Радищева О. А. **Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1897 – 1908**. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. 461 с.

От автора 7 [Читать](#_Toc314847411)

**Встреча**

**Глава первая**
Два детства — Театральные игры и увлечения — Саморазвитие — Влияние малого театра 14 [Читать](#_Toc314847412)

**Глава вторая**
Два начала профессионализм и любительство — Драматург, актер и жизнь соперничают на подмостках — «Современный человек» Отелло — «Гений не может играть по заказу» — Приоритет исполнения 19 [Читать](#_Toc314847414)

**Глава третья**
Пьесы Немировича-Данченко — Обновление театра через драматургию — «Я понимаю больше, чем могу» 27 [Читать](#_Toc314847415)

**Глава четвертая**
Предвкушение нового направления — Тип идеального актера — Великий Сальвини — Нужна «грамматика драматического искусства» 31 [Читать](#_Toc314847416)

**Глава пятая**
Гастроли мейнингенцев — «Открытое письмо» Немировича-Данченко — Изучение мейнингенцев — Прообраз художественного театра 36 [Читать](#_Toc314847417)

**Глава шестая**
Три повода для объединения — Проекты новых театров — Заочное знакомство. Переговоры — Немирович-Данченко хочет быть режиссером — 19 апреля 1898 года 41 [Читать](#_Toc314847418)

**Разделение власти**

**Глава первая**
Два veto — В работе над «Царем Федором» — Долгая жизнь спектакля 49 [Читать](#_Toc314847419)

**Глава вторая**
Риск Немировича-Данченко — Три этапа постановки «Чайки» — Спор о Дорне и Нине Заречной — Провал «Счастья Греты» — Не тот Тригорин Станиславского 56 [Читать](#_Toc314847421)

**Глава третья**
Немирович-Данченко возобновляет — «Чайку» — Другой Тригорин Станиславского — Кто режиссер «Чайки»? 69 [Читать](#_Toc314847422)

**Глава четвертая**
«Чайка» в зеркале воспоминаний — Переписка 1898 года — Немирович-Данченко редактирует Станиславского — За чтением «Из прошлого» 75 [Читать](#_Toc314847423)

**Глава пятая**
Загадки вокруг «Эдды Габлер» — Конец первого сезона — Недовольство Станиславским — Опека Немировича-Данченко — Свидание в Крыму 84 [Читать](#_Toc314847424)

**Глава шестая**
Работа по графику — Немирович-Данченко о грехе театра — Непризнанный Грозный Станиславского 90 [Читать](#_Toc314847425)

**Глава седьмая**
Станиславский мечтает сыграть Войницкого — Спор вокруг Астрова — Гордость Немировича-Данченко 94 [Читать](#_Toc314847426)

**Глава восьмая**
Несговорчивость Станиславского — Пресловутые комары — Кому писать режиссерский план «Одиноких»? — «Мы только меряем свои силы» 98 [Читать](#_Toc314847427)

**Глава девятая**
Савва Морозов становится директором — Проблемы творческого «я» — Разные мнения о «Снегурочке» — Классический и экспериментальный Ибсен — Дипломатия на будущее 105 [Читать](#_Toc314847428)

**Глава десятая**
«Три сестры»: необычный порядок работы — Внезапные ассоциации Станиславского — Опасения Чехова — Немирович-Данченко «вошел в пьесу хозяином» 116 [Читать](#_Toc314847429)

**Глава одиннадцатая**
Немирович-Данченко запускает машину — Надлом Станиславского — Скандал на премьере «В мечтах» — «Мещане» как аванс — «Без компромисса ничего не поделаешь» 125 [Читать](#_Toc314847430)

**Эпоха художественного директора**

**Глава первая**
Реформа — Перераспределение прав — Санин и Мейерхольд уходят — Разочарования Мейерхольда — Романтизм Немировича-Данченко 132 [Читать](#_Toc314847431)

**Глава вторая**
Дурные влияния — Малые итоги — Художественная программа или «мастерская»? — Летние занятия Станиславского — Самостоятельность артиста 142 [Читать](#_Toc314847433)

**Глава третья**
«Мало ли какой чепухи я написал» — «На дне». Пьеса, план и репетиции — Степень натурализма — Чуждый Сатин — «Тон новый для нашего театра» — Без объявления режиссеров — Тягостные «Столпы общества» 153 [Читать](#_Toc314847434)

**Глава четвертая**
«Юлий Цезарь»: эстетический кризис — Объяснение — Принцип историзма Немировича-Данченко — Римские персонажи Станиславского — Чеховское в Шекспире — Общий Брут — Скверное настроение 176 [Читать](#_Toc314847435)

**Глава пятая**
Мучительные обстоятельства — Предвзятость — Три директора — Кто будет ставить «Вишневый сад»? — «Трения с автором» — Распределение ролей — Почему Станиславский не играл Лопахина — Чехов уходит с репетиции — Тоска Чехова — Поведение Немировича-Данченко — Что нужно для «Вишневого сада»? — Конец золотого века МХТ 198 [Читать](#_Toc314847436)

**Конец «коллективного художника»**

**Глава первая**
Проект продолжения — «Товарищества МХТ» — Уход Морозова — Неуместное покровительство — Немирович-Данченко о «Дачниках» — Разрыв с Горьким — Последствия 240 [Читать](#_Toc314847437)

**Глава вторая**
Станиславский сбрасывает «оковы» — Недоумения Немировича-Данченко — Подозреваемые лица — Снова Мейерхольд — Перемена сценических задач — Разные взгляды на профессию режиссера 257 [Читать](#_Toc314847439)

**Глава третья**
Станиславский избегает объяснений — Скучная работа над «Привидениями» — Мнения друг о друге — Возвращение к двум veto 273 [Читать](#_Toc314847440)

**Глава четвертая**
Перемирие с Горьким — Нескладные репетиции «Детей солнца» — Надежды Станиславского в Театре-студии — Разрушительные влияния — «Я вас люблю, вы не стреляйтесь» — Вынужденный отъезд 281 [Читать](#_Toc314847441)

**Глава пятая**
Европейская слава — Один за шестерых — Станиславского носят на руках — Замечание Альфреда Керра — Тревога о будущем — Обсуждение личности Станиславского — Покаяние Станиславского 298 [Читать](#_Toc314847442)

**Глава шестая**
Последняя общая постановка — «Горе от ума» и другие интересы — Новая рукопись Станиславского — Modus vivendi — «Реставрация русских классических пьес» — Нервные репетиции — Отвергнутый идеал Немировича-Данченко 308 [Читать](#_Toc314847443)

**Уроки новой жизни**

**Глава первая**
Необъявленное состязание спектаклей — Дневник Станиславского и реальная правда — Кризис отношений — Появление Сулержицкого — Эпистолярный диалог — «Бранд» — «Драма жизни» — Запальчивые желания уйти из театра 321 [Читать](#_Toc314847444)

**Глава вторая**
Деньги — За карточным столом — Писательское отступление — Деликатная тема 347 [Читать](#_Toc314847446)

**Глава третья**
Немирович-Данченко обдумывает свой уход — Переговоры с Теляковским — Визит к Федотовой 354 [Читать](#_Toc314847447)

**Глава четвертая**
Новая ученица Станиславского — Ссора актрис — Заявление, взятое обратно — «Ваши и мои» — Нежелательное протеже — Станиславский уйдет через минуту — Неожиданные повороты 361 [Читать](#_Toc314847448)

**Глава пятая**
Общая родина — Комиссия разбирает отношения — Независимо от «дружественности» — Реорганизация — Спасение во что бы то ни стало 379 [Читать](#_Toc314847449)

**Глава шестая**
Бремя творческой взаимопомощи — «Жизнь человека» — «Борис Годунов» — «Росмерсхольм» — «Синяя птица» — «Ревизор» — «Моя система»: мечта Станиславского 386 [Читать](#_Toc314847450)

**Глава седьмая**
Первый юбилейный парад — Подведение итогов — «Караул!!!» — На пороге второго десятилетия 411 [Читать](#_Toc314847451)

**Принятые сокращения** 423 [Читать](#_Toc314847452)

**Примечания** 425 [Читать](#_Toc314847453)

**Указатель имен** 448 [Читать](#_Toc314847459)

**Указатель драматических произведений** 453 [Читать](#_Toc314847460)

{7} *Памяти Александра Петровича
и Эдит Львовны Радищевых*

# От автора

Пришедшее в театр на рубеже XIX и XX веков искусство режиссуры принесло с собой две противоборствующие идеи. С одной стороны, это была идея коллективного творчества. Она потребовала создания ансамбля исполнителей. С другой стороны, это была идея индивидуального режиссерского творчества. Она потребовала единоначалия — подчинения ансамбля исполнителей и всего театрального организма художественной воле режиссера. Театры стали славиться своими творческими руководителями: Театр Кронека, Театр Антуана или Театры — Мейерхольда, Таирова, Вахтангова. Примеры можно продолжать.

В начале этого ряда режиссерских театров в России стоит Московский Художественный театр, представлявший собой уникальное явление и тем, что принцип единой воли был в нем нарушен. Его возглавляли два основателя, два творческих руководителя, два режиссера — Константин Сергеевич Станиславский и Владимир Иванович Немирович-Данченко.

Случается, особенно на Западе, что Художественный театр называют театром Станиславского. Театральные отношения Станиславского и Немировича-Данченко, продолжавшиеся сорок один год со дня их встречи в 1897 году и по смерть Станиславского в 1938 году, доказывают, что это не так. Художественный театр с тем же правом является театром Немировича-Данченко и в сфере идей, и в сфере формирования.

{8} Придя сложившимися людьми и художниками к созданию общего театра, Станиславский и Немирович-Данченко оказались перед необходимостью разрешения сложных психологических и творческих проблем собственного сотрудничества.

Равноправные директоры и самостоятельные режиссеры, они преодолевали ситуацию «двух медведей в одной берлоге»[[1]](#footnote-2). Разбирая свои отношения, они попадали в сеть противоречий. Думая, что они не нужны друг другу, Станиславский писал записку «*Наша связь*». Доказывая, что они друг другу необходимы, Немирович-Данченко писал записку «*Наша художественная рознь*». С годами все отдаляясь друг от друга творчески, они тем не менее остались до конца дней связанными неразрывно.

Свои противоречия Станиславский и Немирович-Данченко предпочитали хранить между собой. Но удержать их в тайне было невозможно. Разногласия становятся известны в театре и в конце концов даже обсуждаются там открыто. Затем происходят отдельные факты проникновения сведений о разногласиях в прессу. В начале 20‑х годов появляются попытки теоретически осмыслить противоречия. Это делают Вс. Мейерхольд и В. Бебутов в своей статье «Одиночество Станиславского» и В. Волькенштейн в монографии «Станиславский».

Обе работы написаны тенденциозно в защиту художественных поисков Станиславского от направления, которое придавал театру Немирович-Данченко. Любопытно, что в 1955 году в Париже выходит книга с противоположным тенденциозным утверждением. Известный русский антрепренер Л. Д. Леонидов в мемуарах «Рампа и жизнь. Воспоминания и встречи» пишет, что заслуга создания и творческого ведения Художественного театра принадлежит исключительно одному Немировичу-Данченко.

Разделение на сторонников Станиславского или Немировича-Данченко, специалистов по Станиславскому или Немировичу-Данченко негласно стало в порядке вещей. Отчасти оно в силе и до сих пор.

С тридцатых годов в отечественном театроведении начинается период замалчивания темы разногласий между основателями Художественного театра. Постепенно создается легенда в духе времени об удивительных соратниках лучшего театра страны. И лишь в 1962 году представление о театральных отношениях Станиславского и Немировича-Данченко было {9} взорвано публикацией восемнадцати писем из их переписки, хранящейся в Музее МХАТ.

Публикация была сделана С. С. Подольским в журнале «Исторический архив» (1962, № 2) и приурочена к предстоящему празднованию 100‑летия со дня рождения Станиславского в 1963 году.

Реакция последовала самая негативная. Одного и того же числа — 25 октября 1962 года — в «Литературной газете» театральный критик Е. Д. Сурков выступил со статьей «Сенсация или наука?», а в «Советской культуре» появилось письмо МХАТ, озаглавленное «В кривом зеркале». Письмо театра было подкреплено и подписями авторитетных ленинградских коллег — Н. П. Акимова, Ю. В. Толубеева и Н. К. Черкасова. Были приняты правительственные меры. Решением Секретариата ЦК КПСС от 13 ноября 1962 года журнал «Исторический архив» был закрыт[[2]](#footnote-3).

Имевшиеся сторонники публикации тщетно пытались бороться. Н. П. Акимов выразил протест против помещения без его согласия своей подписи в «Советской культуре». И. Г. Эренбург, К. И. Чуковский, Д. Д. Шостакович и Ю. А. Завадский послали в защиту журнала письмо Н. С. Хрущеву.

Внутри МХАТ, однако, особых репрессий не было. Директор театра А. В. Солодовников ограничился кратким письмом к директору Музея Ф. Н. Михальскому с разъяснением, к чему приводит его «доброта»[[3]](#footnote-4) — широкое предоставление архивов исследователям, и с просьбой впредь согласовывать такие моменты с вышестоящими лицами. Тем более не последовало наказаний в самом Музее, хотя им мог бы быть подвергнут заведующий Кабинетом К. С. Станиславского С. В. Мелик-Захаров. Ведь непосредственно из его рук Подольский получал документы и с ним консультировался.

Отчего была такая терпимость? Должно быть, оттого, что в недрах МХАТ, как ни считали должным пресечь печальный эпизод огласки, все-таки знали, что переписка содержит правду — и только не следует о ней распространяться. Недаром, когда через три года журнал «Новый мир» осмелился опубликовать «Театральный роман» М. А. Булгакова, гарантом того, что от этого не будет вреда репутации Художественного театра, выступил с послесловием бесспорно всеми чтимый театральный педагог и артист МХАТ В. О. Топорков. Тема отношений {10} Станиславского и Немировича-Данченко в образах Ивана Васильевича и Аристарха Платоновича с их «нижним» и «верхним» кабинетами звучала в романе куда острее, чем в увидевших свет восемнадцати письмах.

Теперь эти бурные события отошли уже в такое далекое прошлое, что не способны волновать. Даже качество сделанной Подольским наспех публикации, в которой есть ошибки, не имеет теперь значения, какое придавалось ему в 1962 году. Ошибки эти исправлены в изданиях Научно-исследовательской комиссии по изучению и изданию наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. Горького[[4]](#footnote-5): «Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись» (1971 – 1976), «Избранные письма» Вл. И. Немировича-Данченко (1979), «Из записных книжек» К. С. Станиславского (1986).

Значение имеет лишь то, что после публикации в «Историческом архиве» на театральные отношения Станиславского и Немировича-Данченко нельзя было дальше взирать как на благолепие. Поворота назад не было, выдуманные маски были сорваны и лучшее, что надлежало сделать, — это разобраться в природе этих отношений.

Михаил Чехов в лекции <«О пяти великих русских режиссерах»> читанной в 1955 году в Америке, говорил о Станиславском и Немировиче-Данченко: «Они были так нужны, так полезны друг другу — и пусть это будет между нами, — но они ненавидели друг друга! Опять проблема! Почему?! Это так странно. Они были так нужны друг другу, так любили друг друга как художник художника! И в то же время… Не могу объяснить»[[5]](#footnote-6).

И все-таки объяснение этому феномену притяжения-отталкивания, составлявшего природу театральных отношений Станиславского и Немировича-Данченко, найти надо. Единственный способ — попытаться понять обе стороны. Следствием этой попытки является данная книга.

Знание того, чем же конкретно наполнялось сотрудничество Станиславского и Немировича-Данченко из года в год, изо дня в день, вполне доступно, потому что этому сохранились бесчисленные документальные свидетельства. Стоит лишь извлечь их из архивных источников: переписки, записных книжек {11} и рабочих тетрадей, режиссерских планов и протоколов совещаний по различным вопросам жизни Художественного театра. Только одна переписка Немировича-Данченко и Станиславского с 1897 по 1938 год, хранящаяся в Музее МХАТ, насчитывает много более пятисот писем и телеграмм.

Стечение обстоятельств было благосклонно к тому, чтобы предпринять это исследование. Во-первых, исходящее от издательства предложение написать о Станиславском и Немировиче-Данченко — *обоих вместе*, а не раздельно, как это уже было сделано во множестве статей и монографий. Во-вторых, больше двадцати лет тому назад в Музее МХАТ мне была поручена работа с фондами обоих основателей Художественного театра одновременно. Этим сама собой представилась постоянная возможность сравнивать творческие и человеческие действия Станиславского и Немировича-Данченко по множеству поводов. Погружаясь в факты их театральных отношений, все меньше хотелось принимать чью-либо сторону. Обе стороны — великолепны и силой характеров, и открытием творческих истин, и непреклонностью позиций. По-своему убедительны театральные веры и Станиславского и Немировича-Данченко, и не следует искать превосходства одной над другой.

В фокус их драматических столкновений на почве театрального вероисповедания попадали крупнейшие творческие личности — А. П. Чехов, М. Горький, Вс. Э. Мейерхольд, Г. Крэг, А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, А. А. Блок. Неминуемо и они стали действующими лицами истории театральных отношений Станиславского и Немировича-Данченко.

В то же время сосредоточенность на проблеме сотрудничества двух режиссеров потребовала ограничения всестороннего рассмотрения спектаклей Художественного театра как таковых. Спектакли присутствуют здесь только в тех аспектах, которые показывают одинаковый или разный подход к ним обоих режиссеров, применяемую ими методологию постановок. То же самое касается и ролей, сыгранных Станиславским. Так же не упоминаются происходившие события, если они не имеют прямого отношения к теме.

Параллельно изучению материалов театральных отношений Станиславского и Немировича-Данченко пришлось заняться упорядочением некоторых архивных источников. Дело в том, что некогда ради максимального выявления наличия автографов Станиславского и Немировича-Данченко во всем объеме архива Музея МХАТ все написанное ими было вынуто и {12} сосредоточено в их личных фондах. Получились два богатейших личных фонда, удобных для работы над их изданиями, но пострадала былая *связь между документами*.

Так, к примеру, замечания Немировича-Данченко при чтении рукописи первого издания «Моей жизни в искусстве» на русском языке, написанные на шести листках из блокнота, были изъяты из фонда Станиславского и помещены как автографы в фонд Немировича-Данченко. Остальные же пометки, сделанные им на полях или оборотных сторонах листов машинописной рукописи, оставались в фонде Станиславского. Воссоединение замечаний позволило на две трети объема восстановить экземпляр рукописи, прочитанный Немировичем-Данченко.

Упорядочение архивных материалов свелось также к возвращению документов по руководству Художественным театром из личных фондов Станиславского и Немировича-Данченко обратно в фонд театра. Там они были систематизированы вместе с прочими документами по сезонам, проверены и уточнены их датировки и описания.

Эта работа вскрыла большую причастность к отношениям Станиславского и Немировича-Данченко периодически меняющихся условий деятельности Товарищества «Московский Художественный театр» и структуры руководства. Так же сильно влияло на отношения обеспечение материального благополучия театра. Неразрывность этих проблем с сотрудничеством в творческой области стала очевидна. Сами периоды театральных отношений оказались обусловленными этой связью.

Первый период длился с момента намерения Станиславского и Немировича-Данченко учредить общий театр и по сезон празднования десятилетия существования МХАТ в 1908 году. Это период осуществления ими своих планов, крушения иллюзий относительно друг друга и выработки принципов отношений между собой на будущее.

Второй период охватывает второе десятилетие Художественного театра. Он заканчивается премьерой «Села Степанчикова» и гибелью несостоявшейся постановки «Розы и Креста». Это время испытания новых отношений, основанных на признании независимости авторитетов друг друга, права на собственные художественные искания. Оно завершается двумя драмами: Станиславский не сыграл роль, Немирович-Данченко не поставил спектакль.

Третий период включает последние двадцать лет существования театра при жизни обоих его основателей. Это годы {13} (1918 – 1938), когда личные отношения между ними уступают необходимости спасения Художественного театра в буре новых времен. Разные точки зрения на события перемещаются с художественной стороны на организационную. Проблемы возникают вокруг взаимоотношений с правящими властями, руководящими искусством, и молодежью внутри театра.

По объему событий и сохранившихся от них архивных документов первый период потребовал целой книги, которую и предваряет данное предисловие. Второй и третий периоды предполагается объединить во второй книге, работа над которой продолжается.

Естественно, что работа над данной темой не могла бы осуществляться без тех условий для нее, какие создали мне мои товарищи по Музею МХАТ. За что им всем — моя дружеская благодарность.

Отдельно благодарю тех, кто с самого начала одобрил мое намерение написать историю театральных отношений Станиславского и Немировича-Данченко, кто постоянно поддерживал и поддерживает меня своим искренним интересом и доверием.

# **{****14}** Встреча

## Глава перваяДва детства — Театральные игры и увлечения — Саморазвитие — Влияние малого театра

Немирович-Данченко был старше Станиславского на четыре года. В год, когда в Москве родился Станиславский и когда старейший русский актер Иван Иванович Сосницкий прислал из Петербурга его родителям поздравление с этим событием, Немировича-Данченко постигло роковое несчастье. Он лишился отца, умершего внезапно и нелепо — от печного угара. Смерть переменила судьбу семьи, вызвала ранний ее распад: уход старших детей из дома для учения на казенный счет. Немирович-Данченко был из детей младших и потому оставался с матерью, но детство его было коротким.

Станиславский, наоборот, был счастлив долгим детством. Он был вторым сыном в семье Алексеевых, которая быстро росла, ко всеобщей радости пополняясь новыми братьями и сестрами. Когда Алексеевы выезжали всей семьей в сопровождении гувернеров, гувернанток и прислуги в Большой театр, им приходилось ехать в нескольких экипажах и возить с собой доску. Из нее делали в ложе скамью, чтобы все дети могли уместиться.

В детстве Немировича-Данченко не было гувернеров. Оно прошло в Тифлисе. Он вспоминал: «В южном городе, весь день на воздухе, не имея представления ни о гувернерах, ни о дачной жизни <…>».

Когда же Станиславскому было всего три года, его отец купил имение под Москвой — Любимовку, ставшую отрадным местом для детей: большая компания, игры, лодки, верховая {15} езда. В Любимовке отец построил подросткам, увлекшимся игрою в театр, маленькое театральное здание со сценой, залом и кулисами. Трепетный свет керосиновых ламп, освещавших эту сцену, был почти таким же, как в профессиональном театре в Тифлисе. На памяти юного зрителя Немировича-Данченко, подобные лампы были заменены там со временем газовыми рожками.

Добрая патриархальность и благополучие дома Алексеевых в Москве так не похожи на стесненную жизнь Немировича-Данченко под покровительством состоятельного родственника в Тифлисе. Там Немирович-Данченко, став гимназистом первого класса, сопровождает свою молодую мать в театр, чтобы ее вдовство не подавало повода нескромным кавалерам. Дома у него, ставшего поневоле театралом, в распоряжении всего лишь «угол в комнате с большим окном». На этом окне он ставит первые театральные опыты — играет в театр.

Станиславский сохранит на всю жизнь ощущение безграничной возможности заниматься театром. Немирович-Данченко поймет, что театр, как бы его ни любить, есть только часть человеческой деятельности и требует разумных границ и подчинения разным интересам. Это выльется в то, что Немирович-Данченко всегда будет работать по плану и требовать его соблюдения от других, а Станиславский всегда будет этот план ломать, увлеченный новой художественной задачей.

И все же разная обстановка и условия детских и юношеских лет не помешали им иметь в те начальные годы похожие увлечения.

Сначала оба обожали цирк. Станиславский мальчиком выбегал на арену и целовал воздушное платье своего кумира — наездницы Эльвиры. Любимая наездница была и у Немировича-Данченко, только выезжала она на манеж в черкеске и папахе и звалась Августиной.

Затем было увлечение итальянской оперой и драматическим театром. Как следствие этого каждым были сооружены дома кукольные театры с актерами из картона. Но то, чем они наполняли эти макеты, было разное.

Станиславский упивался воспроизведением обстановки действия, потребовавшей от него изобретения сценических эффектов. «Мы брали моменты катастрофического характера, — вспоминал он. — Например, акт “Корсара”, изображавший море, сначала тихое, при дневном свете, потом бушующее ночью, тонущий корабль, спасающиеся вплавь герои, появление {16} маяка с ярким светом, спасение, восход луны, молитва, восход солнца… Или, например, акт из “Дон Жуана” с появлением Командора, с провалом Дон Жуана в ад, с огнем из люка (детская присыпка), с разрушением дома, превращающим сцену в раскаленный ад, в котором клубы огня и дыма играли главную роль. Не раз эта декорация сгорала и заменялась другой». Вторая задача, вставшая перед ним помимо технического изобретательства, — достижение правдивости обстановки. Для нее понадобилось знать эпоху, собирать «всевозможные картины, книги с видами или костюмами». Юный Станиславский ездил на Кузнецкий мост в книжные магазины, отыскивал необходимые издания, составившие первые экземпляры с годами разросшейся за триста томов его уникальной режиссерской библиотеки, содержащей сведения о быте разных эпох и многих народов. В Станиславском просыпался режиссер.

Юного Немировича-Данченко так же поражали в театре эффекты и тоже производил на него впечатление шторм на море, пока он не допытался, что волны делают ползающие на четвереньках под большим холстом солдаты. Он вспоминал: «… театральные, внешние эффекты быстро улетучивались из моей памяти, а актерское, т. е. человеческое, поведение сохранялось, манило к припоминанию, — что я и проделывал с карточными фигурами на своем широком подоконнике <…>» [[1](#_n_1_1_1)]. Немирович-Данченко разыгрывал «Гамлета», «Маскарад», пьесы Пушкина, Гоголя, Островского и модные новинки текущего тифлисского репертуара. Для столь разнообразных произведений он пользовался в качестве действующих лиц одними и теми же обезличенными фигурками, вырезанными из колоды игральных карт. Читая вслух пьесы, он заставлял эти фигурки передвигаться и вести себя соответственно. В нем просыпался драматург.

Было и еще одно отличие в детской игре в кукольный театр, предваряющее будущие разные театральные профессии. Станиславский играл вместе с товарищем, и их представления смотрела публика из домашних лиц. Он приучался к общению, к публичности творчества актера. Немирович-Данченко играл один, для себя — и это способствовало в нем самоуглубленности, необходимой писателю.

Театральные интересы будущих художников вытесняли повседневные заботы, связанные с обучением в гимназии. Станиславский учился плохо, Немирович-Данченко — хорошо. Плохая память и рассеянность омрачали учение Станиславского. {17} Он не полюбил не только точные и естественные науки, но даже и гуманитарные предметы: историю, философию и т. д. Впоследствии он успешно занимался самообразованием в практических целях: интересовался за границей техническим оборудованием для золотоканительной фабрики Алексеевых, изучал психологию актерского творчества по материалам своих предшественников в русском и мировом театре, новейшие труды современных психологов и даже учение индийских йогов, когда писал свою «систему».

Его небрежный с детства почерк отличался уверенностью нажима и спешкой письма, усугубившимися с годами. До конца дней Станиславский мог писать «мущина» через «щ», как слышится, и путать имена и отчества. Такого никогда не могло случиться с Немировичем-Данченко, писавшим аккуратными бисерными буквами, красиво расположенными в строках словами, которые можно, минуя машинистку, сразу отправлять в набор. В гимназии Немирович-Данченко настолько преуспел в науках, что смог подрабатывать репетиторством.

Но существа дела эти отличия в учении не меняли. Оба неосознанно занимались саморазвитием в области искусства, отдавали этому больше души, чем обязательным предметам. Оба в старости не поминали гимназию добрым словом. «Между гимназией и жизнью была какая-то пропасть» [[2](#_n_1_1_2)], — писал Немирович-Данченко. Для него, начавшего в тринадцать лет зарабатывать уроками, она была ощутима. Станиславский страдал от косности преподавания, от насильственной зубрежки. «Меня отдали в гимназию как раз в то время, когда усиленно культивировалось классическое образование. Выписанные в Россию иностранцы всех национальностей для проведения в жизнь классической программы водворяли свои порядки, нередко идущие вразрез с природой русского человека», — писал Станиславский, в сущности также говоря об оторванности гимназии от жизни.

Творческая личность заговорила в обоих рано.

В тринадцать-четырнадцать лет Немирович-Данченко сочинил драму из «французской жизни», водевиль и пьесу. В пятнадцать лет он уже всерьез издавал классный журнал «Товарищ» с литературно-художественной программой и полемикой о проблемах современной литературы. Журнал запретил учитель словесности.

