, А. Н. Островский, Жизнь и творчество, стр. 107. [↑](#endnote-ref-232)
244. А. Н. Островский, т. XIV, стр. 203. [↑](#endnote-ref-233)
245. А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. 15, стр. 332. [↑](#endnote-ref-234)
246. См.: Ю. Соболев, Островский. — «Театр», 1916, № 1857, 1 июня. [↑](#endnote-ref-235)
247. Théophile Gautier, Portraits contemporains, Paris, 1874. [↑](#endnote-ref-236)
248. Homo Novus [А. Кугель], Заметки. — «Театр и искусство», 1916, № 3, стр. 63. [↑](#endnote-ref-237)
249. «Якорь», 1863, № 31 – 32. [↑](#endnote-ref-238)
250. Цит. по ст.: К. Тиандер, От Софокла до Ибсена, — Сб. «Вопросы теории и психологии творчества», т. 2, вып. I, СПб., изд. А. Суворина, стр. 56. [↑](#endnote-ref-239)
251. К. С. Станиславский, т. 8, стр. 369. [↑](#endnote-ref-240)
252. К. С. Станиславский, т. 5, стр. 147 – 157. [↑](#endnote-ref-241)
253. «Театральная библиотека», 1879, кн. 4, стр. 121. [↑](#endnote-ref-242)
254. П. Боборыкин. — «Русские ведомости», 1879, 4 декабря. [↑](#endnote-ref-243)
255. Н. Н. — «Театр и искусство», 1905, № 41, стр. 651. [↑](#endnote-ref-244)
256. А. Кугель (Homo Novus), Русские драматурги, стр. 137. [↑](#endnote-ref-245)