В четырнадцать с половиной лет Станиславский дебютирует как актер на домашней сцене в спектакле, положившем начало Алексеевскому кружку. На протяжении десяти лет он ведет этот {18} кружок настолько серьезно и художественно, что приобретает известность в театральных кругах. В публике распространяются слухи о декорациях, выписанных из Парижа. (Станиславский пишет в дневнике, что из Парижа на самом деле получены только шпоры да сабли.) Газетчики пытаются проникнуть на любопытные спектакли в дом Алексеевых у Красных ворот, но охраняющий репутацию семьи отец запрещает им печатать рецензии. И все же в «Московский листок» прорывается рецензия о спектакле в доме «одного из почтенных московских коммерсантов», где постановки такой стройности, какую не могут достичь в театрах «наши господа антрепренеры».

Немирович-Данченко тоже пробует себя актером и тоже на любительской сцене, но позднее, чем Станиславский. В студенческие годы, играя в кружках Тифлиса и Москвы, он, по его словам, «приобрел репутацию даровитого любителя» [[3](#_n_1_1_3)]. Получая приглашения на профессиональную сцену, он все же удерживался от поступления туда. Вероятно, сомневался в правильности для себя актерской карьеры.

Компромисс в выборе профессии отвергался обоими с юности. Прежде всего это касается завершения ими своего образования. Обоим достало решимости бросить то, что им чуждо. Немирович-Данченко ушел с третьего курса физико-математического факультета Московского университета, а Станиславский не закончил последнего класса Лазаревского института восточных языков.

Наибольшее воздействие на духовное развитие обоих оказывает драматический театр. Репертуар этого театра и в Москве и в Тифлисе одинаков. В нем высокая русская и зарубежная классика соседствует с водевилем, с комедиями и пьесами бесталанных современных авторов. В Тифлисе Немирович-Данченко смотрит те же модные водевили «Тайна женщины» и «Слабая струна», в которых чуть позже в Москве играет Станиславский. В годы детства и ранней юности Немировича-Данченко антреприза в Тифлисе держалась на высоком уровне. «Драматическая труппа составлялась частью из провинциальных русских театров, и в большей части, из молодежи Петербургской или Московской императорской драматической школы» [[4](#_n_1_1_4)], — вспоминал Немирович-Данченко. До Тифлиса доходило и влияние Малого театра, в ту пору лучшего театра России. Оно усиливалось, когда в театральной тифлисской жизни принимали участие его представители. Немирович-Данченко помнил, как молодые актеры Малого театра и с ними Н. И. Музиль играли три водевиля на открытии нового {19} построенного в Тифлисе летнего театра. Два года антрепризу в Тифлисе держал А. А. Яблочкин.

Через семью Яблочкиных, в которой Немирович-Данченко был репетитором, он вошел за кулисы театра, окунулся в артистический мир, как Станиславский через семью других представителей Малого театра — Федотовых. У Яблочкиных Немирович-Данченко встречает актера Малого театра О. А. Правдина, а Станиславский мальчиком слушает рассказчика Правдина на утрах в «Славянском базаре» и через несколько лет держит перед ним экзамен в театральное училище.

Станиславский и Немирович-Данченко, не подозревая друг о друге, питались из одной почвы, получали впечатления от одних людей театра. Станиславский считал, что воспитание и духовное развитие получил в Малом театре. Тот самый Музиль, искусство которого наблюдал на гастролях в Тифлисе Немирович-Данченко, был одним из любимых актеров Станиславского. Ему и А. П. Ленскому он подражал в первых своих любительских работах. Переехав в Москву, Немирович-Данченко становится таким же заядлым посетителем спектаклей Малого театра, как Станиславский. И даже их первые профессиональные общения с театром относятся к Малому театру.

Там поставлена первая пьеса Немировича-Данченко «Шиповник» (1882). Через десять лет (1892) Станиславский играет с артистами Малого театра Г. Н. Федотовой, О. О. Садовской, А. А. Яблочкиной, Ф. Ф. Левицким и другими в комедии Немировича-Данченко «Счастливец». Роль Богучарова в ней Станиславский исполнил три раза, но Немирович-Данченко не видел его: два спектакля были гастрольные, а третий — в доме Алексеевых у Красных ворот, куда он вхож не был.

С первыми впечатлениями и опытами начали вырабатываться свои убеждения в искусстве. К обоим пришло осознание цели собственной деятельности. Ею в конце концов стало создание нового театра. На это у Станиславского ушло девять, а у Немировича-Данченко двадцать лет театральной работы.

## Глава втораяДва начала профессионализм и любительство — Драматург, актер и жизнь соперничают на подмостках — «Современный человек» Отелло — «Гений не может играть по заказу» — Приоритет исполнения

Станиславский и Немирович-Данченко начали работать в разных концах единого московского театрального мира: в Малом {20} театре одна за другой выходят постановки пьес драматурга Немировича-Данченко, а на любительской сцене приобретает известность актер Станиславский. Их опыты проходят в тесной зависимости от московской театральной действительности 80 – 90‑х годов: премьер, бенефисов, гастролей, полемики. В центре внимания обоих премьеры Малого театра, бенефисы Ермоловой, Федотовой, Ленского, постановка «Макбета», возобновление «Гамлета», гастроли итальянских трагиков Сальвини и Росси, гастроли французских артистов Коклена-старшего, Сары Бернар, певицы Марии Ван-Зандт, приезды Мейнингенского театра из Германии. Волнуют разговоры о прогрессивной постановке театрального дела в Товариществе Бородая в Харькове. Вокруг постоянно слышны речи о необходимости открытия в Москве нового театра, способного победить рутину, обновить репертуар и сценическое искусство.

Немирович-Данченко вращается в сфере официальной — редакции газет и журналов, дирекция Малого театра, а затем и Александринского в Петербурге. Станиславский — в сфере общественной: сначала он — один из директоров Русского музыкального общества, потом — организатор Общества искусства и литературы, первой в Москве серьезной любительской сцены.

Немирович-Данченко живет на средства от своих литературных трудов (рецензии, повести, романы) и авторских гонораров со спектаклей. Источник средств Станиславского — золотоканительная фабрика «Товарищества Вл. Алексеев», где он вместе со старшим братом продолжает дело отца.

Немирович-Данченко стеснен рамками казенщины: цензуры, косных порядков императорского театра. Станиславскому куда свободнее: общественная деятельность, любительские кружки, всякого рода благотворительные спектакли предоставляли ему широкое поле для экспериментов. Ему не надо было, как Немировичу-Данченко, состоять в переписке с управляющим императорскими сценами, преодолевать нелепые препятствия или поступаться какими-то своими художественными требованиями. Практически он зависел от одного: собственных денег, какие мог тратить на театральные начинания.

Он щедро жертвовал на открытие задуманного вместе Ф. П. Комиссаржевским и А. Ф. Федотовым Общества искусства и литературы. Театральный кружок был частью этого клуба без карт, каждый зал, гостиная, фойе которого были пышно оформлены по заданию Станиславского приглашенными художниками. {21} Но любительские спектакли не смогли содержать клуб, не приносящий доходов без карт. Станиславский потерял деньги. Насмешки по этому поводу в газетах не убили его оптимизма. Он возобновил спектакли Общества в другом, более скромном помещении.

Станиславский верит, что идеальный любительский театр способен конкурировать с профессиональным.

Станиславский и потом будет без оглядки идти на художественный риск, подчас лишаясь средств и даже успеха у публики. Немирович-Данченко будет осторожнее. Он всегда станет напоминать о необходимости материального благополучия и компромиссах. Он отважится рисковать только в выборе репертуара. Отличие зон риска у обоих происходит из специфики театральных профессий, с какими они вступили в театр, и спор между ними о первенстве этих профессий возник уже как бы заочно.

Впервые соприкоснувшись с театром в качестве критика и драматурга, Немирович-Данченко занял определенную позицию во взаимоотношениях сцены с литературой. Уже в ранних критических статьях он высказывал пожелание, чтобы исполнители, вкладывая в роли «очень много жизненности», руководились все же «“канвой”, которую дал автор», и чтобы в театре происходило «сближение литературных достоинств со сценическими». Отсталость актера, особенно провинциального, он объяснял тем, что тот «не литературен до последней степени».

Чем дальше, тем больше в театральной теории Немировича-Данченко приобретал значение драматург. Наблюдая сближение исполнительских задач с авторскими, он предчувствовал «новое течение» в театре. Приметы этого порадовали его во возобновленном Малым театром «Гамлете». В спектакле наконец, считал он, прозвучала трагедия Шекспира «в целом», а не блистательные роли, как бывало прежде. Немирович-Данченко подмечает, что и публика охвачена «литературным настроением» и готова почувствовать «общий колорит, все образы, какими они жили в душе поэта».

При постановках собственных пьес он заботился о том же. Он требовал увеличения количества репетиций, чтобы актер мог вникнуть в пьесу и между строк. Думая о распределении ролей в «Новом деле», он хотел, чтобы актерские индивидуальности соответствовали «типичному изображению характеров». Ради этого он даже соглашался на участие актеров по талантам второстепенных. Перед постановкой «Золота» он объяснял, {22} что пьеса предназначена для актерского «ансамбля» и что в ней нет выигрышных ролей для отдельных исполнителей. А когда на премьере «Последней воли» М. Г. Савина, поставившая эту его пьесу в свой бенефис, оказалась в центре внимания, он досадовал: «… я был на двадцатом плане с моей пьесой». Он поддавался тогда не одному честолюбию, но и убеждению, что на театре пьеса и драматург важнее исполнителей. Тот же взгляд преобладал у него и во взаимоотношениях с постановщиком. В «Режиссерских указаниях» к пьесе «Новое дело» он советует ему заниматься объяснением не мизансцен, а характеров персонажей и «их отношения к общей концепции пьесы».

В отличие от Немировича-Данченко, Станиславский в период Общества искусства и литературы, без сомнения, отдавал первое место не автору, а исполнению. Выбор пьес зависел у него от двух причин: интересной роли для себя лично и захватывающего материала опять-таки для собственной режиссуры. В это время Станиславский обязательно сам играл в своих спектаклях, исключая «Ганнеле», поставленной им в театре М. В. Лентовского с профессиональными актерами.

Пьесу Шекспира «Много шума из ничего» Станиславский выбрал, потому что она подошла к его желанию воссоздать атмосферу средневекового замка, в каком он побывал в Турине. Там, заплатив за вход, можно было из современной Италии переступить в средневековую: гулять по замку, встречая людей, переодетых в исторические костюмы, — горожанами, солдатами, пажами, купцами, монахами. В сущности, это был театрализованный аттракцион. Станиславский так поверил в эту жизнь, что чуть ли не собрался ночевать в замке-музее. Он поставил «Много шума из ничего», увлекаясь красками и обычаями эпохи прежде пьесы. Публика признала, что перед ней было «не “представление”, а сама *жизнь*, которая все уясняет и дополняет» в пьесе Шекспира.

«Польский еврей» Эркмана-Шатриана тоже оказался в поле его чисто режиссерских задач. В пьесе можно было показать атмосферу предсмертного бреда убийцы и наивную жизнь местечка в горах Эльзаса. Можно было добиться контраста настроений. Станиславский придумал механику появления зловещих видений на чердаке, где умирал тайный убийца. Кошмар угрызений его совести нарушался звуками музыки веселого свадебного гулянья, доносившимися на чердак.

Иной прием, более режиссерски изощренный, он нашел для появления видений умирающей в приюте девочки в пьесе Гауптмана {23} «Ганнеле». Приютское зло и грязь вокруг себя измученная, забитая Ганнеле вдруг принимала за добро и на месте равнодушных жильцов реально видела утешающих ее ангелов. Для их изображения Станиславский пользовался не символическими фигурами, а все теми же обитателями приюта. Один из них, например, вставал и шумно возился с печкой. Фантастическое обретало в постановке Станиславского реальные черты, как это со временем будет у него в «Синей птице», целиком построенной на наивных превращениях.

Это своеобразие режиссерского почерка Станиславского сейчас же вызвало споры. Рецензируя «Ганнеле», А. В. Амфитеатров поучал: «Г[осподин] Станиславский — убежденный реалист и опроститель. От своих видений он добивается, чтобы они были в одно время и фантастичны, и реальны. Это значит — пытаться совместить несовместимое» [[1](#_n_1_2_1)]. Он смеялся, что Станиславский «все норовит вырастить, так сказать, уши выше лба и объять необъятное». Быть может, это первая насмешка, исходящая от неверующих в Станиславского или относящихся к его идеям легкомысленно — сколько таких насмешек он еще услышит!

Стремление к правдивости фантазий и иллюзий обычно руководило Станиславским. Его воображение развивалось из правды, его фантастическое — из реального. Некоторые именно в этом видели новаторское достоинство его режиссуры, доказывая, что в «Ганнеле», где бред и реальность убедительно смешаны, — «условная театральность заменена более новыми приемами» [[2](#_n_1_2_2)].

Были и осуждающие режиссерскую независимость Станиславского от прямых указаний автора пьесы. Вокруг него в эти ранние годы уже возникала полемика по поводу его свободного обращения с пьесами. Он наполнял знакомые пьесы столь необычными жизненными подробностями, что они казались незнакомыми, и защитники традиций вставали на дыбы, хотя никогда не могли уличить его в искажениях текста. Он позволял себе лишь минимальные сокращения.

Если Немирович-Данченко призывал актеров читать дополнительно между строк и пользоваться «“канвой”, которую дал автор», то Станиславский видел между строк не потаенные пласты, а первоисточник — саму жизнь. Внося в пьесу обновляющий ее мир красок, звуков, настроений, он оставался верным изображенной в ней эпохе и сюжету, но рамки пьесы раздвигал шире. Особенно показателен в этом смысле был в ту пору его «Отелло».

{24} Когда Станиславский поставил в Обществе искусства и литературы «Отелло» (1896), Н. Е. Эфрос задал в рецензии вопрос — нужна ли такая рамка для трагедии Шекспира, рамка, в какую оправил Шекспира Станиславский? Эфрос был в растерянности. Он отдавал должное «симпатичному пути» [[3](#_n_1_2_3)] Станиславского в режиссуре, но вместе с тем придерживался старых представлений об исполнении Шекспира: без придуманных постановочных сцен.

Режиссерский экземпляр этого раннего «Отелло» хранит силу фантазии Станиславского, выросшей на почве реальности шекспировской трагедии. Он показывал то, что окружало Отелло в действительности и о чем не говорил Шекспир. Написанию режиссерского плана предшествовало изучение быта в музеях Италии, посещение Венеции, неожиданная встреча в Париже с арабом, послужившим Станиславскому прототипом Отелло. Впечатления жизни и находки фантазии освобождали его реализм от педантизма, а также от прямого подражания в роли Отелло любимому актеру Сальвини. Станиславский смело ввел в спектакль своего Отелло с внешностью повстречавшегося араба. Он смело наполнил сцену похищения Дездемоны подслушанными в Венеции всплесками волн в каналах и отдаленным пением гондольеров. В сценах на Кипре он и вовсе показал жизнь непредусмотренных Шекспиром киприотов. Он довел ее до такой убедительности, что в одной рецензии утверждалось, будто бы постановке предшествовала поездка Станиславского на Кипр.

Станиславскому нужно было, чтобы чудовищная интрига против Отелло захватила и вовлекла целую толпу людей. Иначе ведь и быть не могло, если Отелло приехал повелевать Кипром. Станиславский не любил разрешать поворотные события камерно. Он усиливал их числом участников и свидетелей. Перед приездом Отелло он показывал киприотов и их город, украшенный для встречи флагами и коврами, неожиданно мрачный под дождем, ветром и молниями налетевшей бури. Он показывал турецкую кофейню с тускло освещенными окнами и входящих в нее венецианских офицеров, стряхивающих капли дождя с плащей. Звуки зурны слышались из отворяемой двери. Он обращал внимание на осторожно ступающего по лужам закутанного турка, на встречу этого турка с другим и их подозрительно темпераментный разговор. Не заговор ли?..

По случаю приезда Отелло для жителей этого нелюбезного города устраивался праздник, на котором победители-венецианцы {25} пьяно гуляли в одной толпе с побежденными турками. В этой опасной толчее интриговал Яго и вспыхивала драка Родриго с Кассио, превращаемая Станиславским в большую народную сцену всеобщей драки и погони. Она завершается тем, что венецианцы перевязывают раненых, а «турок связывают и ведут под стражей налево по улице» [[4](#_n_1_2_4)]. В кофейне гасят огни. Все расходятся. Ушли потрясенный Кассио и обессилевший Родриго. Один Яго созерцает содеянное и «хохочет, изгибаясь».

Из этой сцены вражды венецианцев с турками вырос настоящий социальный конфликт в режиссерском плане «Отелло», написанном Станиславским в 1930 году для спектакля МХАТ в совершенно иную историческую и театральную эпоху. Теперь же, в 1896 году, одни писали, что самое интересное в «Отелло» и есть эти народные сцены, другие возмущались, что постановка «кричала о себе» [[5](#_n_1_2_5)], мешала зрителю, «которому дорог Шекспир и без этого парадного убранства».

Возможно, если бы Станиславский в этой жизненной раме играл роль Отелло по старому образцу, в спектакле и возникло бы противоречие. Но теми же жизненными чертами он обновил и образ самого Отелло, полагая, что и трагический герой должен прежде всего быть человеком. Для этого Станиславский ничего не придумывал, а только вспомнил о профессии Отелло. Он воин, и потому Станиславский одел его в экзотическое воинское одеяние. Сохранился акварельный эскиз Станиславского, по которому был сшит этот костюм. В поведении Отелло сдержан, как европеец, но он все-таки мавр, и потому гнев раскрепощает в нем дикую пластику. Тогда он, «как тигр» [[6](#_n_1_2_6)], тогда «он всей пятерней закрывает лицо». В остальном он обычный человек: конфузится в Сенате и смелеет с приходом туда Дездемоны.

Никто из писавших не упрекал Станиславского в неправде нового образа его Отелло. Многих восхищала естественность поведения, жизненный тон и то, что Отелло «точь-точь современный человек» [[7](#_n_1_2_7)]. Однако явились и противники эксперимента Станиславского в данной роли. Французский театральный критик Бенар сожалел об отступлении от традиций: «… я был огорчен, видя нервные манеры, слишком современный, слишком “внетрадиционный” облик Вашего персонажа». Станиславский, отвечая ему, спорил, что Шекспира нужно играть нетрадиционно, потому что «Шекспир — это сама жизнь». Он думал так же и об исполнении Мольера, критикуя Комеди Франсэз, придерживающуюся устаревших {26} традиций с «глупым упрямством», которое сушит великого автора.

Принципиальной была защита Станиславским прав художника на самостоятельность в классическом репертуаре. В письме к Бенару он указывал на пример гения, который «не может играть по заказу, по раз навсегда установленной мерке, он должен творить, а для этого нужен простор для его фантазии и творчества». Можно заподозрить, что Станиславский считал себя гением, но бесконечное недовольство собой опровергает это. Просто он всегда берет в искусстве наивысшие образцы.

Из записной книжки Станиславского 1891 – 1897 годов видно, что он размышлял над проблемой самостоятельности творчества актера и о первенстве его профессии в театральном деле относительно драматурга. Станиславский переводит с французского следующее рассуждение: «… материал же актера — он сам. Чтобы выразить мысль, создать образ или портрет человека — он пользуется самим собою! Он сам себе заменяет клавиши, играя на собственных струнах. Он себя формирует, как из теста, лепит себя, как скульптор, и пишет, как художник.

Однако, заметите Вы, не в этом заключается работа артиста, так как мысль, воспроизводимая актером, не принадлежит ему, а в искусстве лишь оригинальное творчество называется созданием. Подумайте, не отвечает ли Вам прямо на это замечание хотя бы то, что именно словом *создавать* по большей части выражают первое исполнение новой роли. И это выражение *несомненно* справедливо. Если Вы мне не поверите, поверьте Виктору Гюго, который говорит об Мelle George в Marie Tudor: “В самом творчестве поэта она создает что-то такое, что удивляет и чарует самого автора”» [[8](#_n_1_2_8)].

В переведенном отрывке далее цитируются многочисленные посвящения драматургов артистам. Авторы выражают восхищение их творчеством, позволившим им сделать открытия в собственных произведениях, когда они увидели их на сцене. Из этих документов делается вывод: «Великие актеры обладают этим неоцененным даром создавать из каждой роли, почти без содействия самого автора, такие типы, которые способны удержаться рядом с творениями самого Мольера» [[9](#_n_1_2_9)].

Станиславский не оставил комментария к выпискам и не пометил источник перевода. Высказанные в отрывке взгляды стали его вероисповеданием в искусстве. Сколько близких по мысли текстов будет написано им самим в будущие годы! {27} Вся его сценическая деятельность до Художественного театра привлекала к себе внимание только благодаря тем открытиям, которые он дерзко позволял себе делать в пьесах Пушкина, Шекспира, Шиллера, Толстого и Гауптмана. В воззрениях на приоритет исполнителя или автора Станиславский занял противоположную Немировичу-Данченко позицию.

Из недр этого заочного спора родились различные взгляды обоих на средства обновления театра. Станиславский надеялся на обновление сценическое, Немирович-Данченко — на литературное, которое поведет за собой сценическое.

## Глава третьяПьесы Немировича-Данченко — Обновление театра через драматургию — «Я понимаю больше, чем могу»

Как уже говорилось, Немирович-Данченко утверждал, что «сближение театра с литературой — залог счастливого будущего». Это была первая ступень обновления сценического искусства. Вторая вела к изменению характера самой драматургии. Немирович-Данченко предпринял ряд опытов. Для него идеалом современного драматурга был уже Ибсен, а вовсе не Островский, хотя критики все еще держали Немировича-Данченко за продолжателя традиций Островского.

Немирович-Данченко по-новому строил семейные конфликты. После «Темного бора» любовь в его пьесах уже никогда не томилась в неволе, и все сводилось к выяснению современного вопроса: истинна ли она? В комедии «Счастливец» он заставил героя обнаружить, что истинна — его любовь к жене, а не увлечение другой женщиной. В «Последней воле» он возвысил чистоту и преданность любовницы над испорченностью и эгоизмом жены. В «Цене жизни» он разгадал в душе героини переплетенные драмы — брака без любви и романа без страсти.

В «Цене жизни» Немирович-Данченко почти с горьковской афористичностью и обнаженностью вскрывает жестокие отношения внутри семьи, связанной не любовью, а материальными расчетами. По способу письма это совершенно новая пьеса, в основе которой лежит идейная борьба. Ее странная героиня Анна Демурина — предшественница горьковской Надежды Монаховой в «Варварах»: она тоже ищет настоящую любовь, и эти поиски приводят ее к мысли о самоубийстве.

Немирович-Данченко очень ценил в Ибсене «поразительное понимание того душевного разлада и сомнений, которым болеет {28} современный человек». Он и сам выводил на сцену подобных людей: Сергея Сергеевича в «Последней воле», Андрея Калгуева в «Новом деле», Валентину в «Золоте», ту же Анну Демурину в «Цене жизни». Они были белыми воронами в среде энергичных дельцов и накопителей капиталов. Не уходя из этой среды, они испытывали душевный разлад от соприкосновения с ней.

Современные рецензенты не были способны вполне разглядеть новизну этих героев. Они признавали их правдивыми, но не видели в них явления общественного. Об Андрее Калгуеве из «Нового дела», например, писали: «Это не жертва драматической борьбы, не глубоко психологический характер, а просто одно из патологических и, следовательно, безусловно нехудожественных явлений русской жизни» [[1](#_n_1_3_1)]. Немировичу-Данченко было обидно читать эти строки. Он сравнивал: ведь Освальда в пьесе Ибсена «Привидения» не считали «нехудожественным явлением». Немирович-Данченко отметил этот факт на полях книги, в которую наклеивал рецензии. Для него Ибсен был постоянным примером. Недаром он ставил «Нору» с учениками Филармонического училища, добившись того, «что Ибсен впервые прозвучал на русской сцене по-настоящему, как поэт-общественник» [[2](#_n_1_3_2)].

Немирович-Данченко считал прогрессивным явлением в искусстве превращение Ибсеном «сцены в кафедру проповеди». По его мнению, это отвечало наблюдавшемуся в жизни стремлению к общественному самосознанию, поэтому идейное содержание пьесы, ее общественный смысл имели для него первостепенное значение. Но не менее важно для него было, чтобы в форме, в которой излагается этот общественный смысл, быть ненавязчивым. В своих пьесах он пытался достичь этого, но этого не замечали. Очень довольный рецензией С. В. Флерова на «Последнюю волю», он писал об ее существенном недостатке: «В этой рецензии одного не хватает для полного моего удовлетворения. Я стремился, чтобы вся эта жанровая картина не была только моей забавой, а имела и общественное значение. Неужели же надо грубо выставлять на вид те идеи, которые волновали автора для того, чтобы они были замечены» [[3](#_n_1_3_3)].

Немирович-Данченко искал новые формы. На закате жизни он говорил об этих пробах: «… я схватывал жизненные черточки, психологию, к которой тогда драматурги не привыкли» [[4](#_n_1_3_4)]. Он писал пьесы без главных героев, стараясь каждую фигуру сделать вносящей свою тему. В этом смысле он предвосхищал {29} новую драму, окончательно определившуюся с признанием открытий Чехова. Наиболее многоголосой была комедия Немировича-Данченко «Новое дело». В ней он даже отказался от ведущей любовной интриги и очень гордился этим. О «Новом деле» писали весьма лестно для Немировича-Данченко как о попытке «самостоятельного изучения жизни» [[5](#_n_1_3_5)]. Было подчеркнуто, что Немирович-Данченко показал новую среду «спекулирующего и прожектерствующего дворянства», сделав вклад в «изучение современных нравов». Но самого главного — новизны формы пьесы рецензенты опять не заметили и не оценили, упрекнув автора в отсутствии действия и «разговорном» сюжете.

Немирович-Данченко сомневался в своих литературных достижениях. Из письма его к Чехову 22 ноября 1896 года видно, как много думал он о своем писательском развитии, как тщетно искал для себя собеседника на эту тему. В письме к А. И. Южину он признается: «Иногда мне кажется, что я *понимаю* больше, чем *могу*, а сделал уже все, что могу. Тогда состояние духа у меня самое угнетенное. Стоило из-за того, что я сделал, начинать писать для сцены!» Можно сказать, что его грызла тоска по осуществлению чеховской формы драмы. Она и привела его впоследствии к откровенности, которая несколько коробит беззастенчивостью сравнения себя с Чеховым: «Он — как бы талантливый я. <…> Я в нем вижу себя как писателя, но проявившегося с его талантом».

Немирович-Данченко понимал, что пьесы нужно писать просто, избегая эффектов, приподнятого тона, мелодраматизма. Но полностью он сам все же не мог на это отважиться. В одной из лекций для артистов МХТ (1919) он признавался, что «делал преступления» [[6](#_n_1_3_6)] и шел на компромиссы «против своего идеала», ради достижения успеха в положении драматурга Малого театра. «Все это мучило меня и, вероятно, привело к созданию Художественного театра», — заключал он.

Особенно крепко связывало его устаревшее понимание сюжетной линии. В кусок жизни, правдиво изображенный, он как бы встраивал искусственно сюжет, которому искал эффектное завершение «под занавес». Показать фрагмент жизни, которая сама по себе и есть сюжет, к чему уже приблизился Чехов в «Лешем» и «Иванове», Немирович-Данченко не умел. Обнажив столкновение социальное, он разрешал его оторванно в области нравственной, где побеждала добродетель. В его пьесах умирали, женились, мирились, заключали сделки — по старинке, «под занавес». И над всеми финалами преобладали {30} у него примиряющие. Так или иначе торжествовало благополучие.

К этой композиции вели его правила сценичности Малого театра, где не знали полутонов. Немирович-Данченко профессионально чувствовал природу сценичности Малого театра и умел ей как драматург соответствовать. В книге «Из прошлого» он вспоминает, что был тогда занят «разработкой сценической формы», находясь во власти «искусства Малого театра». С этих позиций он критиковал в те годы самого Чехова. Даже одержимый предчувствием надвигающейся на театр перемены, он сразу не распознал ее примет в «Лешем» и «Иванове». Преклоняясь перед талантом Чехова, благоговея перед его прозой, он считал себя вправе быть его наставником в драматургии. Чехов же по деликатности молчал, выслушивая критику и советы, которые не могли ему принести пользы.

Ситуация еще была во благо Немировича-Данченко. Его пьесы ставились одна за другой на императорских сценах Москвы и Петербурга. Популярные актеры брали их для бенефисов. Чехов же репертуарным автором не был, и тот же А. П. Ленский, игравший в пьесах Немировича-Данченко, от всей души советовал Чехову не писать пьес.

Признавая переворот, сделанный Чеховым в драматургии, Немирович-Данченко считал, однако, недостатком то, что в его пьесах нет четкой фабулы и сценической формы. Это странное противоречие будет сопутствовать Немировичу-Данченко всю жизнь. Он и в 30‑е годы будет говорить, что у Чехова «форма мало театральна» [[7](#_n_1_3_7)]. Пытаясь найти все же форму для чеховского спектакля, он поставит свои знаменитые «Три сестры» сорокового года в законах поэтического реализма. Его постановка станет этапом в сценической истории драматургии Чехова, являя собой пик ее романтического восприятия.

Самое сильное увлечение Чеховым Немирович-Данченко пережил с появлением «Чайки». Последующие пьесы Чехова, как свидетельствуют документы, он уже не воспринял так свежо и с таким профессиональным одобрением, хотя они ему и нравились. В пользу «Чайки» он отказался от Грибоедовской премии, по его мнению, несправедливо отданной его собственной «Цене жизни». Это случилось уже почти накануне создания Художественного театра, в котором свою идею обновления театра через драматургию он программировал тотчас же включением в репертуар «Чайки».

Все эти проблемы драматургии, манившие и мучившие Немировича-Данченко до его встречи со Станиславским, были {31} совершенно неизвестны Станиславскому. О новых формах драматургии он не задумывался. Его надежды на обновление театра были связаны только с обновлением актерского искусства и режиссуры.

## Глава четвертаяПредвкушение нового направления — Тип идеального актера — Великий Сальвини — Нужна «грамматика драматического искусства»

Режиссер из драматургов был довольно распространенным явлением русской сцены. Такой же путь прошел и Немирович-Данченко. Соратник Станиславского по Обществу искусства и литературы Н. А. Попов вспоминал, что в спектаклях по пьесам Немировича-Данченко «Золото» и «Новое дело» «можно было видеть на Малой сцене почти подлинное “искусство театра”». Создавался такой спектакль небольшой группой талантливых актеров под несомненным влиянием автора, заменявшего режиссера в том понимании, в каком эта профессия разовьется в Художественном театре.

Немирович-Данченко настаивал на участии автора в постановке. Он гордился одержанной над театральными порядками победой при постановке комедии «Счастливец» в Александринском театре: «… я сегодня первый и третий акт ставил *четыре часа*, а завтра эти два акта буду ставить пять часов». Он боялся, что вскоре и в Малом театре начнут ставить пьесу с «пяти-шести репетиций», как делали в Александринском. Он уже в критических статьях писал о недостаточном количестве репетиций в Малом театре и о порочной практике репетиций «вполголоса» для дебютантов.

На репетициях Немирович-Данченко увлекал актеров своим видением пьесы. Этот способ работы он избрал очень рано и сохранил на всю жизнь. Главной задачей режиссера он считал «научить вдумываться в изображаемые характеры», то есть сблизить актерское искусство с литературой.

Филармоническое училище, в котором Немирович-Данченко начал преподавать в 1891 году — за семь лет до основания Художественного театра, — давало ему, конечно, больше свободы для репетиций и заодно постижения актерского искусства, чем императорские сцены. Ведь, по его словам, он «пришел *учить учась*» [[1](#_n_1_4_1)]. Прямых свидетельств тому, как он это делал, не осталось. Дневники драматических курсов Филармонии, {32} отчеты Немировича-Данченко о занятиях и экзаменах, характеристики учащихся позволяют судить лишь о требованиях его к исполнителю. Из них складывается некий идеальный для него тип актера. К нему он и вел своих учеников. Этот тип характеризуют пять признаков: внешние данные, дикция, тон, темперамент и сценизм. Из них больше всего требовал перемен «тон». Немирович-Данченко вкладывает в него следующие понятия: «Художественный вкус; верность тона, жизненность, простота, легкость; отсутствие тривиальности; разнообразие» [[2](#_n_1_4_2)]. Это в будущем главные отличительные признаки артистов Художественного театра.

Среди этих понятий новые — «жизненность» и «простота». К ним стремилось театральное искусство конца XIX века, и особенно рьяно к ним были направлены опыты Станиславского в Обществе искусства и литературы. Немирович-Данченко рано понял, что жизненность и простота хороши, но и опасны. Придется постоянно контролировать соотношение простоты и театральности, жизненности и художественности. По мнению Немировича-Данченко, дисбаланс этого часто угрожал искусству Художественного театра в зрелые годы. Уже и до Художественного театра он писал в рецензиях о пределах художественности, которые нельзя нарушать чрезмерной простотой. Он называл распространенные крайности, когда «актер вообще или фальшивит, или перепростит уж до того, что спать хочется».

Поставщиками актерской фальши были в те годы последователи уходящей романтической школы, не имевшие для нее необходимого душевного огня, с одной стороны, и, как обычно, дурные ремесленники, слепо придерживающиеся традиций, — с другой. Немирович-Данченко предсказывал, что новое направление в актерском искусстве вытеснит и сам романтический репертуар и романтический стиль исполнения. Поэтому он считал ненужными на современной сцене произведения Гюго, Корнеля и Лопе де Веги и критиковал Юрьева — приверженца романтического репертуара.

Вместе с тем он критиковал и явления художественной простоты. Немирович-Данченко упрекал Иванова-Козельского, что из-за мелочей «его Гамлет *напоминает мозаику без общей гармонии красок*». Излишняя реальность, доходящая в его глазах до натурализма, пугала его у Андреева-Бурлака в «Записках сумасшедшего».

Подтверждение своим теориям Немирович-Данченко находил, разбирая игру итальянского трагика Томмазо Сальвини. {33} Его гастроли произвели на него, как и на Станиславского, огромное впечатление. Он пишет о нем в ролях Отелло и Гамлета, называя его «великим художником». В искусстве Сальвини Немировича-Данченко подкупает полное погружение в образ, когда он «*ни на одно мгновение не переставал быть Отелло, ни на одну минуту не позволял зрителю помнить об актере, играющем на сцене*». В этой подлинности сценической жизни он превыше всего ценил у Сальвини меру сочетания простоты и «*яркости красок*». В будущем наблюдения подобных явлений Немирович-Данченко разовьет в понятие «театрального восприятия» образа. Оно вместе с жизненным восприятием и социальным составит предлагаемый им для сценического искусства «синтез».

Иначе подошел к оценке Сальвини девятнадцатилетний Станиславский. Его на всю жизнь ошеломила подлинность перевоплощения Сальвини в образ. В любительских выступлениях он сам стремился к ней, но не знал средств ее достижения. Разузнавая у очевидцев, как Сальвини готовится к спектаклю, он хотел перенять рецепты, а натолкнулся на какой-то «неизменный закон». Этот закон имел более глубокое значение для творчества в целом, чем соотношение жизненности с художественной формой ее выражения, подмеченное у Сальвини Немировичем-Данченко. Этот закон исходил из самой природы творчества актера. Разумеется, Станиславский не мог еще тогда все это теоретически формулировать, но загадка Сальвини запала ему в душу. На ее разгадывание, на объяснение «неизменного закона» у Станиславского уйдут десятки лет.

Немирович-Данченко почерпнул для себя у Сальвини меньше, чем Станиславский[[6]](#footnote-7). Он нашел в нем подтверждение своим взглядам на художественную гармонию, на идеал исполнительского искусства. Как критик он восторгался результатом. Станиславский стал по Сальвини изучать путь к этому результату.

Примером Сальвини Станиславский пользовался всю жизнь. Некоторые детали описания игры Сальвини в «Моей {34} жизни в искусстве» совпадают с деталями режиссерского плана Станиславского «Отелло» в Обществе искусства и литературы. «Сальвиниевская пауза» и Отелло — Сальвини как идеал подхода к роли присутствуют и в режиссерском плане «Отелло» 1930 года.

Актерский и режиссерский рост Станиславского происходил одновременно. Наблюдения за собой как актером уже в это раннее время содержали начатки будущей «системы». Множество тому свидетельств можно найти в «Художественных записях» — актерском журнале Станиславского периода Алексеевского кружка и Общества искусства и литературы. Он завел его для записи впечатлений от каждого спектакля — своих и услышанных от зрителей. В него наклеивал полученные письма и рецензии. На страницах этого журнала он сам себе задавал вопросы, ответы на которые нашел лишь впоследствии, разрабатывая «систему».

В «Художественных записях» Станиславский впервые говорит о необходимой актеру «грамматике драматического искусства». Ему кажется, что он ее уже прошел, так как научился владеть собой на сцене и управлять восприятием зрителей. Он приходит к выводу, что «творчество» начинается вслед за «грамматикой». В этих рассуждениях угадывается конструкция «системы»: первая ее часть — «Работа актера над собой», пока еще именуемая «грамматикой», и вторая часть — «Работа актера над ролью», именуемая «творчеством». Желание теоретизировать уже владеет Станиславским.

Цель теории тоже уже бродит в его голове. Он записывает: «Я начинаю понимать, что именно трудно в актерской деятельности: уметь входить в роли, несмотря на какие бы то ни было посторонние препятствия, уметь оживлять себя, не давать приедаться роли» (2 февраля 1889 года). Через несколько дней эта мысль опять озадачивает его: «Привыкши к спектаклям, которые перестали меня волновать, как прежде, я не могу сразу входить в роль и оживляться» (12 февраля 1889 года). Станиславский начинает искать способы овладеть вдохновением, подчинить его себе, вызывать его по требованию. Пример Сальвини открывает ему лишь внешнюю сторону: надо тщательно готовиться к спектаклю, приходить в театр заранее, думать о роли, гримируясь и одеваясь, постепенно сживаться с ролью. Станиславский так и поступает. Но бывают и неожиданные находки. Гримируясь для роли Обновленского, Станиславский заметил, что случайно несимметрично наклеенные брови превратили его лицо в плутовскую физиономию, {35} и он почувствовал себя иначе. Неожиданно явилось верное чувство, Станиславский зажил в роли. Спектакль «Рубль» стал доставлять ему творческую радость.

Но пока это лишь счастливая случайность, а надежного способа входить в роль у него еще нет. Станиславский замечает странность: когда, играя, «чувствуешь в самом деле», публика воспринимает равнодушнее, чем при рассчитанной игре. Ту же закономерность он наблюдает при первом и последующих исполнениях роли. Первое волнует его, повторения — публику. Его наставник в драматическом искусстве, главный режиссер Общества искусства и литературы А. Ф. Федотов, объясняет ему, что он испытывает чувства, играя для себя или в первый раз, а повторяя роль, подает ее прочувствованной для публики. Получается сильнее для публики.

Станиславский сомневается: «Может быть, верно, но очень запутанно». Он продолжает сам искать разгадку, отмечая в своей игре минуты подлинного чувства. Играя Обновленского, он записал: «Я жил. Получился живой подлец, естественный». Играя Анания Яковлева («Горькая судьбина»), он записал: «Подходя к драматическому месту, давал волю нервам и минутами забывался». Наблюдения за собой дадут ему со временем объяснение того, что не сумел разгадать Федотов. Оно окажется простым. Есть «три направления в искусстве»: «переживание», «представление» и «ремесло». Это открытие он положит в основу своей «системы». Как художник, он изберет искусство «переживания» и будет жестоко подавлять «представление» и «ремесло».

Чувство актера в роли интересует и Немировича-Данченко. В его необходимости он заочно солидарен со Станиславским. В 1892 году он написал для «Московской иллюстрированной газеты» цикл статей под рубрикой «Беседы». Одну из бесед он назвал «Закулисная драма» и рассказал в ней о смерти артиста Александринского театра П. М. Свободина, случившейся в антракте спектакля. Смерть артиста Немирович-Данченко объяснил его переживанием, жертвенным отношением к искусству, когда ради него не жалеют себя. Это полностью совпадало со взглядами Немировича-Данченко. Он настаивал: «Живите на сцене! — вот требование, которому должен подчиняться актер, раз он старается взволновать театральную залу. Он должен жить, то есть напрягать всю силу своих нервов восприимчивости, должен переживать ту душевную драму, в которой заключается интерес пьесы». Не переживать в роли, а только внушать зрителю иллюзию своих переживаний кажется {36} Немировичу-Данченко противоестественным, поскольку в игре присутствует личность актера, сказывается его субъективизм и подлинное волнение. Такое разъяснение получил бы от него и Станиславский, поговори он об этом с ним, а не с Федотовым. Одинаково стоящие за искусство переживания, они впоследствии окажутся разными в методах его достижения.

## Глава пятаяГастроли мейнингенцев — «Открытое письмо» Немировича-Данченко — Изучение мейнингенцев — Прообраз художественного театра

Еще до встречи Станиславского и Немировича-Данченко в московской театральной жизни случилось событие, воспринятое ими почти противоположно. Среди шума, поднятого восторгами публики, Немирович-Данченко, не потеряв головы, выступил с критическим словом. Станиславский голову потерял и отдался новому увлечению. Поводом были грандиозные гастроли Мейнингенского театра из Германии.

Опыт мейнингенцев давал повсеместно в Европе богатую пищу начинающим новаторам. Они извлекали для себя практические уроки. В Париже Андре Антуан, который потом нашел столько совпадений в формировании Свободного театра с Художественным, считал: «Мейнингенцы зашли очень далеко в искусстве любопытных и разнообразных постановок». В Москву театр приезжал дважды: в 1885 и 1890 годах. Разница в возрасте между Немировичем-Данченко и Станиславским сказалась в том, что старший откликнулся на первый приезд мейнингенцев, а младший — на второй.

Немирович-Данченко счел необходимым отрезвить публику, выступив с открытым письмом «По поводу “Юлия Цезаря” у мейнингенцев». Оно было напечатано в газете «Театр и жизнь». Немирович-Данченко удивлялся, что «Москва афиширует эту труппу, как такую, которая цельно и необыкновенно точно передает бессмертное творение Шекспира». Оценив «превосходную внешнюю передачу тех сценических красот, которыми богата трагедия», он критиковал мейнингенскую трактовку пьесы. По его мнению, мейнингенцы исказили пьесу тем, что идеализировали образы Брута, Кассия и Марка Антония, а Цезарь производил у них впечатление только великолепным портретным гримом. Разрыв с Шекспиром обесценил для Немировича-Данченко все старания мейнингенцев быть {37} жизненными, с музейной достоверностью показывать эпоху. Он воспринял их режиссуру как самоцельную и подавляющую остальные компоненты спектакля.

Мейнингенцы возвращались к первоисточнику — к жизни, и этим, наоборот, очень понравились Станиславскому. Он принялся изучать мейнингенцев, собирая и узнавая о них все, что только удавалось собрать и узнать. В его архиве есть альбом большого формата и объема, аккуратно зашитый в полотняный чехол с пуговками. В нем репродукции, фотографии, зарисовки и записи, касающиеся постановок и закулисной жизни мейнингенцев. Станиславский считал образцовым у них и то, и другое. Всесторонняя культура Мейнингенского театра произвела на него сильное впечатление.

У него подробно записаны и зарисованы планировки картин «Орлеанской девы», «Заговора Фиеско», «Венецианского купца», «Лагеря Валленштейна» и «Кровавой свадьбы». Декорации этих спектаклей, которые он не мог изобразить сам, написал для него акварелью член Общества искусства и литературы архитектор В. А. Мазырин, подчеркнув эффекты освещения. В альбоме собрана серия репродукций с рисунков художника Аллерса, передающих жизнь труппы. Прежде всего репетиции — дисциплинированный труд многих людей: артистов, рабочих сцены, режиссера. Затем собранность за кулисами во время спектакля. Затем гастроли, с их переездами в тесных вагонах, где актрисы коротают дорогу рукоделием, а актеры — чтением газет. Лица серьезны, никакого следа богемы. Какая-то всеобщая собранность, единство устремлений.

Станиславский и сам уже изгонял из театральной среды богему, пошлость, цинизм и старался прививать чувство достоинства. Просматривая актеров для постановки «Ганнеле» в театре М. В. Лентовского, он отказался делать это в неубранном, нетопленом помещении, слушать обращение к актерам на «ты» и закрывать глаза на присутствие нетрезвых лиц во главе с самим хозяином театра.

В Обществе искусства и литературы Станиславский ввел в обычай генеральные репетиции «с полной обстановкой». Вместе с ростом своего художественного авторитета он получал возможность все строже спрашивать с актеров-любителей и даже с директоров Охотничьего клуба, где Общество давало спектакли. Перед одним из сезонов он потребовал устранить скрип дверей в зале, постелить в проходах мягкие ковры, запирать зал на ключ во время генеральной репетиции и пускать {38} опоздавших на спектакль только через задние двери. Рабочие сцены должны были передвигаться в валенках. Гримуборные должны были быть приготовлены к пяти часам вечера. И что уж совершенно невероятно: он пожелал устраивать репетиции с полной обстановкой для вводов и давно не исполнявшихся пьес. В этих невиданных на сцене порядках уже угадывается будущий Художественный театр. Идеальная обстановка для творчества будет там горячо одобрена и поддержана Немировичем-Данченко.

Вспоминая об увлечении мейнингенцами, Станиславский и по прошествии многих лет сохранил чувство обиды за то, что у них оценили одну внешнюю сторону. Он писал в «Моей жизни в искусстве»: «Когда Кронеку сказали об этом, он воскликнул: “Я привез им Шекспира, Шиллера, а их заинтересовала лишь мебель”». Станиславский брал их под защиту, утверждая, что «Кронек был прав, потому что дух Шиллера и Шекспира жил в труппе», и что мейнингенцы умели «показывать в художественной форме многое из творческих замыслов великих поэтов». Слова Станиславского можно принять за ответ на открытое письмо Немировича-Данченко, если позволительны такие мысленные переносы через десятки лет. (Позднее, под влиянием первых встреч со Станиславским, Немирович-Данченко в одном «помирился» с мейнингенцами. Как говорил он теперь, мейнингенцы доказали, что и без гениальных артистов в труппе «одной умелой постановкой образцовых произведений можно достигать чрезвычайных результатов». Эта идея способствовала реформе театра и была высказана Немировичем-Данченко в его докладе о Московском общедоступном театре.)

В Обществе искусства и литературы Станиславский продолжил опыт мейнингенцев. Его спектакли, начиная с «Уриэля Акосты» (1895), поражали народными сценами и исторической правдой обстановки. В «Уриэле Акосте», «Самоуправцах», «Отелло», «Много шума из ничего», «Польском еврее» рецензенты легко отыскивали следы мейнингенского влияния, о чем писали кто с восторгом, кто с осуждением. В конце концов ярлык «мейнингенца» был привешен к Станиславскому, и в «Театральных известиях» появился стишок:

«Искусству верен Станиславский,
И “мейнингенец” он заправский» [[1](#_n_1_5_1)].

О «мейнингенстве» Станиславского судили по внешней постановочной стороне, не зная об его параллельной самостоятельной {39} работе. Она касалась стороны внутренней. Основы мейнингенской режиссуры он дополнял основами новой актерской техники.

В спектакле «Горящие письма», камерном, совсем не похожем на развернутые зрелищные полотна, он впервые потребовал от исполнителей поведения, очень близкого к «общению». Пока он еще называл его «французской элегантной игрой», — «т. е. с паузами, спокойно, жизненно и душевно». Позднее, в Художественном театре, при постановке «Привидений» Ибсена Станиславский разъяснит способ этой игры: «Играть по-французски на одних глазах и интонациях, без единого жеста» [[2](#_n_1_5_2)]. Станиславский вспоминал, что французский театр развивал его режиссерский вкус. Эту манеру он обогащал правдой чувств, что вело его к взаимодействию с партнерами. Записывая свою игру в «Горящих письмах», он обращает внимание на естественно возникавшую у себя реакцию на поведение и слова партнера. Результат такой игры — тишина в зале, «приятный электрический ток между исполнителем и публикой».

Взаимодействия в игре Станиславский добивается и в народных сценах. Как актер он к тому времени уже познал ощущение себя в гуще народной сцены. Режиссер Федотов окружил его правдиво действующими мужиками-участниками деревенской сходки еще в «Горькой судьбине», когда он играл Анания Яковлева. Тогда Федотов сам взялся за исполнение роли ведущего на сходке, чтобы направлять действия ее персонажей. Став режиссером, Станиславский воспользовался тем же приемом, что Федотов и мейнингенцы. В режиссерском плане «Уриэля Акосты» записано, как организовать действие толпы гостей у Манассе в сцене проклятия Акосты: «… из первой кулисы под предводит[ельством] С. Мамонтова и Бессонова выходит группа — усиливающ[ая] гул и движение. (NB. Кажд[ое] понижен[ие] и повышен[ие] происходит под команду генералов-статистов, на обязан[ности] которых — хладнокровно наблюд[ать] за ходом действия и обегать незаметно для публики все группы, — напоминая им, когда нужно смолкать или галдеть)» [[3](#_n_1_5_3)]. Между Станиславским, играющим Акосту, и таким способом возбужденной толпой возникало живое взаимодействие. Станиславскому становилось страшно внутри этой толпы находиться, а зрителям, по словам Н. Е. Эфроса: «жутко сидеть в театре!..» [[4](#_n_1_5_4)] Ужас охватывал в сцене отречения Акосты от покаяния. Ярость толпы развивалась так энергично, что устраняла в Станиславском «душевные буфера» — {40} препятствия к органическому поведению в роли. Он вспоминал: «… благодаря толпе я хорошо играл эту сцену и достигал высот подлинного трагического пафоса».

Толпа, приведенная в действие таким механическим способом и даже «хладнокровно», как пишет Станиславский в режиссерском плане, не могла бы возыметь такое воздействие, если бы не одно обстоятельство. Его отметил в рецензии Эфрос: участники народных сцен понимали смысл происходящего и потому действовали не механически. Это подтверждает своими воспоминаниями Н. А. Попов, когда пишет, что для всех участников были заранее написаны роли — фразы, диалоги. Играя конкретный текст, толпа естественно оживлялась. Практика создания народной сцены путем индивидуализации и общения была затем перенесена Станиславским в Художественный театр и там получила свое развитие.

«Мейнингенство» Станиславского было явлением сложным, перерастающим в новое качество. Станиславский — художник восприимчивый ко многим примерам, но вместе с тем способный мгновенно перерабатывать их на свой лад в более ценные для театра открытия. Можно говорить, что в период Общества искусства и литературы Станиславский творчески переработал лучшее, что застал в Малом театре, во французском театре, у Сальвини и мейнингенцев, заложив все это в фундамент собственного здания. Подхватывая чужой опыт, он все ярче делался самим собой.

В Обществе искусства и литературы Станиславский заложил три линии творческих поисков, по которым устремилось потом искусство Художественного театра. Позднее он классифицировал их: историко-бытовая, интуиции чувства[[7]](#footnote-8) и фантастики. В период Общества он уже использовал три способа воссоздания в спектаклях действительности. Первый — жанровый, в котором преобладали бытовые, этнографические, исторические краски и выразительная мощь народных сцен, как в «Уриэле Акосте», «Отелло», «Много шума из ничего». Второй — камерный, когда все построено на настроении, тонкости {41} интимных интонаций, как в «Горящих письмах». Третий — фантастический, где реальность жизни переплетается с реальностью воображения, как в «Ганнеле», «Польском еврее», «Потонувшем колоколе». Испытав все три пути, Станиславский был готов к воплощению того репертуара, который предложит ему Немирович-Данченко, в частности и к чеховской «Чайке».

## Глава шестаяТри повода для объединения — Проекты новых театров — Заочное знакомство. Переговоры — Немирович-Данченко хочет быть режиссером — 19 апреля 1898 года

Несмотря на разницу взглядов, у Станиславского и Немировича-Данченко имелись надежные предпосылки для сотрудничества. Кое‑что из того, что они формулировали по-разному, по сути было близкими вещами. Немирович-Данченко добивался от актера понимания пьесы и роли. Станиславский — осмысленного поведения на сцене. Оба способа вели к реализму и искусству переживания. Ансамбль актеров, проникновенно воплощающих пьесу, у Немировича-Данченко приближался к ансамблю актеров, воссоздающих картину жизни, у Станиславского. Необходимость ансамбля была для каждого ясна.

Создание ансамбля влекло за собой преобразование всей театральной этики. Тут происходило полное совпадение взглядов. Они ценили в актере не умение в одиночку блестяще сыграть роль, а умение подчинить свой талант интересам спектакля. Они мечтали об интеллигентном и образованном актере, посвятившем себя искусству. Для этого требовалось изменить всю систему взаимоотношений внутри театрального коллектива. По мере сил и возможностей они уже до Художественного театра насаждали новую театральную атмосферу: один среди участников Общества искусства и литературы, другой среди учеников Филармонического училища. Порознь они понимали, что осуществить свои идеалы без полного преобразования современного русского театра не смогут. Порознь они делали первые шаги к этому.

Немирович-Данченко агитировал в прессе. В статье «Театральный вопрос» еще в 1882 году он писал о необходимости провинциальным актерам объединяться в коллективные товарищества. Об этом же он повторял в статье «Товарищество актеров» в 1889 году. В «товариществе» он видел способ освобождения {42} театра от материальной власти антрепренера, угождающего вкусам публики. При условиях «товарищества» артисты могли бы брать на себя художественную ответственность за театр и ставить ее выше материальной.

Кроме выступлений в газетах вторым плацдармом борьбы Немировича-Данченко за обновление театра был императорский Малый театр На протяжении четырех лет он обращался с письмами и докладными записками к управляющему Московской конторой императорских театров П. М. Пчельникову, не теряя надежды на переустройство любимого театра: «… я его считаю единственным учреждением в России, где процветает — и еще более может процветать — драма. Остальные театры, вместе с петербургским, безнадежны. Малый же — на одной ступени от моего идеала». Для эксперимента Немирович-Данченко планирует сезон Малого театра. Он предлагает репертуар, строгий порядок репетиций с беседами режиссера о пьесах, генеральные репетиции не только для костюмных пьес, но для всех и т. д. Даже в день встречи со Станиславским для обсуждения проекта общего театра Немирович-Данченко сначала в очередной раз посетил Пчельникова, который в очередной раз отклонил его предложения. В октябре 1897 года, когда сотрудничество со Станиславским идет уже полным ходом, Немирович-Данченко все еще не бросает попыток преобразовать Малый театр. Он снова пишет Пчельникову о необходимости реформ, сожалея, что из его предложений введены только два: генеральные репетиции и утренники. Кто знает, если бы своевременно были приняты его проекты и осуществление их было бы передано в его собственные руки, искал бы он встречи со Станиславским?..

Вспоминая это время, Немирович-Данченко подчеркивал в одном из вариантов рукописи «Из прошлого» различие своего и Станиславского отношения к Малому театру «Определяя, каким должен быть актер нашего будущего театра, мы все время оглядывались на Малый театр. <…> Как-никак мы собирались вступить именно с этим театром в какой-то бой, — по виду скромный и почтительный, но по существу вызывающий и дерзкий. В основном наши оценки актеров Малого театра совсем не расходились, но я был мягче. Может быть оттого, что я был связан с ними крепкими узами дружбы и совместной работы при постановке моих пьес Я знал их ближе и как великолепные артистические индивидуальности и как благородных и глубоко преданных делу работников. А Константин Сергеевич, хотя тоже был некоторое время учеником {43} Федотовой, и был влюблен в Ленского, и очень высоко ценил Ермолову, тем не менее его связь с Малым театром была тонкая и разрывалась она, когда было надо, не так больно. Это помогало ему быть настроенным революционнее меня» [[1](#_n_1_6_1)].

Для Немировича-Данченко и впоследствии возможность перейти из Художественного театра в Малый не была дикой мыслью. В момент острых несогласий со Станиславским он трижды будет на грани ее исполнения.

Станиславскому же нужна была новая почва для развития. Он не удовлетворялся тем, что ему доводится играть в профессиональных спектаклях с корифеями императорских сцен — Ермоловой, Федотовой, Стрепетовой. Он искал способа создать из группы актеров-любителей Общества искусства и литературы собственный профессиональный театр. Станиславский вырезал и наклеивал в записные книжки некоторые журнальные и газетные статьи, в которых публиковались проекты создания частных театров. Его заинтересовали проекты общедоступных театров с «*образцовым репертуаром и ансамблем исполнения*» [[2](#_n_1_6_2)]. Например, «Театр в память Гоголя» — проект редакции журнала «Артист» (1891, № 14), выпущенный отдельным оттиском. Возможно, заманчивые проекты дополнила и брошюра Антуана конца 80‑х годов, содержащая «сжатый, но все же достаточно подробный план образцового театра, способного воплотить все новые идеи» театральной реформы. Антуан помнил, как Станиславский рассказывал ему, что этот план «в какой-то мере утвердил его в его концепции».

Размышляя о реальных возможностях создания в Москве нового театра, некоторые театральные критики прямо указывали на Общество искусства и литературы как на базу для него и называли имя Станиславского как его руководителя. Станиславский и сам так полагал. В его записных книжках 1896 и 1897 годов содержатся наметки общедоступного театра: репертуарные списки, образцы различных сценических площадок. Наконец, он дает интервью газете «Новости дня» о намерении организовать театр. Одновременно он занимается поисками директора для него Он предпринимает попытку сотрудничества с М. В. Лентовским, в театре которого ставит «Ганнеле», но полное несходство взглядов на театральную этику препятствует продолжению опыта.

Кто же кого нашел: Станиславский Немировича-Данченко или Немирович-Данченко Станиславского? Каждый думал, что он нашел другого — истину поглотила история.

{44} Мысль о сотрудничестве с Немировичем-Данченко была у Станиславского давно. В 1888 году, создавая Общество искусства и литературы, он внес писателей братьев Василия и Владимира Немировичей-Данченко в список предполагаемых учредителей. Но возле их фамилий появилась загадочная пометка «нет» [[3](#_n_1_6_3)].

Почему — установить невозможно.

В 1889 году драматург Немирович-Данченко присутствовал на костюмированном балу, устроенном Обществом искусства и литературы. Через год он смотрел новую постановку Общества «Самоуправцы», и Станиславский записал в «Художественных записях»: «… слышал, что писатель Владимир Иванович Немирович-Данченко хвалил меня в роли Имшина».

Еще через год Станиславскому представился случай прочесть о себе в рецензии Немировича-Данченко, напечатанной в «Новостях дня». Не согласившись в ту пору с Толстым, по его мнению, ошибочно проводившим в «Плодах просвещения» абсолютную параллель между барами и мужиками, Немирович-Данченко одобрил постановку Станиславского. По интеллигентности и ансамблю исполнения он поставил этот спектакль выше художественного уровня, достигаемого театром Корша. В рецензии Немирович-Данченко обрисовал портрет Станиславского: «… высокий молодой человек из богатого купечества, когда-то очень покровительствовавший *Обществу искусства и литературы*, талантливый и умный любитель.

Если бы я был театральным рецензентом, я бы посвятил ему, как и многим другим, целую статью. Так много тонких и характерных подробностей вложил он в роль самого Звездинцева». Почему он написал, что Станиславский «когда-то» очень покровительствовал Обществу? Разве он перестал быть этим покровителем? По-видимому, это выдает малую осведомленность Немировича-Данченко об актере и режиссере-любителе Станиславском.

Далее в их заочном знакомстве продлилась пауза в шесть лет. Можно предположить, что Немирович-Данченко не испытывал особого интереса к режиссеру, прослывшему последователем мейнингенцев. Он пропустил восемь новых работ Станиславского и в числе их нашумевшие — «Уриэль Акоста», «Отелло», «Ганнеле», «Польский еврей». Станиславский же не видел педагогических и режиссерских опытов Немировича-Данченко в Филармоническом училище. Знакомиться {45} с работой друг друга они стали уже сговорившись об учреждении общего театра. Тогда Немирович-Данченко просмотрел спектакли Общества, а Станиславский побывал в Филармоническом училище.

Постепенно судьба все теснее сводила их. Наступил 1897 год — год настоящей встречи и начала сотрудничества. В феврале Немирович-Данченко видел премьеру Общества «Много шума из ничего». В том же месяце оба выступали на литературно-музыкальном вечере в пользу недостаточных студентов Московского университета, состоявшемся в театре Корша, правда, в разных отделениях программы. В первом — Немирович-Данченко читал отрывок из своей повести «Драма за сценой», во втором — Станиславский читал сцену из «Скупого рыцаря» Пушкина.

В марте 1897 года оба участвовали в работе Первого Всероссийского съезда сценических деятелей. В один из дней съезда Немирович-Данченко произнес речь о театральной критике и театральных школах. Вероятно, Станиславский слышал ее. Быть может, тогда, на съезде, они впервые и заговорили друг с другом о деле?

Известная встреча Станиславского и Немировича-Данченко 22 июня 1897 года в ресторане «Славянский базар», конечно же, не была таким экспромтом, как гласит легенда. Ей должны были предшествовать другие встречи, на основании которых между ними уже сложились такие тесные деловые отношения, что Немирович-Данченко 7 июня мог обратиться к Станиславскому с записочкой: «Я приготовил Вам длинное-длинное письмо, но так как буду скоро в Москве, то не отправляю его». За этой запиской через десять дней и последовало известное приглашение в «Славянский базар». Оно написано Немировичем-Данченко карандашом на обороте визитной карточки. Писать карандашом можно было только при более коротком знакомстве, отбросив условности. Значит, они уже были довольно хорошо знакомы. На конверте, в котором Станиславский всю жизнь хранил эту визитную карточку, он написал: «Знаменитое — первое свидание-сидение с Немировичем-Данченко. Первый момент основания театра». Не просто первое свидание, означающее знакомство, а «свидание-сидение», которое было задумано заранее. Содержание встречи, как известно, явилось конкретным обсуждением всех сторон создаваемого театра. Еще не было у театра труппы, еще не было здания, а руководители уже программировали его судьбу.

{46} Впрок они занялись репертуаром. Прежде всего рассмотрели (и в разговорах и в письмах) репертуар, который Станиславский хотел перенести со сцены Общества искусства и литературы. Немирович-Данченко отверг «Отелло» и «Уриэля Акосту». Он считал, что трагические роли в этих спектаклях Станиславскому не удались и что по режиссуре «Уриэль Акоста» предлагает «новую *форму*», но не содержание. Немирович-Данченко сразу потребовал, чтобы репертуар в первую очередь отражал современные идеи. Он допускал, что в идеале репертуар надо бы вообще составить из одних современных пьес, но за их нехваткой соглашался включить классику. Но она тоже должна отвечать современности, и потому не выдержали его критики предложенные Станиславским «Венецианский купец» как пьеса, интересная для сытых благотворителей, «Много шума из ничего», «Двенадцатая ночь» и «Укрощение своенравной» как пьесы, пригодные для юношества, «еще не научившегося ставить выше всего общественные вопросы собственной жизни». Станиславский молча соглашался.

В репертуар первого сезона Художественного театра вошли готовые спектакли от обеих договаривающихся сторон: «Потонувший колокол», «Самоуправцы», «Гувернер» и «Завтрак у предводителя» — из Общества искусства и литературы, «Поздняя любовь», «Последняя воля» и «Новобрачные» — из Филармонии. Одни игрались на «большой» сцене театра «Эрмитаж», другие — на «малой» в Охотничьем клубе. Новая постановка «Ганнеле», отчасти повторяющая постановку Станиславского в театре Лентовского, на которую оба основателя возлагали надежды, была доведена до генеральных репетиций, но запрещена цензурой.

Летом 1897 года Немирович-Данченко впервые затронул вопрос о доле своей режиссерской работы в будущем театре. В письме он запрашивал Станиславского, сможет ли он пока начать режиссерски входить в работу Общества искусства и литературы предстоящим зимним сезоном, если Общество станет давать регулярные спектакли в театре Парадиза. «Мы только скорее споемся, ближе, на деле, узнаем друг друга, стремительнее понесемся к нашей цели» [[4](#_n_1_6_4)], — уговаривал он. Вместе с тем он вовсе не считал создаваемый ими театр продолжением театра Общества, как это, напротив, считал Станиславский. Немирович-Данченко думал, что новый театр встанет на ноги, проведя первый сезон в провинции. Станиславский расценил это как недоразумение между ними, объясняя {47} его неопытностью Немировича-Данченко. Ведь он впервые учреждал театральное дело и не знал лучшей части труппы Общества, давно сыгравшейся и сплоченной. Ему было ясно, что наступил момент, когда он переводит свой театр, просуществовавший десять лет в качестве любительского, на профессиональные рельсы. Станиславский соглашался, что участие Немировича-Данченко в последнем сезоне Общества в театре Парадиза поможет им сблизиться, но об условиях собирался говорить при свидании.

Сезон этот не состоялся. Общество, как и прежде, давало отдельные спектакли в Охотничьем клубе. Станиславский один, без Немировича-Данченко, поставил новый спектакль «Потонувший колокол» Гауптмана. По тогдашнему признанию, спектакль произвел на Немировича-Данченко «громадное впечатление» двумя просмотренными действиями. (О трех остальных он дал потом отрицательный отзыв в мемуарах «Из прошлого».) Всю зиму они вместе разрабатывали проект театра, его устав и объезжали с этим городские власти, влиятельных людей и будущих пайщиков. Немирович-Данченко выступил от лица обоих с докладом о Московском общедоступном театре на заседании Русского технического общества.

Что же они имели в результате?

Достаточное количество общих идей, несколько готовых на первое время спектаклей и две группы актеров: бывших «станиславцев» и бывших «немировичевцев». Из этого они и сложили новый театр. Остальное предстояло создавать вместе. Официально они заняли свои посты 19 апреля 1898 года: Немирович-Данченко в должности главного директора-распорядителя, Станиславский в должностях главного режиссера и директора. В ведении директора-распорядителя было хозяйство и администрация театра, его репертуар и труппа. На главном режиссере лежала обязанность управления художественной частью, сценой и ее службами.

Для влияния на театр две должности Станиславского значили больше, чем одна Немировича-Данченко. Это выяснится на первом же этапе их сотрудничества, который вернее всего назвать «периодом двух veto» — художественного и литературного. Так они сами поделили сферы своей компетенции. Немирович-Данченко почувствует себя ущемленным и докажет, что творчески имеет право на расширение своего влияния и ответственности за театр.

Приходится особо подчеркнуть, что в творческое сотрудничество вступили не новички, а зрелые, сложившиеся театральные {48} деятели. Исторически они были предназначены друг для друга, так как никто из русских сценических деятелей конца XIX века, кроме них, не имел всесторонне продуманной программы обновления театра. Никто так не стоял в стороне от официальных постов в искусстве, то есть не был так независим, как они.

Однако историческое предназначение не решает человеческих отношений. Для общего дела сошлись два разных человека. И это тоже приходится подчеркнуть. На первых порах они не придавали значения своей несхожести и, по словам Немировича-Данченко: «Каждый искренне и безрасчетно готов был взвалить на себя жертвенную тяжесть уступок, лишь бы не потушить разгоревшийся в нас пожар».

Кажется, Немирович-Данченко безотчетно употребил слово «пожар» вместо «пламени». Пожар уничтожает, пламя же способно освещать. Его оговорка стала символичной. Пожар обуглил что-то доброе в их отношениях, но пламя пожара осталось для них священно.

# **{****49}** Разделение власти

## Глава перваяДва veto — В работе над «Царем Федором» — Долгая жизнь спектакля

Немирович-Данченко, еще только предстоящей зимой намеренный знакомиться с труппой и спектаклями Общества искусства и литературы, полагался на художественный авторитет Станиславского — «бесподобного режиссера и вполне сложившегося актера» [[1](#_n_2_1_1)]. Он был согласен с тем, что художественное veto будет принадлежать Станиславскому. В свою очередь Станиславский писал ему: «Верю Вашему знанию публики, верю и литературному чутью и боюсь вмешиваться в вопрос репертуара. Я часто ошибался в выборе пьес». Немировичу-Данченко он передал литературное veto. Вспоминая это искусственное разделение власти, Немирович-Данченко писал в книге «Из прошлого», что оно стало «самым взрывчатым» в их сотрудничестве.

Между тем еще опаснее было разделение сфер в самой режиссуре по ее жанровому характеру. Еще не было театра, а Немирович-Данченко уже сообщил в январе 1898 года «Новостям дня»: «К. С. Алексеев будет ставить только большие обстановочные пьесы, а некоторые, так сказать, сугубо-литературные, например, Ибсена буду ставить я <…>» Такое разграничение сразу же вызывает подозрение в существовании у Немировича-Данченко некоторой недооценки режиссуры Станиславского, как будто ей чего-то не хватает. Так оно и было. В последней постановке Станиславского в Обществе искусства и литературы — «Потонувшем колоколе» Гауптмана — Немировича-Данченко насторожила свобода режиссерского {50} вторжения в пьесу. По его мнению, психологическая линия трех последних актов пострадала под натиском режиссерской фантазии. Этот взгляд на режиссуру Станиславского возник у него с самого начала и был предметом споров до конца их общего пути. Не раз он скажет Станиславскому: «… Вы “подминаете” под себя всякое произведение».

Возможно, по этой причине для первого опыта режиссерского сотрудничества они ввели еще одно разграничение, даже специализацию. Немирович-Данченко предложил Станиславскому конкретно поделить режиссерские обязанности в работе над пьесой А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Ею должен был открыться театр.

Пьеса одинаково нравилась обоим благородством мысли, художественными достоинствами и возможностью взволновать театральный мир постановкой произведения, запрещаемого цензурой свыше тридцати лет. Немирович-Данченко объяснил Станиславскому, что в этом спектакле должно произойти их творческое «слияние». Оно решит саму возможность, быть ли их театру: «Это — или наша самая большая заслуга, или наше бесславие». «Царь Федор Иоаннович» казался Немировичу-Данченко самой подходящей для этого пьесой: и обстановочная и с идеями. Он надеялся, что в спектакле сольются оригинальная сценическая фантазия Станиславского и глубокое литературное истолкование, какое внесет он сам. Поэтому Немирович-Данченко попросил поручить ему, именно ему, а не прежним помощникам Станиславского по Обществу искусства и литературы В. В. Лужскому и А. А. Санину, отдельно проходить роли с актерами, раскрывая им пьесу, столь понятную его душе. Станиславскому он оставлял постановку народных сцен, мизансценирование всего спектакля, работу с художником.

Станиславский отвечал ему с готовностью: «Не только в “Федоре”, но и в других пьесах буду счастлив, если Вы начнете проходить роли с отдельными актерами. Это я не люблю и не умею. Вы же на это мастер». Признание Станиславского в нелюбви и неумении работать с актерами кажется неправдоподобным. Сам он не дал ему разъяснения. Вероятно, мучителен был для него разрыв между замыслом и неподатливыми исполнителями. Он старался преодолеть его жестокой дисциплиной, неукоснительным выполнением заданий. Станиславский требовал от актеров то, к чему они не знали, как подступиться, а он сам еще не всегда умел подвести творчески.

Вс. Э. Мейерхольд почувствовал этот разлад. В первые дни репетиций в Художественном театре, ошеломленный их {51} содержанием и приемами Станиславского, он писал: «Алексеев не талантливый, нет. Он *гениальный* режиссер-учитель». Но очень скоро испытав затруднения в роли царя Федора, «требующей психологического анализа и непременного переживания», он стал жаловаться и упрекать Станиславского в режиссерском деспотизме — навязывании тона и толкования.

Гораздо позднее Станиславскому удалось перейти от диктаторской режиссуры к режиссуре, вытекающей из актерских индивидуальностей. В начальную же пору, легко отдавая Немировичу-Данченко работу с актерами, он прежде всего заботился о своих художественных правах: «Только вот что мне бы хотелось: дайте мне вылить, нарисовать пьесу так, как она рисуется… самостоятельно… Потом поправляйте, если наделаю глупостей…» Он еще не знал, во что обернутся для него эти поправки. Пока же боялся потерять творческую власть, какой безгранично пользовался в Обществе искусства и литературы. Предчувствие, что решающий голос отныне не принадлежит ему одному, не обманывало. Беспокойство по этому поводу было преждевременно: Немирович-Данченко не собирался руководить им в «обстановочной» пьесе. Он отводил себе лишь роль советчика. Так и писал, что не хочет «играть роль рыжего в цирке», вмешиваясь в чужую работу. Он был откровенен со Станиславским, называя своими пьесами («мои пьесы») только «Эллиду»[[8]](#footnote-9) Ибсена и «Чайку» Чехова. Судьба ему не позволит: «Эллида» станет постоянной его неосуществляемой мечтой, а «Чайку» он разделит со Станиславским.

Начать работу по подготовке первого сезона выпало Станиславскому. Немирович-Данченко отпросился у него для окончания романа «Пекло» и обещал сменить его в конце лета. Станиславский начал с азартом. Он обратился к новой труппе с речью, подчеркнув не только высокую цель создания «разумного, нравственного общедоступного театра», но указав на средство ее достижения — отказ от преимущества всего житейского перед искусством.

Один из участников первых репетиций, Лужский, вспоминал: «И все это начеку, строго, опоздаешь — и беда, штрафной журнал, доска и т. д. Константин Сергеевич ввел законы ультимативные, и они блюлись точно-точно, без всяких поблажек и пощад. Псевдонимы и те не позволялись, какие там Дарский, Адашев, Андреева, Лужский, Станиславский — нет: Псаров, Платонов, Желябужская, Калужский, Алексеев, забудь отца, мать, жену, детей и все отдай новому делу!» [[2](#_n_2_1_2)] {52} Работали без отдыха с утра до полуночи с небольшим перерывом на обед.

Такое напряжение творческой энергии привычно выдерживал Станиславский, для которого оно было естественным состоянием. Другие выдерживали с трудом. Немирович-Данченко тогда же сумел понять и примирить обе стороны. Не отменяя фанатизма, он смягчил его формы. Лужский описал и это, хотя и не без юмора. «Однако репетировали да репетировали, — вспоминал он, — время все шло да шло, наступили и вечера темные, приехал и Владимир Иванович Немирович-Данченко из имения, в белом чесучовом картузике и коричневом пальто, со своими холеными баками. Он нам — из искусства и литературы — был известен, как самый популярный и боевой драматург Малого театра, его “Последняя воля”, “Счастливец”, “Золото” и особенно “Цена жизни”, все шло с битковыми сборами и пользовалось громадным успехом. А как режиссер и администратор он нам был неизвестен. Почему-то все думалось, что в Филармонических спектаклях главным образом ставил А. И. Сумбатов-Южин, а не он. Мы даже не очень верили Владимиру Ивановичу. “Ну что же, — говорили у нас, — Немирович — это ведь розовый будуар и чашка кофе”, причем “кофе” на конце непременно “э” оборотное. Но его первые же спокойные распутыванья наехавших одна на другую репетиций, отыскание настоящего Федора — Москвина, указания, “что” главное в ролях, успокоение отчаявшихся в незадачах, отпуск и позволение отдохнуть на неделю полтора месяца работавшим без устали и днем и вечером сразу завоевали симпатии» [[3](#_n_2_1_3)]. Так произошло дополнение одного руководителя другим по части дисциплины и атмосферы.

Дополнение режиссерское произошло на практике несколько в иных пропорциях, чем предлагал Немирович-Данченко в письме к Станиславскому. Однако по существу именно так, как ему хотелось. Станиславский провел 33 репетиции, помогавший ему Санин — 23, а Немирович-Данченко меньше всех — 18. Другой участник «Царя Федора», А. Л. Вишневский, раскрыл, что стояло за этими цифрами: «Владимир Иванович первое время исключительно занимался со своим бывшим учеником по Филармонии Москвиным, и тот трогательный образ “слабого царя”, каким передал его исполнитель, принадлежит толкованию Владимира Ивановича. Со всеми остальными исполнителями трагедии работал Константин Сергеевич, народные сцены налаживал А. А. Санин» [[4](#_n_2_1_4)]. Санин делал это, держа в руках режиссерский экземпляр Станиславского. {53} Получается, что все актеры, кроме Москвина, все же легли на режиссерские плечи Станиславского.

Он и Немирович-Данченко, чередуясь в работе над «Царем Федором», собирали его как бы кусками, которые должны были скомпоноваться, как детали мозаики в единое панно. Пока Станиславский, смененный Немировичем-Данченко, гостил в Андреевке под Харьковом у одного из братьев и дописывал там режиссерский план (еще не тронута была сцена «На Яузе»), Немирович-Данченко учил Москвина. Примечательно, что их режиссерские усилия шли в одном русле.

В архиве Немировича-Данченко нет прямых свидетельств о толковании им роли Федора и всей пьесы Толстого непосредственно времени работы над спектаклем. Есть лишь черновичок, озаглавленный «А. К. Толстой» и датируемый предположительно 1917 – 1918 годами. Это конспект размышлений о пьесе, а не о постановке. Немирович-Данченко пишет там о доброте Федора, достигшей понятия Правды с большой буквы. Вместе с тем он пишет и о трагической вине Федора, которая состоит в «исполнении власти при совершенном нравственном бессилии». Он считает: «Ошибка Федора, что он не постоянно держится своего *призвания быть человеком*, а пытается иногда играть роль царя, которая не указана ему природой» [[5](#_n_2_1_5)].

Это толкование сходно с тем, какое в режиссерском плане мизансценами и конкретными действиями проектировал Станиславский. Тогда еще из шести кандидатов не был избран исполнитель роли Федора, и Станиславский не имел кого-то в виду. Он писал, как понимает Федора сам. Доброта его выражена детскостью и непосредственностью поступков. Мудрость идет не от ума, а от души. Вынужденно взявшись за государственные дела, он испытывает «бессилие», как и писал позднее Немирович-Данченко. Станиславский хочет показать это физически: Федор «совсем ослаб». Особенно он жалок, когда во время приступов гнева «топает и кричит истерично» и затем, покинутый Годуновым, даже не плачет, а воет от безвыходности.

Вернувшись из Андреевки и в тот же день увидев Москвина — Федора в своих мизансценах на полной репетиции спектакля, Станиславский «ревел» и сморкался от восторженных слез. Очевидно, он увидел свой замысел талантливо воплощенным. Этот Федор, как драгоценный камень, блистал в приготовленной для него Станиславским оправе — в живых мизансценах, в русской «*настоящей* старине», а не той, которую «выдумали в Малом театре».

{54} В «Моей жизни в искусстве» Станиславский описал, в каких экспедициях эта старина им и художником В. А. Симовым добывалась. Но если бы это было только азартное коллекционирование исторических источников, то режиссура Станиславского действительно свелась бы к техническому понятию «обстановочная». Этим термином театрального жаргона на первых порах еще пользовался Немирович-Данченко, считая «обстановочное» — «внешней стороной дела», отделяя его от актерской работы. Станиславский же не сцену обставлял стариной, а погружал актеров в старину для ощущения ими правды жизни. Жизнь возрождалась им на сцене и приметами быта, и соблюдением обычаев поведения, и душевными потрясениями.

Для Станиславского исторический сюжет не ограничивался нравственными проблемами и страданиями царя Федора. Он раскрывал его судьбу по-пушкински: в переплетении с народной жизнью. Трагедия Федора являлась для него трагедией народа, и потому такое место он отдавал знаменитой сцене «На мосту через Яузу». В спектакле она в конце концов выделилась в самостоятельный акт с целым рядом сочиненных для него персонажей из разных слоев московских жителей.

Режиссерский план сцены «На Яузе» Станиславский писал месяцем позже, чем остальные акты спектакля. Сцена «На Яузе» завершила его работу над постановкой, когда все линии ее были ему известны и сомкнулись здесь перед ним в единый конфликт. От мирной патриархальности, от быта и жанра он перешел в этой сцене к драматическим событиям: оскорблению самих идеалов народа (предательство честного Шуйского и взятие его под стражу) и ответному бунту, который он намеревался показать со всей кровавой жестокостью. По указанию Станиславского первыми хватали дубины и кидались на стражу самые угнетенные — мужики, таскавшие мешки, так как им ближе всех знакома несправедливость, и они раньше всех наливаются яростью. Он не боялся натурализма, предлагая воспользоваться раздавленной клюквой, чтобы зрители реально увидели поток крови. Часть той мизансцены он прямо назвал «План сражения».

В нем выражалось наглядно то «страшное событие, разразившееся над Россией долгим рядом бедствий и зол» [[6](#_n_2_1_6)], как писал Немирович-Данченко в той же черновой записи об А. К. Толстом и его пьесе. Идея Немировича-Данченко и зрительный ряд Станиславского соприкоснулись.

{55} Вскоре после премьеры «Царя Федора Иоанновича», под впечатлением ее Н. Эфрос писал: «У первых спектаклей “Художественно-Общедоступного” театра — два героя: mise en scène и г. Москвин». За спиной первого стоял Станиславский, второго — Немирович-Данченко. Осуществилось практически и было даже воспринято критикой ожидаемое Немировичем-Данченко творческое слияние его и Станиславского.

На первый раз режиссерская специализация не вызвала столкновения. Каждый, работая в своей области, использовал свой прежний метод. Немирович-Данченко нашел «тон» исполнения роли Федора. Фантазия и художественное чутье Станиславского напитали постановку свежестью сценического воплощения. Его режиссерский авторитет в «Царе Федоре» был неоспорим, художественное veto в случае надобности — безоговорочным. На афише премьеры, несмотря на очевидность вклада Немировича-Данченко, стояли режиссерские имена только Станиславского и Санина. Немирович-Данченко пребывал закулисным режиссером-педагогом центрального исполнителя.

«Царь Федор Иоаннович» стал спектаклем-долгожителем. Со временем баланс режиссерских вкладов в него Станиславского и Немировича-Данченко изменился. Колорит Станиславского угасал, и вся сила художественного выражения сосредоточивалась на ученике Немировича-Данченко — Москвине. Его исполнение роли постепенно стало олицетворять всю славу этого спектакля. По мере сокращения народных сцен сглаживалось и постепенно исчезало начало народной трагедии. Это становилось причиной перевеса внимания к психологии главных персонажей. Перед зарубежными гастролями МХТ в 1906 году вынужденно, для облегчения поездки были сокращены лучшие по режиссерской смелости сцены Станиславского «На Яузе» и «Пир Шуйского». В конце концов после ряда редакций спектакля имена режиссеров больше не указывались[[9]](#footnote-10). Представление о том «Царе Федоре», которым открылся Художественный театр, сохранилось лишь в режиссерском экземпляре Станиславского да в том воссоздании утраченных сцен, какое сам Станиславский счел необходимым сделать на страницах «Моей жизни в искусстве».

## **{****56}** Глава втораяРиск Немировича-Данченко — Три этапа постановки «Чайки» — Спор о Дорне и Нине Заречной — Провал «Счастья Греты» — Не тот Тригорин Станиславского

Как бы ни было близко душе Немировича-Данченко участие в работе над «Царем Федором Иоанновичем», главный его интерес был обращен к «Чайке» Чехова, с ней связаны все надежды. Немирович-Данченко боролся за пьесу сначала с Чеховым, уговаривая его дать разрешение на постановку, потом — со Станиславским, уговаривая его оценить преимущества этой «литературной», замечательной, хотя и провалившейся пьесы. Станиславский поверил ему и согласился включить «Чайку» в репертуар.

Для Немировича-Данченко это был шаг принципиальный, для Станиславского — нет. Он еще не выделял Чехова среди других писателей и вообще больше тяготел к классическому репертуару. Летом 1898 года его, вероятно, больше заботили «Царь Федор» и «Венецианский купец» с их размахом жизненного изображения эпох и возобновление своих прежних спектаклей — «Потонувший колокол», «Самоуправцы» и «Ганнеле».

Принимаясь за «Чайку», Станиславский не ставил на карту ничего особенного, чего не ставил бы всегда: свой успех, прежде всего актерский, затем режиссерский. Как обнаруживается в переписке, его волновала роль, которую он исполнит в «Чайке», — он искал подходящую себе.

С другой стороны, Немирович-Данченко в «Чайке» ставил на карту все: свое творческое влияние в новом театре и даже само режиссерское участие в нем. Он писал Чехову: «Успех “Чайки” — вопрос *моего* художественного самолюбия <…>».

Впервые осуществляя постановку «литературной» пьесы, Немирович-Данченко проводил в жизнь любимую идею о слиянии театра с литературой. Он считал, что для постановки «Чайки» нужен «литератор со вкусом <…> и в то же время сам умелый режиссер». Он смело писал Чехову: «Таковым я считаю *себя*». Престиж сенсационного режиссерского успеха в случае удачи угадывал один Немирович-Данченко. Станиславский же несколько безразлично отнесся к своему вскоре написанному режиссерскому плану «Чайки», отдавая его как бы на откуп Немировичу-Данченко.

Однако Немирович-Данченко, всего лишь педагог Филармонического училища, еще не мог претендовать на звание режиссера — в особенности рядом со Станиславским. И хотя {57} он теребил Чехова с разрешением «Чайки», объясняя, что ему «надо выдумывать макетки и заказывать декорацию», практически каждому пришлось оставаться при своем деле: Немировичу-Данченко — литературно-педагогическом, Станиславскому — режиссерском. Был сохранен примененный на «Царе Федоре» устав сотрудничества. Немирович-Данченко взял на себя поиски с актерами тонов на считках пьесы. Станиславский должен был писать режиссерский план и работать с художником. То есть сохранилась «специализация» в режиссуре.

В самом начале деятельности Художественного театра Мейерхольд разгадал, что Станиславский, плохо зная литературу, не искажает автора только благодаря своему художественному чутью. Мейерхольд, тогда еще послушный ученик Немировича-Данченко, считал, что это ненадежный путь постановки современной пьесы. Очевидно, то же считал и Немирович-Данченко. Поэтому он и не отошел от своего филармонического правила перед началом работы беседовать с участниками о пьесе и литературном направлении ее автора. Первую такую беседу он провел с самим Станиславским перед его отъездом в Андреевку для отдыха и написания режиссерского плана «Чайки». «Мы с Алексеевым провели над “Чайкой” двое суток <…>», — сообщал он Чехову. Гостя в Любимовке у Станиславского, Немирович-Данченко посвящал его в свои мысли о Чехове. Главные из них он высказал в письмах Чехову весной и летом 1898 года, когда уговаривал его разрешить ставить «Чайку». Естественно предполагать, что то же самое он говорил и Станиславскому.

Немирович-Данченко считал «Чайку» «единственной современной пьесой», отражающей жизнь, пьесой, загубленной в Александринском театре и нуждающейся в «реабилитации». В успехе «реабилитации» он был уверен, исходя из того, что «русская театральная публика еще не знает» Чехова. Не знает, но при умелом раскрытии может узнать и оценить. Сейчас же между пьесой и публикой Немирович-Данченко видел препятствием консервативность вкусов и привычку к театральным шаблонам. Для сражения с этим препятствием он не мог найти себе лучшего соратника, чем Станиславский.

Трудность и в некотором роде загадочность драматургии «Чайки» Немирович-Данченко находил в том, что в ней «отсутствие сценичности доходит или до совершенной наивности, или до высокой самоотверженности». Это могло бы стать преградой для Станиславского, если бы не его опыты в Обществе искусства и литературы Там он переводил театральную сценичность {58} «Отелло» или «Уриэля Акосты» в новую сценичность — жизненную, наивную и самоотверженную по сравнению с традицией. Он опрощал, осовременивал, дегероизировал эти пьесы. Немирович-Данченко принимал «новую форму» сценичности, которую Станиславский давал в «Уриэле Акосте», но жалел, что при этом нет нового содержания: его как раз могла дать «Чайка». В режиссерской практике Станиславского все уже было подготовлено к воплощению «Чайки». Впоследствии у Немировича-Данченко даже мелькнет мысль, что в постановке «Чайки» не произошло никакого рождения нового театра, а только была реабилитирована пьеса. Если подумать о принципах режиссуры Станиславского в Обществе искусства и литературы и в «Чайке», то можно утверждать, что новый театр существовал уже лет десять. Поэтому задачи Немировича-Данченко в «Чайке» оказались такими близкими Станиславскому.

Целью Станиславского в любой пьесе было показать жизнь и человека. Таково же было и намерение Немировича-Данченко в «Чайке» — «при умелой, *небанальной*, чрезвычайно добросовестной постановке» увлечь публику, показав «скрытые драмы и трагедии в *каждой* фигуре пьесы». У Станиславского любая роль в пьесе, даже персонаж народной сцены, вырастала в самостоятельный образ. С таким отношением к «*каждой* фигуре» уже были написаны им режиссерские планы периода Общества искусства и литературы и писался «Царь Федор Иоаннович».

Оставалась одна практически неизведанная задача — передать настроение. «Нужно, чтоб оно было очень сильно передано», чувствовал Немирович-Данченко. В эту пору у него не было никакого опыта в постановке пьес Чехова, точно так же, как и у Станиславского. Он лишь понимал пьесу. Книппер-Чехова вспоминала, как он собирался ставить «Чайку» с учениками Филармонии, как увлекал их рассказами о пьесе и авторе, но осуществить постановку не пришлось, так как пьеса намечалась в репертуар Малого театра. У Немировича-Данченко было верное предчувствие, что ключ к «Чайке» лежит через создание настроения. Теперь, приступая к постановке, он уже обещал Чехову, что они об этом постараются, и даже обнадеживал, что в беседе со Станиславским у них «многое сложилось» так, чтобы «способствовать *настроению*». Что это были за сценические средства для передачи настроения, он не упомянул.

После беседы со Станиславским он просил у Чехова разрешения «иначе планировать декорации», чем написано в {59} пьесе. Из контекста письма можно понять, что это нужно для достижения «настроения». Сравнение режиссерского плана Станиславского с указаниями Чехова подтверждает это предположение. У Чехова симметричные планировки: аллея, перпендикулярная к рампе, и кустарник слева и справа от перегородившей ее эстрады — для первого действия; или столовая с традиционными дверями налево и направо — для третьего действия. Станиславский избегает симметрии, которая может только разрушить настроение и подтолкнуть к официальности. Он строит или параллельную рампе многоплановую декорацию густо заросшего сада, наполняя пространство ощущением природы, или скашивает интерьеры столовой и гостиной, добиваясь интимной точки зрения, как бы из укромного угла. Используя для первого и второго действий одну декорацию сада, он переменой освещения и деталей реквизита подчеркивает разные настроения.

Помимо планировок Станиславский нашел путь к настроению через обыденность изображаемой жизни. Знакомые мелочи быта, домашние звуки и голоса природы, паузы, когда все внешне замирает, уйдя в мир внутренний, — все это по ассоциации вызывало правильное настроение в исполнителях и легко передавалось зрителям. Собираясь писать главу о «Чайке» в «Моей жизни в искусстве», Станиславский записал тезис: «Настроение от быта = “Чайка”» [[1](#_n_2_2_1)]. Проблема создания настроения была счастливо разрешена: самими простыми приемами оно было схвачено сценически.

«Чайка» была поставлена в три этапа. Первый, когда Немирович-Данченко проводил беседы и считки, еще не имея режиссерского плана Станиславского. Второй, когда он репетировал по этому плану и довел три действия пьесы до показа Чехову. И третий, когда после перерыва в работе репетиции начались заново с непосредственным участием Станиславского в качестве актера и режиссера.

Первый этап — в отсутствии Станиславского, уехавшего писать режиссерский план, — этап бесед и считок необычайно воодушевил Немировича-Данченко. Он писал Чехову: «Никогда я не был так влюблен в твой талант, как теперь, когда пришлось забираться в самую глубь твоей пьесы». Так мог писать лишь драматург драматургу, оценивая пьесу профессионально. Относительно же ее воплощения он замечал в том же письме: «Планируем, пробуем тоны или — вернее — полутоны, в каких должна идти “Чайка”, рассуждаем, какими сценическими путями достичь того, чтобы публика была охвачена {60} так же, как охвачены мы…» Между тем Станиславский уже записывал открытые им сценические приемы на страницах своего режиссерского плана, недоумевая перед их простотой.

Этот период подготовительных репетиций без режиссерского плана продолжался менее двух недель. На следующий же день по получении плана Немирович-Данченко уже «поставил 1‑е действие, прошел его два раза» по мизансценам Станиславского. Немирович-Данченко принял режиссерский план трех актов: «Многое бесподобно, до чего я не додумался бы. И смело, и интересно, и оживляет пьесу». Но сейчас же он испросил позволения «кое-что не проводить на сцену». Наступил второй этап работы. Началось объединение найденного Немировичем-Данченко и актерами со сценической фантазией Станиславского, сидевшего над пьесой в имении, быть может, таком же заурядном, как соринское, где происходило действие «Чайки».

Передавая свой план, Станиславский сразу же пошел навстречу режиссерским правам Немировича-Данченко. В одном из писем он прямо позволял ему делать с планировкой все, что он захочет. Он уступал общее руководство постановкой «Чайки» Немировичу-Данченко, объясняя причину: «… Вам карты в руки. Конечно, Вы знаете и чувствуете Чехова лучше и сильнее, чем я». Дважды он повторял в письмах, что не может судить о достоинствах своего плана, так как не пропитан Чеховым. Он даже предлагал, отбросив ложную деликатность, заменить свой план постановки планом Немировича-Данченко.

Этого не произошло. У Немировича-Данченко план записан не был. В его архиве вообще нет документа, подтверждающего, что практика писания режиссерских планов была у него в обиходе до встречи со Станиславским. Техника писания планов, принятая им в скором времени, была изобретена Станиславским в Обществе искусства и литературы. Имеющийся в архиве Немировича-Данченко экземпляр «Чайки» с незаконченным наброском режиссерского плана первого действия относится к возобновлению «Чайки» в 1905 году[[10]](#footnote-11).

{61} Своим рабочим репетиционным экземпляром в 1898 году Немирович-Данченко сделал публикацию «Чайки» в однотомнике пьес, подаренном ему Чеховым 23 апреля 1897 года. Туда он скопировал планировки и многие комментарии из режиссерского плана Станиславского. Особенно полно по первому и третьему действиям. Во втором действии он почти не переносил пометок, четвертое оставил вовсе чистым. Экземпляр этот был неизвестен исследователям, находясь в частных руках, очевидно, у наследников режиссера МХАТ Н. М. Горчакова. Теперь он хранится в Российской Государственной библиотеке по искусству. Можно установить, что эта работа проделана Немировичем-Данченко с 1 по 9 сентября 1898 года.

Получив почтой план трех актов, Немирович-Данченко отвечал Станиславскому: «Мне трудно было вообще переделать свой план, но я уже вник в Ваш и сживаюсь с ним». Он писал о мизансценах, которые, естественно, не могли не начать вырисовываться перед ним на считках. Он бережно отнесся к плану Станиславского, устраняя из него лишь отдельные излишества. Он старался смягчить краски, приглушить все, с его точки зрения, ярко постановочное и положиться в большей части на текст Чехова, чем на режиссерское оснащение. Недаром он все время писал о «полутонах» и подчеркивал, что «полутона» вернее «тонов». Поэтому в «полутонах» он вел репетиции по режиссерскому плану Станиславского и был спокоен, что «многое выходит великолепно».

И все же он не взял на себя ответственность перед Чеховым утвердить режиссерский план Станиславского. Его смущали отдельные неожиданные мизансцены. Например, что Дорн балансирует на качалке во время объяснения с ним Полины Андреевны или что Сорин часто и долго сидит спиной к публике. В последнем случае он боялся отвлечь внимание зрителей непривычностью мизансцены. Немирович-Данченко вызвал Чехова на репетиции, откровенно написав ему: «Mise en scène первого акта очень *смелая*. Мне важно знать твое мнение».

После того как Чехов побывал на репетициях, Немирович-Данченко совершенно успокоился относительно мизансцен и даже начал писать о них в превосходной степени: «Ваша mise en scène вышла восхитительной Чехов от нее в восторге. <…> Он быстро понял, как усиливает впечатление Ваша mise en scène». Он лишний раз подчеркивал, что репетирует все по плану Станиславского, и оговаривал всякую мелкую перемену. Он жаловался теперь Станиславскому на неутешительные результаты *актерского* исполнения, сообщал о том, что Чехов {62} отменил «две‑три мелочи» режиссерского плана, «касающиеся интерпретации Треплева», потому что Мейерхольд играл истерично. Недовольство Чехова исполнителями ролей Маши и Тригорина и его просьба передать роль Тригорина самому Станиславскому остановили репетиции. На этом закончился второй этап работы. Станиславский к этому моменту успел написать и выслать Немировичу-Данченко режиссерский план четвертого действия. Но ввиду остановки работы Немирович-Данченко четвертого акта не репетировал. Поэтому и не перенес планировку Станиславского в свой рабочий экземпляр.

По данным Отчета о деятельности Художественно-Общедоступного театра за первый год, Немирович-Данченко провел 15 репетиций «Чайки», Станиславский — 9. Эти 9 репетиций падают на декабрь 1898 года, когда работа была возобновлена после перерыва с измененным распределением ролей. Часть этих репетиций, а может быть, и все — они проводили вместе. В этом заключался третий этап работы. «Мы, режиссеры, т. е. я и Алексеев, — писал Немирович-Данченко Чехову о третьем этапе, — напрягли все наши силы и способности, чтобы дивные настроения пьесы были удачно интерсценированы. Сделали 3 генеральные репетиции, заглядывали в каждый уголок сцены, проверяли каждую электрическую лампочку. Я жил две недели в театре, в декорационной, в бутафорской, ездил по антикварным магазинам, отыскивал вещи, которые давали бы колористические пятна». Заботы о вещах охватили Немировича-Данченко под явным влиянием Станиславского.

Главным же испытанием режиссерского сотрудничества стала для них совместная работа над ролями. На этой почве они пережили первые серьезные разногласия. Немирович-Данченко писал, что их режиссура отличается тем, что они заняты не только мизансценами, но забираются «в самую глубь тона каждого лица отдельно». Тут они и столкнулись с различным толкованием ролей. Первое их разногласие был Дорн, второе — Нина Заречная.

Спор о Дорне прошел только в переписке и не задел репетиций. Немирович-Данченко доверил роль Дорна Станиславскому как сильнейшему актеру в труппе. Он считал роль Дорна очень важной в идейном звучании «Чайки». Он полагал, что симпатии Чехова принадлежат Дорну, и потому мудрый, добрый и сдержанный Дорн должен «*доминировать* своим спокойным, но твердым тоном над всеми». Он ни в коей мере не воспринимал Дорна лицом типажным и, наоборот, ощущал в нем до некоторой степени героя. У него были сторонники {63} такого толкования: А. П. Ленский и А. И. Южин также считали эту роль первостепенной и требующей большого актера.

Станиславского совсем не привлекала роль Дорна. Она даже пугала его тем, что от него ждут в ней каких-то особенных открытий, какой-то первостепенной значимости. В письме к Немировичу-Данченко он жаловался, что совершенно не понимает Дорна и не понимает, чем подходит к этой роли. Он предупреждал, что не может «переродиться» в Дорна, хотя от роли не отказывается, а просил помощи. Пусть хоть Мейерхольд, который «пропитан “Чайкой”» и был на беседах Немировича-Данченко с исполнителями, напишет ему о внешности Дорна и прочем.

Но раз уж было назначено играть Дорна, Станиславский, работая над режиссерским планом «Чайки», одновременно стал работать и над ним: читать роль, искать характерные черты. Он изучил биографию Дорна, упоминающуюся в пьесе, и в результате остановился на типаже «ожиревшего, провинциального, постаревшего Дон Жуана, говорящего тенором». Станиславский хотел пользоваться грубыми, отнюдь не чеховской драмы красками, считая Дорна циником.

Прочитав в ответном письме Немировича-Данченко замечание, что деликатный Дорн не может балансировать на качалке в то время, как женщина говорит ему о любви, Станиславский еще больше испугался роли. Он понял, что ищет образ в противоположном замыслу Немировича-Данченко направлении. Тогда он отверг своего ожиревшего Дон Жуана и решился искать другой тон. Случившаяся как раз в этот момент перетасовка исполнителей по требованию Чехова освободила его от невзлюбившейся работы. Спор о Дорне был снят сам собой.

О Нине Заречной спор вылился на репетиции. Имея разные решения, они добивались разного от исполнительницы. На эту роль была назначена М. Л. Роксанова, бывшая ученица Немировича-Данченко по Филармонии — «молодая, очень нервная актриса» с репутацией маленькой Дузе. Так понимал ее Немирович-Данченко. Чехов видел ее на репетициях «Чайки» и нашел, что «Роксанова очень недурна». Немирович-Данченко поставил ее тогда идущей вслед за «безупречной» Книппер — Аркадиной. Достоинством Роксановой он считал исполнение ею монологов. Вся же роль Нины была еще не ясна у нее, хотя Немирович-Данченко настраивал актрису на «лирический тон». В этом состоянии работы над ролью с Роксановой начал репетировать Станиславский.

{64} Первое впечатление о Роксановой у него сложилось раньше. Год назад он специально ездил в Кусково смотреть ее в спектакле «Старые годы». Он был несколько разочарован и пожалел об ее слабом здоровье. Его насторожила нервность, «даже истеричность», но он признал в ней обаяние. Естественно, что на репетициях Станиславский хотел избавить ее от неприятных черт, предложив рисунок, требующий найти в себе другое. Кроме того, он вообще не переносил, чтобы актрисы эксплуатировали в ролях личную манеру. За это доставалось не только молоденьким и начинающим, как Роксанова или потом Германова, но даже и таким бесспорным профессионалам, как Книппер.

Станиславский характеризовал Нину двумя состояниями: восторженностью и сконфуженностью. Его Нина — неискушенное, очень юное существо, подверженное эмоциональным порывам. Подбежала к Аркадиной, поцеловала ее и — сконфузилась, протянула руку Тригорину и — сконфузилась. Нина Станиславского чиста и диковата. Такова она у него в первых трех актах, когда жизнь ее еще не сломала. Этот рисунок не подчеркивает «лирического тона». Он ближе к обыкновенно-житейской истории Нины, к распространенности подобной судьбы.

Немирович-Данченко возмутился, что Станиславский заставляет Роксанову играть «какую-то дурочку». Такое впечатление, очевидно, произвела она неумелым воспроизведением рисунка Станиславского. Индивидуальность нервной, напоминающей Дузе Роксановой не соответствовала этому рисунку. Как актрисе ей ближе было задание Немировича-Данченко. По его настоянию она вернулась к нему, но, не добившись настоящего «лирического тона», в роли «запуталась». Чехов, увидевший ее исполнение в спектакле, пришел в отчаяние и страдал, что она «играла отвратительно, все время рыдала навзрыд». Он даже настаивал на ее замене другой актрисой.

Немирович-Данченко возложил всю вину на Станиславского. Но был несправедлив. Если бы Роксанова сумела сыграть по Станиславскому, ее Нина не, противоречила бы Чехову. Нина Станиславского не героиня, но сама жертва банальности — стремления к внешнему блеску, к колеснице славы.

Немирович-Данченко искал иного образа, более утонченного, быть может, близкого к тому, какой пыталась создать В. Ф. Комиссаржевская в неудавшемся спектакле Александринского театра. Но он ошибался в силе дарования Роксановой. В период подготовки открытия Художественного театра он {65} вообще возлагал на Роксанову огромные надежды, большие, чем на других своих выпускниц — Савицкую и Книппер. Он предназначал ей многие роли. Например, Эллиду в пьесе Ибсена «Женщина с моря». Он писал: «Это не Книппер, а Роксанова. Книппер слишком определенна, а Роксанова именно вся в этой мистической дымке на почве психопатии, какова Эллида. Это отчасти морфинистка, отчасти подернута мглою и туманными призраками, вся — нервы и тревога, с стремлением к свободе и мерцающей красоте. Нет, Книппер не подходит».

Нервические краски Роксановой не позволили ей развиться в актрису Художественного театра. Они были не нужны этому театру, и в 1902 году, после четырех лет работы, она покинула его. «Определенная» Книппер стала первой актрисой МХТ, его душой, лирической нотой его чеховского репертуара.

Перед самой премьерой «Чайки» Немирович-Данченко поставил спектакль с Роксановой. Это была пьеса «ибсеновского» толка «Счастье Греты». Она принадлежала к произведениям новейшей современной австрийской драматургии. «Это будет интересной иностранной новинкой с блестящей ролью для Роксановой — сильно драматической», — объяснял выбор пьесы Немирович-Данченко. На премьере рецензенты и публика были шокированы не только натурализмом пьесы, изображающей физическое отвращение героини к мужу, за которого ее выдали ради денег, но и патологической игрой Роксановой.

Надо признать, что Немирович-Данченко не столько ошибся в выборе пьесы, сколько в выборе исполнительницы. Пьеса рисовала жестокую и циничную среду, живущую одной мыслью подняться из бедности. Судьба любви в этой среде, судьба женщины с романтической душой — это была тема серьезная и близкая собственным пьесам Немировича-Данченко. Исполнение Роксановой перечеркнуло его замысел и поставило его как режиссера под удар.

Рецензенты премьеры не упустили упомянуть, что «постановка “Счастья Греты” была первым режиссерским опытом г. Немировича-Данченко, так как до сих пор режиссерская часть в этом театре была сосредоточена исключительно в руках г. Станиславского» [[2](#_n_2_2_2)]. Писали, что постановка напоминала «экзаменационные спектакли г. Немировича, где один играет, а остальные подают реплики» [[3](#_n_2_2_3)]. «Играла», надо понимать, Роксанова. Это были чувствительные для самолюбия Немировича-Данченко уколы.

Лишь один из рецензентов премьеры заметил направление и осмысленность его режиссерской работы. Оно шло в русле {66} Станиславского: в русле жизни, противостоящей театральщине и передающей общее настроение. Рецензент понял, что Немировичу-Данченко удалось воспользоваться намеченной в пьесе «бытовой стороной» [[4](#_n_2_2_4)], разработать ее в декорациях, мебели, мизансценах, что и помогло уйти от шаблона. Можно верить, что этот отзыв был справедлив, но он потонул в потоке ругательных статей.

Было и еще одно щекотливое обстоятельство. «Счастье Греты» шло в один вечер с «Трактирщицей» Гольдони, поставленной Станиславским с готовыми по Филармоническому училищу ролями: Мирандолиной — Книппер и Форлипопполи — Мейерхольдом. Сравнение этих камерных по характеру постановок было болезненно для Немировича-Данченко. Каждая рецензия оканчивалась похвалой скромной «Трактирщице» Станиславского, в которой не было претензий на новую драму.

Провал «Счастья Греты» за пятнадцать дней до премьеры «Чайки» не прибавил Немировичу-Данченко режиссерского авторитета.

В «Чайке» же снова речь шла о Роксановой. Немирович-Данченко, отстаивая свою трактовку роли Нины, прибегнул к нарушению художественного veto, принадлежащего Станиславскому. Он, по его собственным словам, «рассердился» и «потребовал», чтобы актриса играла по его рисунку, а не по режиссерскому плану Станиславского. Это было принято, но успеха не принесло.

В работе над «Чайкой» «специализация» как способ режиссерского сотрудничества провалилась. Разные области работы (литературно-педагогическая и художественная) уткнулись в проблемы репетиций с актерами. Третий этап работы над «Чайкой» обнаружил это и заставил в дальнейшем искать более совершенных форм сотрудничества. Сейчас оно приняло форму взаимных уступок. Станиславский уступил Нину — Роксанову, но отстоял, например, мизансцены долгого сидения актеров спиной к публике, кваканье лягушек и прочие вечерние звуки в первом действии. Немирович-Данченко уступил ему эти звуки и мизансцену, признав только после премьеры, что для борьбы с рутиной эта мизансцена вышла «очень удачно».

Впервые афиша спектакля была подписана ими как режиссерами вместе. Для Немировича-Данченко это было полным удовлетворением его художественного самолюбия. Теперь он писал Чехову об исполнении в спектакле самого принципиального своего желания, вытекающего из всей системы его театральных {67} взглядов: «Общий тон покойный и чрезвычайно *литературный*».

Результаты «Чайки» окрылили его, но нисколько не вскружили голову. Подтверждение этому есть в его письме к Станиславскому на следующий день после премьеры «Чайки». В этот день заболела Книппер, и «Чайку» пришлось заменить «Потонувшим колоколом», но тут Станиславский не нашел в себе сил играть трудную роль Генриха, и спектакль отменили вовсе. Немирович-Данченко сильно встревожился и решил письменно объясниться со Станиславским. В ответе Станиславского его успокоило чистосердечное признание вины. Заодно была сформулирована расстановка сил на будущее. «Я без Вас *ничего не могу*. Вы без меня можете, но меньше, чем со мной», — писал Немирович-Данченко, прося поддержки авторитета в делах дисциплины. По его разумению успех их сотрудничества должен строиться на «*общности и близости*» между ними.

Станиславский вынес из постановки «Чайки» удовлетворение не полное. Режиссерски он завоевал для себя новую территорию — современную драматургию, Чехова. Как актер он оказался в одиночестве. Его работу не признали. Он затаенно страдал, и можно себе представить, до какой степени страдал, если ему так хотелось сыграть Тригорина.

С самого начала Станиславского беспокоило его актерское участие в «Чайке». Вопрос вставал тем более остро, что ему не нравилась роль Дорна и «больше по душе» была роль Тригорина. Ее он почитывал потихоньку для самого себя и втайне от Немировича-Данченко. Он все же надеялся, что будет ее играть. И в режиссерском плане «Чайки» роль Дорна комментирована им достаточно, а роль Тригорина мало. Это тоже знак надежды Станиславского сыграть Тригорина. Ведь в режиссерских планах он мало разрабатывал свои роли и особенно ответственные места в них — монологи и главные сцены.

Немирович-Данченко шутил, что в Тригорине надо играть его самого — Немировича-Данченко, только без бак. То есть он полагал, что в Тригорине достаточно показать типичную фигуру из литературно-театральных кругов. Он решился на компромисс в назначении на эту роль. Имея мнение, что актера на нее в труппе нет, он отдал ее бывшему провинциальному актеру А. И. Адашеву (Платонову). Про запас он держал А. Л. Вишневского, у которого, с его точки зрения, для этой роли было «мало интеллигентности, настоящей высокой интеллигентности и простоты».

{68} Жалуясь Немировичу-Данченко, что не понимает роли Дорна, Станиславский в том же письме с тайной ревностью спрашивал: «А что же Платонов, Вы ничего о нем не говорите?» Его волновал результат репетиций соперника. Немирович-Данченко ответил уклончиво: «Платонов наладит хорошо». Догадывался ли он, что Станиславский мечтает о Тригорине?.. Скорее всего, да. После того как Чехов попросил роль Тригорина передать Станиславскому, Немирович-Данченко извинился: «Вот видите, как я перед Вами виноват, что все отклонял от Вас эту роль. И вся труппа, оказывается, ждала, что Тригорина будете играть Вы».

Ошибка была исправлена, и Станиславский получил роль, о которой мечтал. Но за этим счастьем последовала катастрофа: никому, а главное — Чехову, не понравился образ, созданный им в Тригорине.

Еще в режиссерском плане Станиславский наметил Тригорина физически вялым человеком. Его обычное состояние — потягивание, вдох полной грудью, словно что-то в нем застоялось. Его характеризуют бессильное падение на стул, безмолвное качание головой, вялость. Иногда в нем просыпается темперамент, но не в сценах с Ниной, а при объяснении с Аркадиной, когда он просит отпустить его. В отношениях с Ниной Станиславский передает инициативу ей: Тригорин осторожно и постепенно поддается ее влюбленному интересу.

В декабре, когда работа над «Чайкой» возобновилась, Станиславский определил и внешний облик своего Тригорина. Безволие, сводящее его личность к ничтожности, он контрастно оттенил импозантной внешностью сердцееда. Седая шевелюра и темные усы и борода, «злодейски подведенные мрачные глаза» [[5](#_n_2_2_5)], как описано в одной рецензии. Он разодел его франтом: повязал на шею мягкий бант, обул в модные курортные туфли. Немирович-Данченко не спорил с решением Станиславского. Ясно одно, что ему хотелось большей человеческой простоты. На премьере он отвел ему пятое место в конкурсе исполнителей после Книппер — Аркадиной, Лилиной — Маши, Лужского — Сорина и Мейерхольда — Треплева. О Станиславском — Тригорине он написал: «Схватил удачно мягкий, безвольный тон. Отлично, чудесно говорил монологи 2‑го действия. В третьем был слащав».

На первых порах сотрудничества Немирович-Данченко еще не решался поправить Станиславского-актера. Тем более что он не находил в труппе лучшего исполнителя. Но перед Чеховым его игру не защищал и только надеялся на исправление {69} в будущем. После первых спектаклей «Чайки» в следующем сезоне он утешал Чехова: «Все сделали шаг вперед, даже К. С. уже не играет 3‑е действие таким ramoli <…>».

Увидев Тригорина Станиславского, Чехов сильно разочаровался. Это было отчасти подготовлено впечатлениями от рецензий, особенно в «Курьере». Там писали, что Станиславский дает образ расплывчатый, неясный, что у него неверный грим и психологически непоследовательное поведение. Убедившись, что Тригорин в самом деле таков, Чехов за глаза назвал его «безнадежным импотентом» и сравнил с паралитиком. Он серьезно опасался обиды, какую может вызвать этот Тригорин у прототипов — современных беллетристов. В глаза же Станиславскому он проронил, что это не его лицо, что у Тригорина рваные башмаки и клетчатые брюки. То есть вместо избалованного женщинами франта предлагал показать человека, замученного работой и неустроенной личной жизнью. Несмотря на свое раздражение («мне было тошно смотреть», «воспоминание об игре Алексеева во мне до такой степени мрачно, что я никак не могу отделаться от него»), он уважал творческую независимость Станиславского. Когда в будущем того осудили за толкование роли Брута в «Юлии Цезаре», Чехов высказал это: «А Станиславскому стыдно трусить. Ведь он начал так храбро, играл Тригорина, как хотел…» Станиславский настаивал на своем, защищая избранную характерность: «… я не могу изменить образа Тригорина, так полюбившегося мне». Он имел мужество это писать после показа «Чайки» Чехову. Но сколько Станиславский ни пытался доказывать правильность своей трактовки, со временем он почувствовал необходимость сыграть Тригорина другим. И смог это сделать при возобновлении «Чайки» Немировичем-Данченко в 1905 году.

## Глава третьяНемирович-Данченко возобновляет — «Чайку» — Другой Тригорин Станиславского — Кто режиссер «Чайки»?

Между премьерой и возобновлением много воды утекло. Художественный театр уже играл не в «Эрмитаже», а занимал здание в Камергерском переулке. Станиславский написал еще три режиссерских плана к пьесам Чехова: «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад», сыграл Астрова, Вершинина, Гаева. Немирович-Данченко написал режиссерский план «Иванова» и выступил в Петербурге на чеховском литературном {70} утре со словом «Инсценировка чеховских настроений». Чехов стал в Художественном театре классиком. Было известно, как его ставить, как его играть. Возобновление «Чайки» предпринималось для прочности тыла, который кормит в трудные времена. А они наступили, когда умер Чехов, когда отошел от дел и покончил с собой С. Т. Морозов, а с Горьким испортились отношения. В сотрудничестве Станиславского и Немировича-Данченко начинался новый период. Интересы каждого направились в свою область, и в том, чтобы возобновлять «Чайку» вместе, не было уже никакой надобности.

Решение о возобновлении было принято на заседании пайщиков 22 апреля 1905 года голосованием, а 25 апреля Немирович-Данченко записал в рабочую тетрадь план предстоящей ему работы. Затем он согласовал этот план по срокам со Станиславским. В период со 2 по 7 августа следовало заняться макетом первого действия, с 17 по 31 августа — провести декорационные работы и пробные репетиции с актерами. В сентябре должен был состояться выпуск спектакля.

Практически спектакль премьеры 1898 года не существовал. Его декорации, отыгравшие 52 представления, лежали где-то на складе. Сохранившийся декорационный хлам премьеры вряд ли можно было приспособить к оснащенной по последнему слову техники новой сцене Художественного театра.

На всякий случай Немирович-Данченко начал с ревизии оставшегося — с осмотра старых декораций, и перед ним встал вопрос о создании декораций новых. Первое действие требовало корректировки. Третье, для которого раньше был приспособлен павильон провалившегося накануне премьеры «Чайки» «Счастья Греты», безусловно, нуждалось в новой декорации. Четвертое — тем более, так как в 1898 году оно было собрано силами самих участников без художника. Немирович-Данченко совещался о новых декорациях с нынешними штатными художниками МХТ — В. А. Симовым и Н. А. Колупаевым. В результате появились новые декорации, авторами которых в программе возобновления названы Н. А. Колупаев и приглашенный В. Я. Суреньянц.

Почти невозможно судить о том, насколько новые декорации повторили мотивы прежних и насколько внесли свои. От возобновления сохранилось больше изобразительных материалов, нежели от премьеры: макеты третьего и четвертого действий, фотографии всего спектакля, снятые с остановками действия на сцене, зарисовки, сделанные Симовым. От премьеры 1898 года остался один макет декорации первого действия, {71} а сам спектакль ни снят, ни зарисован не был. Портреты и группы исполнителей премьеры, снятые только в 1900 году в ателье фотографа на нейтральном «дежурном» фоне, ничего не говорят о спектакле. Внешнюю сторону возобновленной постановки сравнить не с чем, поскольку изображения премьерной «Чайки» не существует.

Некоторое сравнение можно извлечь из описаний в воспоминаниях Симова и Мейерхольда. Симов обращает внимание на то, что и новая декорация сада для первого и второго действий, написанная теперь Суреньянцем, не смогла передать искомого — чеховского настроения, как и его собственная премьерная. Мейерхольд подчеркивает, что использование объемных декораций и в первом действии и в третьем (вид за окнами) вообще разрушило поэтическое ощущение природы, которое было на премьере. Оба указывают на неудачное появление в декорации беседки с колоннами вместо мостика через ручеек. Эта беседка фигурирует и в начатом Немировичем-Данченко режиссерском плане возобновления и на масштабных чертежах планировки декораций, выполненных Симовым. Подсказал ли ее Немирович-Данченко Симову и Суреньянцу, или ее изобрел кто-то из художников — неизвестно.

Естественно предположить, что, приступая к возобновлению, Немирович-Данченко замышлял новую постановку «Чайки». Поэтому, составляя для себя план работ, он записывал: «Мизансцену напишу за лето я» [[1](#_n_2_3_1)]. Подчеркнутое «я» свидетельствует, что это будет новая, *его* авторская мизансцена, отличная от прежней Станиславского.

Однако по неизвестной причине он свою мизансцену за лето не написал. Он только начал работу на специально приготовленном для его режиссерского плана тексте пьесы, переплетенном с чистыми листами в четыре тетрадки по числу актов. Очень тщательно синими и красными чернилами Немирович-Данченко начертил планировку декорации первого акта на планшете сцены. Далее он занялся освещением акта, воспроизводящим закат, наступление темноты и восход луны, которая зальет глубину сцены к началу исполнения пьесы Треплева. Постепенно Немирович-Данченко, работая, перешел с чернил на карандаш, с законченных фраз на отдельные пометки, что говорит о черновом характере дальнейших набросков, затем и вовсе сходящих на нет. Вся работа по мизансценированию была перенесена им на репетиции с актерами.

В произошедшем факте изменения мизансцен можно убедиться по записям репетиций возобновления «Чайки». После {72} вечерней репетиции второго акта 11 сентября 1905 года в Дневнике [[2](#_n_2_3_2)] записано: «Установлена новая mise en scène. Прошли с остановками и повторениями (чтобы утвердиться в mise en scène) весь акт». 19 сентября репетировали третий акт: «Прошли весь акт с остановками — установили mise en scène». На следующий день, 20 сентября, «утвердились в mise en scène» четвертого акта. О первом акте подобная запись с оговорками о мизансценах отсутствует, но так как в трех действиях мизансцены менялись, правомочно предположить, что они менялись и в первом. Само включение в декорацию хотя бы беседки должно было повлечь за собой новые мизансцены.

Каков был характер внесенных в исполнение изменений, судить можно только косвенно. Для прямых утверждений архивных документов нет. Стоит обратить внимание, что через день после «полной генеральной» репетиции «Чайки» Немирович-Данченко читал свои замечания исполнителям и репетировал с ними за столом в чайном фойе театра. Об этом помощник режиссера записал: «Цель: поднять тон некоторых сцен, уничтожить лишние паузы; все начало установлено в гораздо более бодром тоне и с меньшим количеством пауз» [[3](#_n_2_3_3)].

Эта краткая запись итоговых замечаний проливает до некоторой степени свет на задачи Немировича-Данченко по возобновлению «Чайки» вообще и оттеняет ее отличие от «Чайки» премьерной, поставленной по плану Станиславского. В той постановке, изобилующей паузами, сами паузы были новшеством, определяли ритм спектакля и его глубоко жизненную печально-безысходную тональность. Теперь Немирович-Данченко хотел преодолеть эти былые новшества, превратившиеся в штампы Художественного театра, хотел, чтобы Чехова играли бодрее, оптимистичнее и определеннее по рисунку. Это отразилось и на новом Тригорине Станиславского.

На заседании 22 апреля 1905 года возобновление принималось пайщиками при «условии удачных исполнителей Нины и Треплева» [[4](#_n_2_3_4)]. О Тригорине упомянуто не было из деликатности, но, конечно, подразумевалось, памятуя о неудаче Станиславского на премьере. На другом заседании, 8 мая, в проекте распределения ролей дублерами Станиславскому в Тригорине намечались Качалов (по-прежнему) и Леонидов (с вопросительным знаком). Качалову Станиславский уже передал роль Тригорина в сезоне 1901/02 года, и тот сыграл ее восемь раз, но тоже без удачи. Ниной была подтверждена Лилина, а Треплевым — Мейерхольд с дублерами из начинающих артистов. {73} Основные исполнители подстраховывались. Лилина по причине находившего на нее болезненного состояния не всегда могла играть. Мейерхольд со Станиславским по причине занятости другим, более важным для них делом — организуемой совместно студией.

Мейерхольд только потому и оказался кандидатом на свою прежнюю роль, что находился возле Станиславского. Станиславский уступал его Немировичу-Данченко для возобновления, но просил назначить ему дублера. Эта просьба возникла у него в заботах о делах студии. В его записной книжке среди перечисления ковров, мебели, гобеленов, статистов и статисток неожиданно вклинивается строка: «Мейерхольд. Чайка (дублер)» [[5](#_n_2_3_5)]. После этого он написал Немировичу-Данченко о необходимости дублера: «… боюсь, как бы Мейерхольд на первое время не подрезал или Художественный театр или студию».

В то время когда у Немировича-Данченко в самом разгаре были репетиции «Чайки», Станиславский уехал на две недели отдохнуть в Севастополь. Немирович-Данченко готовил новых исполнителей (Барановскую и Косминскую, Лось и Максимова) и на квартире Станиславского провел чтение «Чайки» для Лилиной — Нины. Все 19 запротоколированных репетиций возобновления, одно чтение и два занятия с макетами, отмеченные только в рабочих тетрадях Немировича-Данченко, он провел один, без режиссерской помощи Станиславского. Возобновление «Чайки» не оставило следа в архиве Станиславского. При тщательных поисках удалось обнаружить в его записной книжке более чем лаконичную запись: «*Сюжет* мелькнул. *Отъезд* скомкал» [[6](#_n_2_3_6)]. Это были его критические замечания самому себе к сценам Тригорина из второго и третьего актов на репетициях после возвращения из Севастополя. Нашлась еще зарисовка переделки тригоринского грима.

Станиславский неузнаваемо изменил внешность Тригорина. Искоренил полностью щеголеватость. Вместо эспаньолки — борода. Рыжеватые, не бросающиеся в глаза волосы. Помятое кепи и пенсне на шнурочке. Вот портрет нового Тригорина. Появилась у него и новая мизансцена. Раньше во втором акте, согласно режиссерскому плану Станиславского, Тригорин удил рыбу с подмостков заброшенного треплевского театра. Теперь согласно новой декорации и мизансцене Немировича-Данченко, он сидел в беседке за столом и писал, что видно на фотографии, сделанной в 1905 году. Совсем как Чехов, уединившийся от компании праздных гостей в соседнюю комнату. В своих воспоминаниях о Чехове Станиславский рассказывал об этой {74} его привычке. Теперь Станиславский подчеркивал, что Тригорин — серьезный писатель, что в его сложном образе мелкие житейские недостатки сочетаются с талантливостью и глубиной самопознания. Немирович-Данченко теперь хвалил Станиславского на репетиции, записывая в режиссерскую тетрадку: «Писатель есть. И простой человек есть» [[7](#_n_2_3_7)].

Жизнь возобновленного спектакля, в котором Станиславский нашел наконец Тригорина, а Немирович-Данченко осуществил свои режиссерские задачи, оказалась слишком короткой, чтобы оставить по себе надлежащую память.

Спектакль прошел всего 11 раз. Началась всеобщая забастовка, вызвавшая ликвидацию сезона и отъезд МХТ на зарубежные гастроли. Премьера 1898 года просуществовала дольше: была сыграна 52 раза. Тогда и театр и пьеса были в новинку, вызывали резонанс. Теперь «Чайка» была для публики лишь данью памяти Чехова. Ожидали в обществе скорее не ее, а новую пьесу Горького «Дети солнца» и любопытствовали, что получится из студии Станиславского и Мейерхольда. 30 сентября после премьеры возобновления Немирович-Данченко записал впечатления о спектакле и его приеме: «Исполнение ровное, чистое, но без настоящего нерва и трепета Прием очень сухой. Настроение у публики, правда, не театральное вообще еще. Подорвано известием о смерти Трубецкого» [[8](#_n_2_3_8)]. В этот вечер театру все же были преподнесены от публики портрет Чехова и две корзины с цветами. Венки получили Станиславский и Мейерхольд, цветы — Книппер. Трудившийся над возобновлением Немирович-Данченко не был ничем вознагражден и отмечен.

Чья теперь режиссерски считалась «Чайка», было неизвестно, так как имена ее прежних режиссеров — Станиславского и Немировича-Данченко были с программы сняты. К 1905 году такая практика уже привилась, была в порядке вещей, но по сравнению с временами премьеры «Чайки» выглядит поразительно.

Возобновление «Чайки», бесспорно имевшее свои художественные достоинства хотя бы уже тем, что в ней появился новый Тригорин Станиславского, произошло в неподходящий момент. Поэтому оно не принесло удовлетворения режиссерскому самолюбию Немировича-Данченко, не реабилитировало Станиславского в роли Тригорина. Премьерная неудача в Тригорине имела роковое последствие на оценку работы Станиславского в «Чайке» вообще как в его собственном сознании, так во мнении окружающих, затем и в суждениях исследователей {75} театрального процесса. Самому факту возобновления как отдельной работе не было придано соответствующего значения. Более того, в суждениях исследователей премьера 1898 года и возобновление «Чайки» в 1905 году смешались в некий единый образ. Документы возобновленного спектакля (фотографии, начатый режиссерский план Немировича-Данченко, макеты декораций) там, где они не совпадают с режиссерским планом Станиславского, послужили основанием гипотезы о кардинальной редактуре этого плана, произведенной Немировичем-Данченко в 1898 году. Этим еще укрепилось мнение, что Станиславский не понимал пьесу. Даже очевидное противоречие этого мнения режиссерскому шедевру Станиславского — мизансцене «Чайки» — не способно его опровергнуть. Хотя вряд ли кто-нибудь сомневается, что эта рукопись и есть первый памятник сценической культуры эпохи театра Чехова.

## Глава четвертая«Чайка» в зеркале воспоминаний — Переписка 1898 года — Немирович-Данченко редактирует Станиславского — За чтением «Из прошлого»

В истории Художественного театра постановка «Чайки» — самый престижный эпизод. Это, естественно, дало ей вторую жизнь в воспоминаниях. Воспоминания — отражения в зеркале, поставленном под углом. Угол отклонения образует время и опыт. Поэтому воспоминания отличаются от подлинников — документов. Воспоминания дают истолкования документам. Не избежала этой участи и «Чайка».

Станиславский сам первый объявил, что не понимал «Чайку». «Я уехал в Харьковскую губернию писать mise en scène. Это была трудная задача, так как, к стыду своему, я не понимал пьесы. И только во время работы, незаметно для себя, я вжился и бессознательно полюбил ее. Таково свойство чеховских пьес. Поддавшись обаянию, хочется вдыхать их аромат», — писал он в ранних, конца 900‑х годов, воспоминаниях о Чехове. Кажется, в чем тут сомневаться? Каких еще искать разъяснений, раз Станиславский сам расписался в непонимании? С этим можно было бы согласиться, если бы не все тот же его режиссерский план «Чайки», каждый лист которого доказывает обратное. Не мог же он быть написан по полному наитию или по гипнотическому внушению Немировича-Данченко.

Обращает на себя внимание и то, что тема непонимания Чехова в воспоминаниях Станиславского все больше относится {76} к рассказам о непонимании им своих ролей, чем целых пьес. Станиславскому запомнилось долгое постижение ролей, пересмотр их трактовок. Как драгоценные факты личной актерской биографии приводит он слова Чехова, похожие на шарады, о ролях Тригорина и Астрова. Через годы, разгадав эти шарады, он избавился от ошибок и удивлялся их нелепостям, как курьезным происшествиям.

Стоит только сравнить воспоминания Станиславского с его высказываниями в письмах лета 1898 года, как выясняется, что в ранних воспоминаниях он не точен. Оказывается, что его «непонимание» относится не к «Чайке» — пьесе, а к собственной работе — к режиссерскому плану, написанному, как он выражается, «на авось» или «наобум». В то время он предупреждал Немировича-Данченко: «Повторяю: я сам не пойму, хороша или никуда не годна планировка “Чайки”. Я понимаю пока только, что пьеса талантлива, интересна, но с какого конца к ней подходить — не знаю». Достоинства пьесы он понимал, но не был уверен в достоинствах своей работы.

Он ссылался на свою неподготовленность, считая себя «не пропитанным Чеховым», потому что, будучи в отъезде, не присутствовал на беседах Немировича-Данченко с исполнителями. Это оправдание удивляет, а для Немировича-Данченко звучит даже обидно. Ему же запомнился «один такой красивый у нас день» — день, проведенный вдвоем со Станиславским за разъяснением ему Чехова и «Чайки». Разве его беседы с актерами могли бы дать ему больше, чем их отдельная предварительная беседа?

В поздних воспоминаниях — в «Моей жизни в искусстве» выясняется, что в чувстве неподготовленности Станиславского к «Чайке» виноват характер беседы Немировича-Данченко. Станиславский помнит, что пьеса показалась ему скучной и что Немирович-Данченко объяснил ему «прелесть произведения Чехова». При этом Станиславский указывает на примечательную черту: Немирович-Данченко соблазнял рассказами о пьесах, но от последующего самостоятельного чтения пьес его гипноз рассеивался. Возможно, такая реакция на литературные беседы Немировича-Данченко была особенностью только одного Станиславского.

Когда он сел за свой экземпляр «Чайки», оказался наедине с пьесой, его охватила неуверенность в попытках пересказать пьесу сценически. Станиславский находился между двух устрашающих его обстоятельств. С одной стороны, авторитет Немировича-Данченко, священнодействующего над Чеховым, с {77} другой — пугающий пример провала «Чайки» в Александринском театре. Если добавить к этому мнительность Станиславского, склонного опасаться провалов, то понятным становится его психологический маневр: заранее предупредить Немировича-Данченко о возможном просчете. Опасения Станиславского попали даже в текст режиссерского плана: «Сомневаюсь, чтобы это вышло не смешно. Попробовать можно?» Или: «Это очень грубый эффект, но на публику действует. Конечно, не стою за него».

В неопубликованном варианте главы о «Чайке» («Моя жизнь в искусстве») Станиславский объяснил, в чем заключалась его неуверенность: «… то, что я писал, было так просто, что никто не мог бы меня убедить в том, что написанное мною было интересно и нужно для сцены.

“Если вы непременно хотите, я напишу, но не понимаю, кому это может быть нужно”.

Так рассуждал я про себя. К моему удивлению, я получил из Пушкина большие похвалы моей работе» [[1](#_n_2_4_1)].

Похвалы означали, что Немирович-Данченко принимает сценический пересказ «Чайки» и что Станиславский понимает пьесу правильно и делает то, что нужно. «К моему удивлению, работа казалась мне легкой: я видел, чувствовал пьесу», — писал Станиславский. На языке художника видеть и чувствовать равняется пониманию.

Удивление Станиславского простотой и легкостью написания режиссерского плана объясняется тем, что он привык к сбору материалов, к изучению истории и этнографии, которых требовали наиболее знаменитые его постановки до Художественного театра и тот же «Царь Федор Иоаннович», а для «Чайки» он находил все готовым вокруг себя. Действительно, «кому это может быть нужно»?.. Когда он в августе писал планировку «Чайки», то из окна ему «открывался унылый и скучный вид на беспредельную, однообразную степь», откуда черпал он вдохновение для настроения и ритма будущего спектакля. Станиславский планировал: «Августовский вечер. Тусклое освещение фонаря, отдаленное пение загулявшего пьяницы, отдаленный вой собаки, кваканье лягушек, крик коростеля, редкие удары отдаленного церковного колокола — помогают зрителю почувствовать грустную, монотонную жизнь действующих лиц». Заточение Треплева в имении было ему понятно, так как сам он с трепетом ждал в Андреевке почты как единственной связи с миром. Дома в Любимовке и в гостях у брата в Андреевке было столько похожего с имением Сорина: {78} домашний любительский спектакль, тени на занавесе готовящихся к спектаклю Нины и рабочего Якова, лежание в гамаке, чай в саду на ковре, безалаберный завтрак перед отъездом среди полусобранных в дорогу вещей, «народная сцена» проводов, красноватый свет от печки, ненастье за окном, конфеты, привезенные из города, игра в лото.

Собственные впечатления служили материалом и переплетались с происходящим в пьесе. Здесь только все было победнее, позапущеннее. Так что Немирович-Данченко был не прав, когда писал в «Из прошлого», что Станиславскому как представителю богатого купечества была абсолютно неизвестна среда, фигурирующая в «Чайке». Здесь приходится сделать поправку, что Станиславский принадлежал, если можно так сказать, к интеллигентному купечеству. Ведь не из Тит Титычей он был! Ему была знакома жизнь в современном имении, знаком был и артистический мир, не только московский, но и провинциальный, где ему доводилось играть гастрольные спектакли. Аркадина не была ему в новость. Единственное, с кем он действительно не сталкивался, это писатели. Может быть, поэтому и ошибся в первом варианте своего Тригорина. Но не более того.

В первом издании режиссерского плана «Чайки» во вступительной статье приведен отзыв о плане Немировича-Данченко: «Станиславский, оставаясь все еще равнодушным к Чехову, прислал мне такой богатый, интересный, полный оригинальности и глубины материал для постановки “Чайки”, что нельзя было не дивиться этой пламенной гениальной *фантазии*». Получая по почте режиссерский план, Немирович-Данченко еще не подозревал, что Станиславский уже «полюбил» Чехова и его пьесу.

В мемуарах «Из прошлого» Немирович-Данченко пишет о «стихийном» совпадении Станиславского с Чеховым. Он делает вывод, что «Станиславский так и не почувствовал настоящего чеховского лиризма». В этом он все же был не прав. Дело было не в «стихийности» совпадения, а в разных направлениях истолкования Чехова у него и Станиславского. Надо было ответить на вопрос: что это — человеческая жизнь как она есть, без иллюзий, или проза жизни, возвышающаяся до поэзии? Разные ответы начинаются с отношения к спектаклю Треплева, к исполнению Ниной монолога из его пьесы.

Когда Станиславский и Немирович-Данченко приступили к работе над «Чайкой», они переписывались об этом загадочном месте пьесы. Станиславский трактовал сцену спектакля {79} как момент конфликтной ситуации между всеми героями «Чайки». Он создавал атмосферу общей отчужденности друг от друга. У него не было иллюзий. Немирович-Данченко придавал значение самому факту треплевского спектакля, его содержанию и форме. Реакция действующих лиц на представление могла быть лишь фоном к нему, так как в эту минуту проза жизни отступала перед поэзией. Все это различие выявляется, если из фрагментов переписки Немировича-Данченко и Станиславского сконструировать диалог:

Немирович-Данченко: «Я думаю *убрать* все, что может расположить зрителя к излишним смешкам, дабы он был готов к восприятию лучших мест пьесы. Поэтому, например, при исполнении пьесы Треплева надо, чтобы лица вели себя в полутонах. Иначе публика легче пойдет за слушающими, чем за Треплевым и Ниной».

Станиславский: «Ваше замечание о том, чтобы в первом акте, во время представления пьесы Треплева, второстепенные роли не убивали главных, я понимаю вполне и соглашаюсь с ним».

Даже и соглашаясь, Станиславский думает о персонажах, между тем как Немирович-Данченко думал о треплевской пьесе. Согласившись, Станиславский перевел задачу в чисто техническую и засомневался: «Вопрос, как этого достигнуть… Я по своей привычке раскрыл каждому действующему лицу более широкий рисунок роли. Когда актеры им овладевают, я начинаю стушевывать ненужное и выделять более важное. Я поступал так потому, что всегда боялся, что актеры зададутся слишком мелким, неинтересным рисунком <…>».

Станиславский не мог ради треплевского спектакля остановить жизнь не только персонажей, но и окружающей их природы. Эта тема в переписке явилась в развитие первой.

Немирович-Данченко: «Не подумайте, однако, что я вообще против всего смелого и резкого в подобных местах. Я понимаю, что *смена впечатлений* только усилит эффект мистически-трагический. Я только боюсь некоторых подробностей. Ну, вот хоть бы “кваканье лягушек” во время представления пьесы Треплева. Мне хочется, как раз наоборот, полной таинственной *тишины*. Удары колокола где-нибудь на погосте — другое дело. Иногда нельзя рассеивать внимание зрителя, отвлекать его бытовыми подробностями».

Станиславский: «Представьте, что я поместил лягушек во время сцены представления исключительно для полной тишины. Ведь театральная тишина выражается не молчанием, а {80} звуками. Если не наполнять тишину звуками, нельзя достигнуть иллюзии».

Им казалось, что они говорят об одном и том же, но на разных языках: литературном и сценическом. Станиславский оставался убежденным в этом и через десятилетия, вспоминая споры о «Чайке» с Немировичем-Данченко. Из них он делал вывод, что они шли «каждый своим самостоятельным путем». Путь Немировича-Данченко он называет «художественно-литературным, писательским», свой — «изобразительным». В вариантах рукописи «Моя жизнь в искусстве» Станиславский сравнивал их совместную работу с рытьем туннеля с разных концов. По дороге возникали неопасные ссоры «художественного и артистического происхождения». Станиславский описывает результат встречных усилий: «Вот, уже нас разделяет тонкая стена, вот и она рухнула, и мы встретились и теперь можем свободно проходить из литературной области в художественн[ую], актерск[ую] и другие, можем соединить их все вместе, для общего прохождения по проложенному пути, вместе со всеми артистами, которые следовали за нами. И… все стало ясно…» [[2](#_n_2_4_2)]. К чему эти отточия в финале? Они читаются, как вздох, как знак недоговоренности о проблемах все же неразрешимых.

Яснее не становилось оттого, что, столковавшись о внешнем, в сущности, не сошлись во внутреннем.

Станиславский почувствовал в «Чайке» великую силу прозы жизни, изображенную Чеховым. В режиссерском плане встречается такое его замечание к одной из сцен: «Чтобы сделать пьесу жизненнее, понятнее для публики, очень рекомендую не бояться *самого резкого* реализма в этой сцене». Немирович-Данченко в первую очередь откликался на ощущение поэзии и требовал «лирического тона» от Роксановой и боялся заглушить ее поэтический монолог в пьесе Треплева. Можно думать, как считает Немирович-Данченко на страницах «Из прошлого», что в Треплеве Чехов сочувствовал символистам. Если это и было так, то все же не означало, что он хочет особым исполнением поддержать символизм треплевской пьесы. На репетициях в Александринском театре Чехов поправлял Комиссаржевскую при чтении монолога: «Нина — деревенская барышня… первый раз на сцене говорит… трусит, дрожит…» Он возвращал ее к психологической правде, к прозе жизни. В тексте «Чайки» сказано, что Нине пьеса Треплева не нравится, она не понимает ее, как же в таком случае она может исполнять ее в «лирическом тоне»?

{81} При постановке «Чайки» в 1898 году эти проблемы не вышли из-за кулис репетиций. Неудовлетворенная мечта о чеховском лиризме не покидала Немировича-Данченко. Он сумел ее осуществить на закате жизни в новой постановке «Трех сестер», на взлете своей теории о романтическом театре.

В «Моей жизни в искусстве» главу о «Чайке» Станиславский посвятил изложению своего метода работы. Содержание главы шире простых воспоминаний о событиях вокруг постановки «Чайки». Ее тема — влияние драматургии Чехова на развитие сценического искусства Художественного театра во всех его слагаемых: режиссуре, актерском мастерстве, технике оформления. Задача Станиславского в этой главе — проанализировать одну из важнейших, но далеко еще не совершенных, с его точки зрения, ступеней собственного творческого метода.

Спустя десятилетие после выхода в свет «Моей жизни в искусстве» Немирович-Данченко издал свои воспоминания «Из прошлого». То, что написано там о «Чайке», написано во внутренней полемике с книгой Станиславского. Прежде всего это противоположная позиция, которую он выбирает по отношению к жанру воспоминаний. Он хочет судить о прошлом, не примешивая всего накопленного опыта, всей прожитой в искусстве жизни. Он боится фальсификации: «… за тридцать с лишком лет наши приемы подвергались переработке и шлифовке; легко приписать прошедшему черты настоящего». Такой урок частично Немирович-Данченко вынес для себя из чтения рукописи Станиславского.

В 1925 году, работая над вариантом первого издания «Моей жизни в искусстве» на русском языке, Станиславский передал экземпляр рукописи для ознакомления Немировичу-Данченко. Тогда Немирович-Данченко сделал свои пометки на рукописи Станиславского и на отдельных приложенных листочках: замечания, советы и пожелания дополнить текст. Это обстоятельство слегка перемешало в книге их взгляды. Немирович-Данченко стал редактором воспоминаний Станиславского в нескольких принципиальных местах рукописи, где можно ставить вопрос о разделении лавров или ошибок. Станиславский принял его замечания и с помощью своего рабочего редактора Л. Я. Гуревич внес некоторые поправки, а иногда и впрямую ввел текст, предложенный Немировичем-Данченко.

В частности, в связи с чеховскими спектаклями Немирович-Данченко и обвинил Станиславского в описании прошлого {82} с высоты нынешнего опыта: «О Чехове написано прекрасно, но все это (282 – 288[[11]](#footnote-12)), что Константину Сергеевичу теперь так ясно и глубоко осознано, пришло далеко не сразу. *Пожалуй*, только к “*Вишневому саду*”. А раньше, даже во время постановки, во время участия в постановках и создания режиссерских планов, К. С. не имел *этого* багажа». Написанное Станиславским Немирович-Данченко посчитал недостаточным для истории «Чайки». Он предложил ему добавить следующее: «Чтоб Чехов нашел свой театр, нужно было такое необыкновенное сочетание такого театрального человека-писателя, драматурга и учителя театральной молодежи, — как я;

такого свободного от театральных штампов режиссера, такого мастера создавать на сцене настроения, заданные поэтом, — как Константин Сергеевич;

художника-декоратора из группы самых близких душе Чехова передвижников, как Симов;

и актерской молодежи, воспитанной на современной беллетристике».

Станиславский почти дословно включил этот текст в свою книгу. Там он несколько вторгся своей фактологичностью в ход теоретических рассуждений Станиславского о силе интуиции в искусстве. Тем не менее эта мысль Немировича-Данченко, изложенная в книге Станиславского, приобрела характер классической цитаты.

Читая мемуары Немировича-Данченко «Из прошлого», Станиславский не согласился с половиной того, что там написано о «Чайке». В своем экземпляре книги он сделал об этом замечание. Его пометки (указания страниц и отчеркивания текста) настолько кратки, что смысл их надо расшифровывать. Одно видно сразу: они касаются не теории, а только фактов. Хотя Немирович-Данченко опирался на факты, помещая в текст подлинники: фрагменты своей переписки с Чеховым вокруг постановки «Чайки» — в иных местах он был не точен. Он забыл, что отсутствие на репетициях Станиславского — Тригорина не могло задерживать работу театра над «Чайкой», так как в первый период репетиций Тригориным был Адашев (Платонов), а Станиславский все еще — Дорн. Немирович-Данченко не упомянул о том, что роль Тригорина была передана Станиславскому по желанию Чехова. Не помнил, что не сразу М. П. Лилина стала репетировать Машу, а только после того, как Чехову не понравилась в этой роли Н. А. Гандурина.

{83} Станиславского задело, что, рассказывая о «черных деньках» — падении сборов со спектаклей накануне премьеры «Чайки», Немирович-Данченко приписал причину тщетным режиссерским усилиям Станиславского в неудачной постановке «Шейлока» («Венецианского купца»), не сказав о собственном провале со «Счастьем Греты».

Но более всего, вероятно, обидела Станиславского данная Немировичем-Данченко характеристика его режиссуре. Она опускала его до искателя сценических эффектов, хотя и высшего художественного вкуса, но имеющих одну цель — новизну ради новизны. Это было несправедливо и несерьезно. Для доказательства стоит вспомнить его постановки в Обществе искусства и литературы: «Плоды просвещения» (кстати, Немировичем-Данченко самим же похваленные), «Фома», «Уриэль Акоста», «Самоуправцы», «Отелло», «Ганнеле» у Лентовского и, наконец, «Царь Федор Иоаннович», которым открылся их общий театр. Поэтому задача режиссерского перевоспитания и развития Станиславского, взятая на себя Немировичем-Данченко в связи с «Чайкой» и необходимостью обратиться «к глубинам и лирике будней», не была в действительности настолько кардинальна.

Изображение «Чайки» в зеркале воспоминаний у каждого получилось свое. Станиславский старался провести линию развития искусства. Немирович-Данченко соизмерял художественные вклады ее сценических отцов. Для получения по возможности объективной картины приходится сопоставлять одно зеркало с другим и оба с документами, теперь бесстрастно лежащими в архивных коробках. Ревность к разделению славы первого сезона, осененного шедевром «Чайки», началась сразу же. Известны даже число и месяц, когда ее испытал Немирович-Данченко.

Было это 28 февраля 1899 года. Восемь лет он молчал, а в феврале 1907 года вознамерился напомнить Станиславскому эпизод того дня: «Первый же случай успеха, который нельзя забыть, был на первый день поста по окончании первого сезона после “Чайки”, когда я пришел к Вам. Я пришел, и меня начали ругать за мое поведение, “вредное для Театра”. Забыть не могу слова Ваши. — Ну, однако, что же это в самом деле, человек пришел к нам в дом, а мы его битый час ругаем, — сказала Вам Мария Петровна» [[3](#_n_2_4_3)].

Впервые Немировичу-Данченко показалось, что Станиславский мстит ему за успех.

## **{****84}** Глава пятаяЗагадки вокруг «Эдды Габлер» — Конец первого сезона — Недовольство Станиславским — Опека Немировича-Данченко — Свидание в Крыму

Из современных писателей в репертуаре Художественного театра за Чеховым последовал Ибсен. Первый опыт его постановки окружен какой-то тайной. Почему-то поставил Ибсена не обожающий его Немирович-Данченко, а Станиславский. Отчего так случилось — в архивах не обнаруживается. Также не обнаруживается там и режиссерский план Станиславского к «Гэдде Габлер», переименованной театром в «Эдду Габлер». По обычаю первых сезонов, режиссерский план должен был обязательно быть, тем более, что времени для его написания у Станиславского имелось достаточно. Между премьерой «Чайки» и началом репетиций «Эдды Габлер» прошел месяц.

Беседа о пьесе, назначенная на 17 января 1899 года, не состоялась. Причина ее отмены была известна Мейерхольду. Сохранился черновик его письма к Немировичу-Данченко, носящий характер язвительной жалобы на Станиславского. Он просит Немировича-Данченко впредь не отказываться от бесед, «не поступаться своими принципами». Известно еще, что в тот же день, 17 января, Немирович-Данченко написал письмо своей филармонической ученице Н. Н. Литовцевой, где в кратком анализе деятельности Художественного театра, очевидно под действием минуты, признавал, что «до полнейшего удовлетворения слишком далеко». Возможно, в отмене беседы был виноват Станиславский.

Как бы там ни было, Станиславский начал прямо с читки пьесы актерам. Он делал это, как записал Мейерхольд, «попутно рисуя обстановку, объясняя места и переходы и намечая паузы». Он докладывал готовый план постановки.

Перед началом читки говорили разное, и Вишневский, всегда думающий о кассе, предсказывал, что пьеса будет иметь успех На это Станиславский ответил: «После этой пьесы все светские дамы будут носить платья и прическу, как у Марии Федоровны». Мейерхольда возмутила эта фраза Станиславского В ней он увидел пример его литературного невежества и с пафосом доказывал, что если дамы станут подражать М. Ф. Андреевой в роли Эдды, то имевший целью развенчать героиню Ибсен не поблагодарит Художественный театр. Мейерхольд явно придрался к светской любезности Станиславского.

{85} Станиславский понимал, что несовместимость Эдды Габлер с обывательским миром делает ее героиней трагедии. Его трактовка состояла в следующем: «… молодая женщина, не найдя ни в чем твердых устоев, гибнет, несмотря на свои богатые задатки, от отсутствия всего, что хоть как-нибудь могло бы привязать ее к жизни» [[1](#_n_2_5_1)]. Эта трактовка записана в «Отчете о деятельности театра за первый год».

Н. Е. Эфрос в монографии о Станиславском вспоминал «Эдду Габлер» как спектакль, несправедливо обойденный театральной историей. Особенно это, по мнению Эфроса, относилось к исполнению Станиславским роли Левборга, в которой его актерский талант и темперамент, быть может, единственный раз явились полностью раскрепощенными. «Не пытливый ум, не роющая психология, но какая-то таинственная прозорливость, какая-то осененная отгадка дали такой результат», — писал Эфрос.

Премьера «Эдды Габлер» была последней в первом сезоне Художественного театра. Сезон закрылся рано, в феврале, перед Великим постом, но внутри театра работа не прекращалась. Несмотря на то, что исполнение Тригорина продолжали осуждать, а исполнение Левборга было принято сдержанно, Станиславский пребывал в одушевлении. Со всей энергией он одновременно принялся за «Геншеля» и «Смерть Иоанна Грозного», а вскоре приступил и к «Дяде Ване». Он писал режиссерские планы, репетировал, готовил декорационную часть. Читая режиссерские планы этих трех пьес, можно оценить не только непостижимый объем его труда, но и степень его совершенства.

Немирович-Данченко, наоборот, вступил в полосу переоценок и некоего кризиса. Созданием и первыми шагами театра он был доволен «чрезвычайно», а частности его разочаровывали. Он уже задумывался, сможет ли быть удовлетворен театром в будущем? Отдаваясь заботам МХТ, он забросил литературное дело. Его еще тянуло к роману, повести, рассказу, наконец, к пьесе, но уже не было воли пренебречь на какое-то время театром. Он даже порой не мог написать и письма. Трижды принимался в феврале и марте писать критику С. В. Флерову и трижды бросал, «потому что письмо требует настроения цельного, непрерываемого». Он как бы положил свою деятельность на весы: на одной чаше — театр, на другой — литература, и смотрел, какая перетянет.

Станиславский ничего похожего не переживал. Он давно принес все в жертву театру. В первые годы женитьбы под давлением {86} семьи он пытался обуздать свою приверженность сцене, но, разумеется, не выдержал. Оттого ему в голову не приходили такие неутешительные мысли, как Немировичу-Данченко. Тот размышлял, что театр «ставит людей в отношения, которые с точки зрения глубокой морали следует считать враждебными и нежелательными, он заставляет быть сегодня порывистым, завтра сдержанным и благоразумным, в одном случае прямодушным и решительным, а через полчаса дипломатом, прибегающим к проволочкам <…>». Он словно прозревал свое административное будущее в Художественном театре, и оно не увлекало его. Он писал: «… наблюдаешь, думаешь, все думаешь и мучаешься над вопросами: надо ли это? А кому это надо и зачем?»

Его настроению способствовало переутомление (за «21 месяц не имел *пяти дней* полного безмятежного отдыха») и суровость зимы. Он жаловался Чехову: «Я не могу жить в морозы. Я хожу с застывшими мозгами, с заледенелой энергией, без фантазии, без любви к существованию. Мне не хочется ни думать, ни писать, ни распоряжаться. И в такое время дела нарастает с каждым днем, потому что я смотрю на громаду работы с тупым унынием бездельника». Впоследствии, когда Немирович-Данченко станет временами впадать в такое состояние, Станиславский будет обижаться и упрекать его в лени.

За Станиславским его соратники не поспевали. Напряженность и разбросанность его деятельности казалась им сумбурной. И если Мейерхольд внушал Немировичу-Данченко мысль о необходимости идейного руководства Станиславским, то Санин просил руководства административного. Он принялся упрекать Немировича-Данченко, что он отошел от дел: «… с поста мы остались без всякого *твердого* руководства, сначала резали, а потом метили без плана, без провидения будущего, провели 3 месяца, а я все ждал, что Ваша административная все и вся синтезирующая воля и сила встанет, все обоймет, все нам укажет…»; «помню, как устали все, как хотелось вздохнуть, но тогда-то и нужно было обдумать будущее; мы поспешили, раскисли и пустились “без руля и без ветрил” носиться по морю… И эта неуверенность, неизвестность сказалась во всем ходе репетиций, во всей работе в марте, апреле и мае» [[2](#_n_2_5_2)].

Горький осадок оставила в душе Санина работа со Станиславским над монтировкой костюмов к спектаклю «Смерть Иоанна Грозного», когда ему «трудно было “гениального путаника” привести к порядку» [[3](#_n_2_5_3)]. Слова «гениальный путаник» {87} Санин брал в кавычки. Вероятно, таково уже было прозвище Станиславского внутри Художественного театра.

Вообще, несмотря на весь авторитет Станиславского, им были многие недовольны. Мейерхольд жаловался на его литературную неподготовленность. Чехову то и дело писали, как плохо Станиславский играет Тригорина. Немирович-Данченко при всем одобрении показывал, однако, и некоторое снисхождение: «Я считаю Алексеева очень большим режиссерским талантом. С фантазией, превосходящей всякие ожидания. С огромной памятью жизненных наблюдений. Как у крупного человека, у него есть и крупные недостатки. Но я почти не борюсь с ними, чтобы не заглушить его положительных качеств». Когда миновал период его собственного внутреннего кризиса, Немирович-Данченко все же стал бороться с недостатками Станиславского.

Начавшиеся в мае репетиции «Дяди Вани» — чеховской пьесы, к которой он относился особо, вновь возбудили и сосредоточили его творческую и административную волю. Он, Санин и Лужский обсудили положение и пришли к выводу, что так работать, как работал Станиславский «весну и пост — нельзя. Нельзя — и шабаш» [[4](#_n_2_5_4)]. Во-первых, его здоровье пошатнулось. Во-вторых, они испугались, что порядок работ будет безнадежно нарушен. И Немирович-Данченко решил учредить над Станиславским своеобразную братскую опеку. На ее организацию пошло летнее время между сезонами, когда он, переписываясь со Станиславским и Саниным, разработал точное расписание работ.

В основе этой меры лежали добрые чувства к Станиславскому, однако здесь проявился и характер самого Немировича-Данченко. Он любил брать ответственность на себя, но за это требовал послушания.

Прошлым летом Немирович-Данченко в письме к А. И. Южину, разбирая их дружбу и театральную ревность, писал: «Мы могли бы быть всегда неразрывны только при условии, если бы один из нас находился под постоянным влиянием другого, что трудно представить». Этим летом Немирович-Данченко легко представил себе, что должен для пользы дела подчинить своему влиянию Станиславского. «Думая о Вас, — писал он ему, — я испытывал к Вам чувство старшего брата, желающего своему младшему брату успокоиться и оправиться. Это чувство, которое позволяю Вам назвать сентиментальным, не покидало меня вот до полуночи. А тут Ваше письмо — и говорю Вам, я фаталист, — в этом письме Вы в {88} первый раз за два года пишете: “Целую Вас”. Знали ли Вы, что пишете в первый раз?..» [[5](#_n_2_5_5)]

Признание Немировича-Данченко более чем откровенное, интимное. Как отнесся к нему Станиславский — не известно. Часть их переписки за 1899 год не сохранилась. Из писем Немировича-Данченко ясно, что Станиславский писал ему с июня по август шесть раз: из Москвы, из Виши, из Севастополя — отовсюду, где побывал этим летом. Какое-то письмо Немирович-Данченко аттестовал как «длиннейшее из писем», когда-либо полученных от Станиславского.

Немирович-Данченко в своих письмах последовательно готовил партнера к необходимости принять его план работ или, как он выражался, программу: «И мне кажется, что если более или менее строго держаться такой программы, то она осуществится отлично. Без программы же вести репетиции рискованно: можно застрять на одной пьесе и даже на одном акте» [[6](#_n_2_5_6)]. Составленное на каждый день сентября «Распределение работ К. С. Алексеева» [[7](#_n_2_5_7)] Немирович-Данченко отправил почтой Станиславскому в Севастополь. Он сопроводил его словами: «В Ваших руках большая сила: Вы можете поддержать общий план и можете легко поколебать его, даже уронить. Поэтому-то я так настойчиво и хочу объяснить эту систему».

Немирович-Данченко считал дилетантством внезапные перемены Станиславским своих замыслов и потерю им чувства времени, отпущенного на работу. Станиславский сам знал за собой это обыкновение. В записной книжке он писал: «Чем шире захвачен план, тем больше он расширяется во время репетиций, и несть этому расширению конца, если не делать над собой усилия не идти дальше намеченных рамок». Но остановившись, он страдал муками незавершенного замысла, недоделанной работы.

Еще год назад Станиславский писал Немировичу-Данченко: «Ваш гигантский систематизм по составлению репертуарных таблиц требует особого внимания. Я читаю, улавливаю систему, но не готов еще, чтобы оппонировать Вам». Вряд ли его взгляд на составляемые Немировичем-Данченко по месяцам и числам расписания переменился. После того как Немирович-Данченко при свидании снова разъяснил Станиславскому предлагаемый план, он заметил, что тот поддается на него «туго», но не потерял надежды его «уломать».

Перед началом второго сезона Немирович-Данченко задумал специальное свидание со Станиславским — дни, которые бы можно было целиком провести с ним, настраивая его {89} на нужный лад. Это ему удалось. Он приплыл на пароходе из Ялты в Севастополь и провел там со Станиславским 9 и 10 августа. «Таким милым, хорошим, чистым и доверчивым я его не видел с весны прошлого года, — писал он Санину. — Он поправился, живет театром, фантазирует, мечтает, и хорошо фантазирует».

Темой разговоров был второй сезон Художественного театра. Кроме плана работ обсуждали финансовое положение. После трех месяцев одних репетиций образовался дефицит. Немирович-Данченко обращался к пайщикам. Станиславский помог. В его записной книжке имеется расписка Немировича-Данченко от 10 августа 1899 года в получении 3000 рублей под проценты.

Немировичу-Данченко повезло: он уговорил Станиславского вместе ехать из Крыма в Москву, учредив в поезде на сутки «Кабинет директоров» [[8](#_n_2_5_8)] в отдельном купе. Это был некий второй «Славянский базар». Но дальнейший его план — вернувшись в Москву утром 28 августа, уже в двенадцать часов дня начать репетировать «Дядю Ваню» — сорвался. Репетиция не состоялась, так как Немировича-Данченко отвлекли в театре разговорами и исповедями, а Станиславский явился только вечером. Это отступление от порядка хотя было и нежелательно, но так же естественно, как и то, что Немирович-Данченко не написал за лето ни новой пьесы, ни инсценировки своей повести «Губернаторская ревизия», как собирался.

«Моя пьеса — стоит без движения. Некогда. Занят театром» [[9](#_n_2_5_9)], — объяснял он. Самому ему не удавалось по плану переключаться с одной работы на другую. Когда же он планировал занятия Станиславского, то воображал себе это переключение возможным. Станиславский же знал, что творчество капризно и что самое трудное — им управлять. Имея общую цель упорядочить процесс творчества, они предлагали разные средства. Станиславский хотел создать внутреннюю дисциплину применением «грамматики актерского искусства» или, иными словами, высоким профессионализмом. Немирович-Данченко верил, что на внутреннюю дисциплину можно повлиять внешней организацией дела.

Станиславский продолжил весеннюю работу над «Смертью Иоанна Грозного» строго по плану Немировича-Данченко. Он был рассчитан на то, что спектакль в основе, во всей гигантской части народных сцен и исторической обстановки, уже заделан и в режиссерском плане, и на репетициях, проведенных по этому плану Саниным. Действительно, по приезде руководителей {90} театра Санин удачно отчитался в проделанной работе. Теперь главная задача была приготовление Станиславским роли Грозного.

Немирович-Данченко рассчитывал, что Станиславский сделает это за двенадцать репетиций, хотя и понимал, что «роль адски трудна» [[10](#_n_2_5_10)]. Свое «Распределение работ К. С. Алексеева» он построил по принципу разбивки и чередования актерских и режиссерских занятий Станиславского. Он полагал, что в освобожденные от режиссуры дни Станиславский может «*беззаботно* отдаться *роли*» [[11](#_n_2_5_11)]. Но Станиславский так не умел. Находясь на сцене в кругу партнеров, он еще острее, чем сидя в зале за режиссерским столиком, воспринимал всякие недочеты и, естественно, загорался желанием немедленных переделок. Начиналось то, что было в творческой природе Станиславского и что Немирович-Данченко называл «невероятная каша, результатом коей будет совершенное искажение картины сезона» [[12](#_n_2_5_12)].

## Глава шестаяРабота по графику — Немирович-Данченко о грехе театра — Непризнанный Грозный Станиславского

И все же на первый раз Немировичу-Данченко удалось удержать Станиславского в границах спланированного графика работ. Не удалось лишь чередовать его работу над двумя ролями — Грозного и Астрова. Над «Дядей Ваней» ему пришлось работать без Станиславского. Он довел спектакль до той степени готовности, когда без участия Станиславского репетиции отменялись за ненадобностью. Немирович-Данченко понял, что Грозный требует от Станиславского всех сил, и не отвлекал его на «Дядю Ваню».

Назначенный день открытия сезона премьерой «Смерти Иоанна Грозного» Немирович-Данченко отменить не соглашался ни по каким причинам. Худшим отступлением от собственных правил было бы для него нарушить объявленное открытие сезона. После пяти генеральных премьеру сыграли 29 сентября 1899 года, точно по графику. Но при этом произошел, казалось бы, немыслимый в Художественном театре случай: «Перед второю картиной на авансцене появился г. Немирович-Данченко и объявил, что г. Станиславский болен, почему дирекция и просит у зрителей снисхождения» [[1](#_n_2_6_1)]. Станиславский отказался играть, если сам Немирович-Данченко не сделает этого анонса. {91} Немирович-Данченко считал это капризом Станиславского и запись о неприятном факте оставил у себя в архиве, так сказать, для истории.

Все газеты дружно подхватили мотив анонса, писали о насморке Станиславского, о невозможности судить по неполноценному исполнению о замысле роли. Известный критик С. В. Васильев написал, что не будет ждать, пока выздоровеет Станиславский, а подождет, когда роль Грозного сыграет его дублер Мейерхольд, так как «*Грозный* не может удасться г. Станиславскому ни больному, ни здоровому» [[2](#_n_2_6_2)]. Васильев категорически заявлял о том, что таланту Станиславского противопоказаны трагические роли: он прирожденный актер комедии и современной роли, но не трагик. С этой точки зрения игру Станиславского не приняли почти все рецензенты. Ему ставили в пример исполнение Грозного настоящими трагиками — итальянцем Росси и актером Малого театра С. В. Шумским. Станиславский с болью писал: «Критики пишут о первом спектакле — и требуют, чтобы актер в первый раз на публике играл роль идеально. Сравнивают актера с Росси, который играет роль в двухсотый раз». Из его слов следует, что к назначенному Немировичем-Данченко сроку он чувствовал в себе роль несозревшей.

Под конец жизни Немирович-Данченко покаялся, что этот компромисс был насилием над Станиславским. Он писал: «Константин Сергеевич был к своим трудам гораздо ревнивее, чем я к своим. Потому ли, что он был честолюбивее меня, или потому, что он вкладывал в свой труд больше страстности, или потому, что он обладал в огромной степени даром настойчивости. Для того, чтобы его труд — роль или постановка — не был скомкан, не показан недозрелым, он не только горячо убеждал, он прибегал к хитрости, доходил даже до самых искренних слез. Но и ему приходилось уступать. Так, одним из грехов театра перед ним была его роль Иоанна Грозного в трагедии Ал. К. Толстого, роль, которая на редкость отвечала его данным, но которую ему пришлось играть наспех, да еще больному» [[3](#_n_2_6_3)].

Немирович-Данченко почти единственный признавал актерское право Станиславского на роль Грозного. Он понимал и одобрял его замысел. Это доказательство того, что он считал его исполнение лежащим в русле реформы сценического искусства.

Немирович-Данченко был не прочь помогать Станиславскому, рекомендуя себя «*самым доброжелательным* и опытным {92} зрителем» для бесед после репетиций «Смерти Иоанна Грозного». Он присутствовал на шести репетициях. Сохранилось написанное им «Предисловие к замечаниям», очевидно, после одной из генеральных. Он исходит из правила, очень близкого Станиславскому, что «исполнение никогда не должно быть в руках счастья». Поэтому он подчеркивал опорные моменты роли, боясь, что они могут потонуть у Станиславского в мелочах.

Немирович-Данченко великолепно толковал замысел Станиславского: «Вам удалось схватить самую глубокую сторону Грозного — его расплату за всю жизнь, за тиранию, за все мерзости, какими полна его жизнь и сам он. Вам удалось, рисуя образ, наводящий ужас на все окружающее, дать то человеческое, что в нем есть и что влечет его к гибели *и к невыразимым* страданиям. Каковы быть должны страдания человека, заставившего на своем веку страдать десятки и сотни тысяч людей, чтобы примирить меня, зрителя, с ним. Какая сила мучений и терзаний глубочайших и искреннейших должна пройти передо мною и захватить меня, чтобы я сказал этому изуверу: бог простит! Вам удалось это забрать».

Это гуманистическое толкование образа было объемнее ожиданий рецензентов увидеть в Грозном «сверхчеловека» традиционной трагедии. Их интересовал Грозный — жестокий, но сильный государственный ум. Станиславского интересовал Грозный, стоящий у конца жизни и у конца правления. Станиславский брал свое прочтение из текста пьесы — в заботе Грозного о будущем Руси, подорванной системой его царствования. Его Грозный сознает свой грех перед страной и потому молится «страшно», «мучительно», исповедуется «робко», «цепляясь» за надежду получить от схимника спасительное наставление.

Не увидев ожидаемого раскрытия темы и не встретив привычных актерских приемов, рецензенты объявили Станиславского несостоятельным для трагедии. Они решили, что он всего-навсего хочет сыграть выжившего из ума старца, замученного приступами одышки. Критики объяснили ему, что роль Грозного «дает широкий простор для движения вверх, к лазоревым высотам сценического искусства, а не к низинам его, где ничего не найдешь, кроме мелких и отталкивающих натуралистических деталей патологического свойства» [[4](#_n_2_6_4)].

Нельзя было написать ничего более противоречащего идеям Станиславского в искусстве. «Лазоревые высоты», как бы они ни выражались сценически, были для него пустой абстракцией. {93} В записной книжке тех лет он отвечал на призывы критикующих: «То, что называется теперь парить над землей, — это ложь, пафос, ломание; это не возвышает, а забавляет зрителя, который воображает, что он отделяется от земли и находит это очень приятным и совсем не трудным. Неправда. От земли отделяться очень трудно».

Для этого Станиславский знает только одно средство — реализм. «Искусство, — записывает он, — должно отделять, парить над землей, затрагивая высокие темы и характеры, но трактуя их жизненно и правдиво». Перед «Грозным» летом 1899 года, отдыхая во Франции и посещая тамошние театры, он еще более уверовал в избранное направление искусства: «Возвращаюсь теперь с твердым намерением добиваться как в трагедии, так и в пустом фарсе жизненности и самой реальнейшей действительности». Французские спектакли показали ему, как без реализма театр становится «игрушкой».

Даже и тот единственный из критиков, кто понял работу Станиславского в роли Грозного, соглашался с ней лишь при условии исправления распространенной ошибки: надо наконец признать, что пьеса А. К. Толстого не трагедия, а драма и что Грозный не трагическое лицо. Эту ошибку, по его мнению, и исправил Станиславский. «В таком низведении образа Грозного с высот героической трагедии на степень человеческой драмы сказалось тонкое чутье художника-режиссера» [[5](#_n_2_6_5)], — писал Пр. Пр. о его работе в брошюре «Художественный реализм». Критики не предвидели, что развитие реалистического направления в театре пойдет по пути Станиславского, что искусство трагического актера, как и жанр трагедии, в чистом виде отмирают. Менялась природа трагического темперамента. Трагедия в XX веке выбирала краски, близкие действительности почти до натурализма. Кроме того, трагический герой не мог больше оставаться сольной ролью в системе спектакля ни по смыслу, ни эстетически. Он стал частью общего полотна трагедии.

Поэтому не исключительное, а жизненное поставил Станиславский на службу трагическому содержанию, которым наполнял роль.

Все же после того, как он в седьмой раз сыграл Грозного, появилась маленькая ободряющая его заметка в «Будильнике». Безымянный рецензент писал: «Я смотрел эту сложную, трудную и художественную трагедию на лучших сценах при исполнении главной роли Самойловым, Нильским, Васильевым и Шумским. Но трагедия *в общем* не произвела на {94} меня тогда такого сильного впечатления, как в последний раз, в нашем *частном* Художественном театре, с г. Станиславским в заглавной роли… В данном случае публика увидела на сцене не *одного* Грозного, но целую живую картину из царствования Грозного… *Общая* художественная картина не давала сосредоточиться на деталях каждой роли, даже на главной роли Грозного, которая задумана г. Станиславским с большой самостоятельностью…» [[6](#_n_2_6_6)]. Опоздавшая заметка не спасла репутацию Станиславского в роли Грозного.

В театре создалось угнетенное настроение. Жалели, что не послушались Немировича-Данченко и не открыли сезон премьерой «Дяди Вани», уступив эту честь «Смерти Иоанна Грозного». Станиславский страдал: «Острое чувство успеха наполовину менее продолжительно, чем острое чувство неуспеха». Немирович Данченко не менял своего мнения и писал Чехову: «Я не судья, права ли публика. Я так втянулся в замысел Алексеева, что он мне решительно нравится <…>».

Случилось так, что с начала Художественного театра ни одна новая роль еще не принесла Станиславскому успеха, равного прежнему, к какому он привык в Обществе искусства и литературы. Тригорин провален, Левборг не оценен, Грозный осужден и почти высмеян. Чехов разуверился в его актерском профессионализме. Теперь, начитавшись рецензий о неудачном Грозном, он занял крайнюю позицию: «… Алексееву не следовало играть Грозного. Это не его дело. Когда он режиссер — он художник, когда же он играет, то он молодой богатый купец, которому захотелось побаловаться искусством». Эта несправедливость всегда тенью стояла между Чеховым и Станиславским. И хотя их личные отношения развивались в сторону сближения, Чехов беспокоился перед каждой постановкой своей новой пьесы Станиславским, а уж о ролях и говорить нечего.

## Глава седьмаяСтаниславский мечтает сыграть Войницкого — Спор вокруг Астрова — Гордость Немировича-Данченко

Пьеса Чехова «Дядя Ваня» нравилась Станиславскому больше «Чайки». Перед постановкой этой пьесы он «сделался восторженным поклонником» таланта Чехова. Он мечтал сыграть самого дядю Ваню — Войницкого и потому особо расспрашивал Чехова об этой роли Услышанное от него он рассказал {95} на страницах «Моей жизни в искусстве» Там же упомянул и о своем замысле Войницкого: «После разговора с Антоном Павловичем внешний образ дяди Вани почему-то ассоциировался в моем воображении с образом П. И. Чайковского».

Чайковского Станиславский немного знал — и лично, встречаясь с ним на заседаниях Русского музыкального общества, и по услышанным в детстве от учителя музыки рассказам. Отправляясь по урокам, этот учитель одалживал у Чайковского галстук. Быть может, Станиславский и вспомнил о Чайковском потому, что Чехов завел разговор о парижском галстуке дяди Вани. Обаяние облика Чайковского непременно сказалось бы на характерности и внутреннем ритме Войницкого, играй его Станиславский. В других воспоминаниях о Чехове он говорит о «поэтически нежном дяде Ване».

Но не таким рисовался Войницкий Немировичу-Данченко. Он прежде всего воображал себе его темперамент, необходимый для вспышки в третьем акте. Темперамент, проведенный через всю роль. Ведь именно за чтение роли Войницкого «с разительным темпераментом, красивым и сильным» он вскоре хвалил на репетициях «Дяди Вани» Вишневского. Такого темперамента от увлеченного внешней характерностью Станиславского он не ожидал. Он был уверен: «Алексеев будет отличный Астров». «Против совести» мирясь с мечтой Станиславского сыграть Войницкого, Немирович-Данченко оттягивал окончательное распределение ролей и уговаривал его взять роль Астрова.

Станиславский вспоминал: «… Владимиру Ивановичу удалось сломить мое упрямство и заставить меня полюбить Астрова». Это произошло очень быстро. В первых числах мая (до 7‑го) 1899 года состоялось чтение «Дяди Вани» в присутствии Чехова на квартире Немировича-Данченко, 9 и 10 мая состоялись беседа и чтение двух первых действий. Но назначенная на 11 мая репетиция была отменена ввиду «нового распределения ролей в пьесе» [[1](#_n_2_7_1)]. С этого дня Станиславский принял роль Астрова.

Дело не стало легче, потому что и об Астрове у Станиславского было свое представление, отличное от представления Немировича-Данченко и Чехова. Он иначе понимал отношение Астрова к Елене Андреевне. В режиссерском плане он набросал линию его романтического увлечения, подчеркнул серьезность его чувства. Неожиданная возможность любви вызывает в душе Астрова переворот В четвертом действии он вдохновенно уговаривает {96} Елену не уезжать. А после поцелуя, как пишет Станиславский, «Астров очень взволнован». В этом варианте прочтения не хватало астровской горечи, его ничем не излечимого разочарования жизнью.

Ошибка Станиславского выяснилась в новом сезоне. Пока он заканчивал «Смерть Иоанна Грозного», Немирович-Данченко репетировал по его режиссерскому плану. Скорее всего, что он и засомневался, не ошибается ли Станиславский, а вопрос об этом Чехову задала уже Книппер. Она писала: «Меня смущает ремарка Алексеева по поводу последней сцены Астрова с Еленой: Астров у него обращается к Елене, как самый горячий влюбленный, хватается за свое чувство, как утопающий за соломинку. По-моему, если бы это было так, — Елена пошла бы за ним, и у нее не хватило бы духу ответить ему — “какой вы смешной”. Он, наоборот, говорит с ней в высшей степени цинично и сам как-то даже подсмеивается над своим цинизмом. Правда или нет?»

Чехов подтвердил ошибку Станиславского: «Если Астров поведет эту сцену буйно, то пропадет все настроение IV акта — тихого и вялого». По Чехову, увлечение Астрова Еленой Андреевной вспыхнуло в третьем действии и тотчас же погасло, так как у него нет надежд и, прощаясь с Еленой в четвертом действии, он говорит с ней «таким же тоном, как о жаре в Африке, и целует ее просто так, от нечего делать».

Освободившись от работы над Грозным, Станиславский принялся догонять опередивших его в репетициях партнеров. День премьеры, назначенный Немировичем-Данченко, был уже безнадежно просрочен. Станиславский предлагал репетировать целыми днями, не расставаясь даже за обедом. Он должен был пересмотреть задуманного Астрова и овладеть тем, которого хотели от него Чехов, Книппер и Немирович-Данченко.

После первой генеральной репетиции Немирович-Данченко, счастливый успехом Станиславского, успокаивал Чехова, что в сценах с Еленой Андреевной Станиславский любовного пафоса не дает: «Рисуем Астрова материалистом в хорошем смысле слова, неспособным любить, относящимся к женщинам с элегантной циничностью, едва уловимой циничностью. Чувственность есть, но страстности настоящей нет. Все это под такой полушутливой формой, которая так нравится женщинам».

Немирович-Данченко немножко авансом приписывал Станиславскому такого Астрова после первой же генеральной. {97} Увидев его в конце сезона на гастролях в Севастополе в 1900 году, Чехов все же сам показал Станиславскому, как Астров должен целовать Елену в четвертом действии «коротким» поцелуем, потому что «не уважает» ее. Значит, Станиславский еще полностью не подавил в нем романтизма. Книппер-Чехова вспоминала: «Когда я чувствовала на себе его влюбленный взгляд, полный лукавства, слышала его ласковую иронию: “Вы хи‑итрая”, мне всегда досадно было на “интеллигентку” Елену, что она так и не поехала к нему в лесничество, куда он ее звал».

Во время севастопольских гастролей Чехов сделал Станиславскому и другое замечание. Он поправил: Астров в четвертом действии не «хнычет», а «свистит». В режиссерском плане Астров даже смахивал слезу, говоря, что они с Войницким «стали такими же пошляками, как все». Станиславский писал, что не мог с этим свистом примириться.

Постепенно с годами он сроднился с чеховскими пожеланиями, освободился, как он писал, от своего «прямолинейного мировоззрения». Теперь он назвал Астрова циником, объяснял, что он им стал «от презрения к окружающей пошлости». Сочетание черт «мужественного образа» с «легким» находила в нем Книппер-Чехова.

После премьеры Немирович-Данченко удовлетворенно писал о своей работе со Станиславским: «Первым номером, на голову дальше всех, пришел Алексеев, превосходно играющий Астрова (в этом — моя гордость, так как он проходил роль со мной буквально как ученик школы)»[[12]](#footnote-13). Многое было, действительно, как в школе, когда Немирович-Данченко просил Станиславского тверже знать текст, отказаться от штампа хлопать ладонью по столу и отбрасывать стулья. Он следил за простотой и отчетливостью исполнения, за верностью и легкостью тона, радуясь, что Станиславскому все это удается. В работе над Астровым, как ни в одной другой, они сумели объединиться. Станиславский создал лучшую из своих ролей, остававшуюся в его репертуаре вплоть до последних выступлений на сцене.

## **{****98}** Глава восьмаяНесговорчивость Станиславского — Пресловутые комары — Кому писать режиссерский план «Одиноких»? — «Мы только меряем свои силы»

Станиславский слушался в ту пору советов Немировича-Данченко, если они касались его игры, но был несговорчив, когда речь заходила о режиссуре. В совместной постановке «Дяди Вани» они вновь поспорили из-за разных художественных приемов.

Будущий спектакль начался с читок, бесед, репетиций и одновременного писания Станиславским режиссерского плана. Так, третье и четвертое действия первый раз прочли 21 мая, а режиссерский план их Станиславский закончил 27 мая. Впервые он писал планировку не заранее, а в ходе читок, бесед и репетиций. Это, разумеется, сближало его план со взглядами Немировича-Данченко на пьесу, но оставляло за Станиславским последнее слово в выборе художественных средств.

По сравнению с другими режиссерскими планами того времени Станиславский отходил от манеры иллюстрирования текста мизансценами. Его «Дядя Ваня» напоминает сценарий спектакля с использованием, как в кинематографе, крупных, средних и общих планов. Это должно было ввести исполнителей в естественное течение изображаемой жизни. Крупным планом он давал мелочи: платок от комаров на голове Астрова, живая курица, убегающая от няньки Марины. Соня держит в руках «грязную чашку от выпитого чая, кусочек хлеба недоеденного». Профессор Серебряков во время своего доклада об имении «чертит карандашом карикатуры» и записывает проценты.

По мнению Станиславского, все это нужно знать актеру. В качестве доказательства он приводил галстук Войницкого, который не упомянут в пьесе, а произвел переворот в понимании роли: «… не угодно ли догадаться по указанию о галстуке дяди Вани о внешнем облике, который рисует Чехов в действительности». Станиславский стал сам находить эти «необходимые данные» для ролей.

Немирович-Данченко частенько сомневался, нужны ли те или иные подробности, подаваемые Станиславским крупным планом. Он чаще вел репетиции «Дяди Вани», чем Станиславский, сам репетировавший Астрова. Он мог сейчас же опробовать предложения режиссерского плана и даже быстро посоветоваться {99} о них с Чеховым, жившим в это время под Москвой в Мелихове.

До конца сезона успели пройти первое и второе действия по планировке Станиславского. Немирович-Данченко сделал на ее страницах пометки, по содержанию полностью совпадающие с его вопросами в письме к Чехову. Он спрашивал, не дороги ли предусмотренные Станиславским кадки с лавровыми деревьями для скромного имения Войницких, подходят ли либералке Войницкой с ее брошюрами такие дамские аксессуары, как лорнет и собачка. Его останавливали моменты веселья и шуток, например, то, что дядя Ваня держит над Еленой Андреевной раскрытый зонтик или что Соня и Елена Андреевна хохочут перед грустным финалом второго действия.

Оказалось, ничего страшного. Побывав на репетиции 24 мая, Чехов писал: «Я видел на репетиции два акта, идет замечательно». Вероятно, Чехов не ощутил противоречия режиссерского плана своей пьесе, иначе он не предлагал бы вскоре издателю Марксу печатать пьесы вместе с мизансценами Станиславского.

Продолжение работы над спектаклем в новом сезоне шло уже гораздо нервнее, так как убирали из пятидесяти пауз Станиславского сорок и смягчали крайности его режиссерского языка. Немирович-Данченко снимал диссонансы между спектаклем и пьесой. Например, то, что Елена Андреевна будто бы пугается дядю Ваню во втором действии, когда он слегка пьян. Он рассуждал, что его состояние для нее вовсе не новость, а повторение все одного и того же. Немирович-Данченко переменил испуг Елены на ее «нудно-тоскливое» замечание Войницкому. Так же он воспротивился и пению Елены Андреевны, помирившейся с Соней, которое казалось ему и Книппер фальшивым после мучений бессонной ночи. Станиславский, придерживаясь любимого приема контрастов настроения, не отдал им этого пения.

Немирович-Данченко с нескрываемой досадой жаловался Чехову на «соринки» — подчеркивания, эффекты, эпатирующие театральных критиков, чуждые его вкусу и оставленные в спектакле по настоянию Станиславского. Так, он был против слишком темпераментного финала третьего действия — «истерические вопли» и второй выстрел «за сценой».

Немирович-Данченко умолял Станиславского снять с головы Астрова платок от комаров. Он не понимал, почему Станиславский так держится за эту деталь. Казалось, из пустого упрямства и каприза. Однако в записной книжке Станиславского {100} все объяснено. Для него это способ добиться правильного самочувствия: «Упражнение: убивать естественно комара. Кормить комара, и вдруг он улетает. Встрепенуться, прислушиваться». Ради надежности своего самочувствия он включает упражнение в спектакль. Там, кроме служебной роли платок от комаров делается знаком настроения. Он не послушался Немировича-Данченко и даже снялся с платком на голове, когда в 1903 году фотографировали сцены из «Дяди Вани» в ателье «Шерер, Набгольц и Ко».

Они «спорили и даже немножко ссорились», как писал Немирович-Данченко. Он пытается удерживать Станиславского от споров в присутствии артистов. Впоследствии выяснилось, что артисты воспринимали такие моменты творчески. Открыла тайну Книппер-Чехова: «… мы все обожали эти волнительные столкновения наших “полководцев”, так как они очищали атмосферу и выясняли многое, и давали нам огромный материал для работы ума и сердца».

Уже тогда стало понятно, например, Мейерхольду, что в Художественном театре соперничают два начала: сценическое и литературное. Как и Немирович-Данченко, Мейерхольд считал тогда идеальным для театра слияние этих начал под руководством литературного. За это он одобрил «Дядю Ваню»: «Впервые два режиссера слились вполне: один — режиссер-актер с большой фантазией, хотя и склонный к некоторым резкостям в постановках; другой — режиссер-литератор, стоящий на страже интересов автора. И, кажется, последний заметно доминирует над первым. Рамка (обстановка) не заслоняет собой картины. Идейная существенная сторона последней не только бережно сохранена, то есть не завалена ненужными внешними деталями, но даже как-то ловко отчеканена». Как далеки эти строки Мейерхольда от его, общей с В. М. Бебутовым статьи 1921 года «Одиночество Станиславского», где он будет оплакивать победу «заведующего литературой» над Станиславским!

В то время когда Мейерхольд делал свои утешительные и слишком поспешные выводы, Станиславский определил для себя, что «театр это оживленная картина». Поэтому он считал натуру — подлинные вещи и приближенную к ним бутафорию — столь же необходимой в театре, как и на картине. В режиссерских записках 1899 – 1902 годов, основанных на примерах собственной практики («Смерть Иоанна Грозного», «Дядя Ваня», «Микаэль Крамер»), он записывает закон для режиссера: «Если режиссер не имел настолько чуткости и фантазии, чтобы внести хоть ничтожную подробность, не указанную {101} или не досмотренную автором подробность, идущую в одном направлении с автором, он не заслуживает своего звания». Он утверждал, что «придумывать подробности» режиссер обязан и для пьес «гениального Шекспира». Подробности, найденные Станиславским, проникали в поведение актеров и наполняли сценическое пространство.

Немирович-Данченко приветствовал отдельные находки Станиславского в этой области. Он советовал Книппер непременно использовать прием, когда Елена Андреевна перед разговором с Астровым ходит, «высчитывая квадраты на полу». Он одобрял в «Дяде Ване» прелюдию грозы в начале второго действия: порыв ветра, разлетающиеся занавески, упавший с подоконника цветочный горшок. Но всякие находки он ценил к месту и не соглашался выдвигать их на первый план в работе режиссера.

Немирович-Данченко насторожился, поняв направление поисков Станиславского. К концу 1899 года, на переходе от «Дяди Вани» к новой работе — «Одиноким» Гауптмана — в большом письме к Станиславскому он высказался откровенно. От братской опеки он перешел к возражению, решив впредь «не умалчивать ни о чем», что ему не нравится, и «быть честным» перед своей «писательской совестью». Литературные задачи вступили в открытый спор со сценическими.

Возможность спора Немирович-Данченко предвидел уже при выборе пьесы. Он дважды предупреждал Станиславского в письмах, что трудность постановки заключена в проведении на сцену мысли автора. Надо, чтобы «общественное значение его фигур не исчезло, а доминировало» [[1](#_n_2_8_1)].

Пьесу «Одинокие» предложил Станиславский, но ставить ее сначала не собирался. После свидания с ним в Севастополе Немирович-Данченко писал, что сам принимается за режиссерский план. При этом он напоминал Станиславскому об его обещании присылать для плана «кучу разных подробностей <…> и салат с разбитой тарелкой, и позы, и крик, и отъезд на пароход…» [[2](#_n_2_8_2)]. Немирович-Данченко всегда подчеркивал, что у него нет фантазии на эти житейские мелочи и обычно хотел получать их на выбор от Станиславского. Выбор давал ему возможность регулировать количество и характер подробностей в соответствии с пьесой.

В деле такой порядок работы складывался плохо. С «Одинокими» случилось так же, как потом будет случаться при написании Немировичем-Данченко режиссерских планов «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» и «Юлий Цезарь». Обдумывая {102} подробности, Станиславский втягивается в работу и пишет планы отдельных картин, актов или всей пьесы. Создавалась неловкость сравнения планов, если Немирович-Данченко уже написал свой, или отпадала надобность, чтобы он его писал. Режиссерский план первых двух действий «Одиноких» Станиславский сдал ему под расписку 3 сентября 1899 года. Это был законченный план, а не «куча разных подробностей». Он содержал постановочную идею, которую Станиславский намеревался осуществить в спектакле.

Идея заключалась в том, чтобы в одной и той же декорации для всех актов сохранить незыблемым уклад жизни и в то же время обозначить ход событий и перемену настроения. Станиславский придумал поставить в комнате четыре стола: большой обеденный, закусочный, ломберный и дамский письменный. В каждом акте он тщательно менял сервировку и предметы на столах, обозначал этим движение событий. Станиславский знал, какие предметы стоят в нижней и верхней частях буфета, сколько там тарелок и приборов, какие соленья и вина. В список бутафории он вносил предметы, необходимые для игры артистов: соусник с майонезом, который разобьется и прольется, «миска с выходящим паром из нее» [[3](#_n_2_8_3)]. Он создавал обстановку в духе немецкого мещанства, когда на видном месте стоят бюсты великих людей и традиционные пивные кружки. Ему даже хотелось, чтобы перед началом каждого акта зрители видели дом снаружи и, заглядывая через окна, наблюдали безмолвную, однообразно повторяющуюся жизнь его обитателей.

Немирович-Данченко совершенно не уловил связь предложенной Станиславским обстановки «Одиноких» с существом поставленных проблем. Он писал, что мизансцена ему не по душе. В режиссерском приеме Станиславского он увидел все тот же натурализм, который не любил ни на сцене, ни в литературе (например, Золя). «Теперь мы заняты “Одинокими”, — писал он Чехову. — Трудно очень. Трудно потому, что я холоден к мелким фокусам внешнего колорита, намеченным Алексеевым <…>».

Тем более трудно было Немировичу-Данченко, что с «Одинокими» он попал в положение второго режиссера, исполняющего замысел главного. Он попал в положение Санина или Лужского, разучивающих с актерами мизансцену Станиславского. Немирович-Данченко провел 31 репетицию «Одиноких», а Станиславский — всего 4.

К этому времени относится открытие Станиславским одного правила. Он кладет его в основу профессии режиссера. {103} Немирович-Данченко никак не смог бы с ним согласиться, будь оно ему прямо предложено. Станиславский писал коряво, но мысль его вполне программная: «Когда в жизни какое-нибудь лицо выставляется сам или другим — оно противно. Пусть и на сцене героев затушевывает, как в жизни, обстановка, тогда герои, которых публике придется угадывать, — оживятся и не покажутся предвзятыми, выставленными напоказ, умышлен[ными]» [[4](#_n_2_8_4)]. Поэтому у него в «Одиноких» идейные герои Иоганнес и Анна тоже затушевываются обстановкой. Иоганнес вместе со всеми собирает осколки разбитого служанкой соусника, а Анна не только приносит корзину с виноградом, как это следует по пьесе, но и перебирает его, готовится мыть и вообще хлопочет по хозяйству, подавая госпоже Фокерат разные предметы из буфета.

Будучи драматургом, Немирович-Данченко вряд ли мог принять этот способ затушевывания героев необязательными занятиями на сцене. Он хотел выявлять главное в героях и пьесе. Для Станиславского на первом плане был человек в гуще жизни, из которой идея вставала сама собой. Для Немировича-Данченко было важнее обратить внимание на идею, фоном которой служит жизненная картина. Многочисленные наброски замыслов его пьес, рассказов, киносценариев представляют собой конспекты идейного содержания остросюжетных историй. Во время работы над «Анной Карениной» ему, например, пришел в голову сюжет о Сереже Каренине: узнав правду о судьбе матери, он порывает с ханжеским светским кругом и уходит в революционеры.

Немирович-Данченко знал за собой, что пишет и режиссирует, проходя через одни и те же творческие фазы. Первое условие начала творческой работы, по его словам, — загореться «общим замыслом». Вторая фаза — воплощение замысла — бывала ему скучна. Преодолев эту скуку, он приходил к снова увлекающей его фазе — завершению замысла, отделке, редактированию созданного. В Художественном театре так все с годами и сложилось. Он был активнее в первой и третьей фазах творчества: в беседе о пьесе и на заключительных репетициях, когда приходил со свежим восприятием и вносил последние штрихи и поправки. Станиславский был бесконечно терпелив и увлечен во второй фазе — фазе воплощения и часто не знал, где она оканчивается.

Поскольку veto было в силе и режиссерская власть всецело в руках Станиславского, он насаждал свое правило в режиссуре. «Вы — по нашему уговору — главный режиссер, — {104} писал ему Немирович-Данченко, — и, стало быть, в случае Вашего несогласия я должен беспрекословно подчиниться Вам». Поэтому он старался, не выходя формально из подчинения, повлиять на Станиславского советами, наставлениями, опекой, спором и возражениями. В вопросах административных, принадлежащих его сфере, он действовал решительнее, без оглядки. Бывали уже случаи, что он строго спрашивал со Станиславского за приглашение в труппу актрис без его ведома или за «благородное слово» [[5](#_n_2_8_5)] от себя, данное купцу Щукину в каких-то делах. Чувствуя себя в этих вопросах тверже Станиславского, он поступал с ним даже немного, как Годунов с царем Федором, давая убедиться, какая забота на него ляжет. Настаивая на том, что приглашение артистов должно быть в одних руках, он писал Станиславскому: «*Я решительно ничего* не имею против того, чтоб оно было в Ваших, но тогда Вам надо знать все подробности, а их очень много» [[6](#_n_2_8_6)].

Ясно, что до этих подробностей — административных и юридических — Станиславскому не было дела и времени: он целиком ушел в театр, с чувством, что наконец-то до него дорвался. Немирович-Данченко, наоборот, иногда впадал в апатию, называл театр «галерой», которая приковала его прочно. В таком настроении он, по собственному признанию, начинал «придираться к Алексееву, ловить все несходства наших вкусов и приемов…».

«Как основатель театра, озабоченный его будущим», Немирович-Данченко понимал, что сделанное — только начало. Далее предстоят большие заботы: приобретение для Художественного театра другого здания, приглашение в труппу недостающих артистов, формирование репертуара. И во главе всего — взаимоотношения со Станиславским. Немирович-Данченко, пройдя «Чайку», «Смерть Иоанна Грозного», «Дядю Ваню» и «Одиноких», почувствовал, что от попыток влиять на его художественную деятельность Станиславский начинает замыкаться в себе. Немирович-Данченко заподозрил, что он даже обижен. Тогда он написал ему «письмецо» на предмет выяснения отношений и с условием обязательно еще поговорить подробно в самом скором времени. «Мы только меряем свои силы», — предупредил Немирович-Данченко. Его слова можно толковать двояко. Силы меряются на театральную прочность вообще или в соперничестве друг с другом?.. Бесспорно лишь то, что в «письмеце» Немирович-Данченко обращается к Станиславскому в тоне более умудренного театрального деятеля.

{105} Планы Немировича-Данченко осуществились. Здание для Художественного театра было найдено, труппа пополнилась Качаловым и Леонидовым, Чехов написал «Три сестры» и «Вишневый сад» и привел за собой Горького. Одно только — творческое сотрудничество основателей, принося плоды огромной художественной ценности, становилось с каждым днем сложнее. Полезным в этом было лишь то, что обе стороны, соперничая, максимально развивали свои художественные принципы.

## Глава девятаяСавва Морозов становится директором — Проблемы творческого «я» — Разные мнения о «Снегурочке» — Классический и экспериментальный Ибсен — Дипломатия на будущее

В проекте отчета за второй год деятельности Художественного театра говорится, что дирекция и режиссерское управление не изменилось по составу. По-прежнему, как и при основании дела, было два директора: Немирович-Данченко и Станиславский. Первый с правами распорядителя, второй — главного режиссера. Однако перемены в этом медленно назревали.

Начался третий сезон, а с ним поиски усовершенствования сотрудничества. Материальное положение театра и творческая неудовлетворенность Немировича-Данченко были двигателями перемен.

«Замечательных» сборов со спектаклей, о которых в начале февраля 1900 года Немирович-Данченко писал Чехову, все же было недостаточно. Нехватку средств могли бы покрыть пайщики, сделав дополнительные взносы, но такая благотворительность шла туго и была ненадежна. Выход был в увеличении числа мест в зрительном зале, что позволило бы поднять сборы, почти не повышая цен на билеты. Тогда Савва Тимофеевич Морозов, один из главных пайщиков, взялся за перестройку театра «Эрмитаж», который вот уже два года снимали у купца Щукина. Приняв на себя это дело, Морозов перестал быть просто пайщиком. Он становится лицом, ответственным за административно-хозяйственную сторону в театре. Его должность получила название — директор хозяйственной части. Так на пороге нового сезона появился в Художественно-Общедоступном театре третий директор.

Станиславский, близко зная Морозова, обрадовался этому как подарку судьбы. Немирович-Данченко отнесся с недоверием. {106} Он предсказывал, что Морозов «не удовольствуется одной причастностью к театру, а пожелает и “влиять”», вмешиваться в репертуар и постановки. Немирович-Данченко предполагал у Морозова вкусы просвещенного купца и замашки богатого фабриканта.

Они принадлежали к разным сословиям. Немирович-Данченко подписывал деловые бумаги званием «дворянин», а Морозов — «мануфактур-советник». В момент основания театра в договоре было записано, что Морозов и Станиславский участвуют в деле в размере пяти тысяч каждый, а Немирович-Данченко участвует личным трудом, обладая при этом голосом участника в пять тысяч. Равноправие было соблюдено, но снисхождение к материальным обстоятельствам Немировича-Данченко оставалось.

Уже летом 1899 года Немирович-Данченко мечтал сбросить с театра материальную зависимость от Морозова, поставить его на собственные ноги. Теперь, когда Морозов стал работать в театре, болезненное чувство зависимости от него обострилось. Должности директора-распорядителя и директора хозяйственной части стояли слишком близко друг к другу. Их столкновения были возможны, а при сложной подоплеке отношений и малой симпатии — тем более. Очень скоро Немирович-Данченко вообразил себя поставленным в положение морозовского секретаря. Он возмутился до глубины души и в минуту вспышки написал Станиславскому разгневанное письмо.

Немирович-Данченко писал, что не хочет иметь над собой начальника. Он торопил конфликт, который еще и не успел созреть. Поводов для раздражения было два. Немирович-Данченко хотел посоветоваться с М. В. Лентовским о труппе, а Морозов это отменил. Станиславский, не спросясь, отдал распоряжение конторе о замене заболевшей артистки Раевской. Возмущаясь бестактностью обоих, залезших не в свое дело, Немирович-Данченко различал их права. Если Станиславский еще может судить его действия, то Морозов для него вроде околоточного надзирателя. Терпеть такое над собой, привыкшим с двенадцатилетнего возраста к свободе, он был не согласен. Он требовал ограничить сферу деятельности Морозова юридически, то есть заключить с ним условие.

«Ваше письмо… это начало конца», — удрученно отвечал ему Станиславский. Порядочность Морозова была для него порукой во всем. Составлять с ним условие было не по-джентльменски, и он отговаривал Немировича-Данченко от этого. Для Станиславского продолжение дела Художественного {107} театра без Морозова или без Немировича-Данченко было равно невозможно. На этом этапе конфликт был исчерпан. В дальнейшем требование Немировича-Данченко будет исполнено и условие с Морозовым подписано. Это случится через два года, но сам договор будет иметь другой характер.

Славу Морозову принесла перестройка для МХТ здания в Камергерском переулке, но начал он свои добрые дела с переоборудования «Эрмитажа». Он занялся техническим оснащением сцены и расширением зрительного зала: постройкой яруса. Очень сочувствуя постановке «Снегурочки», он выписал фонарь и аппарат для восхождения луны, занялся переоборудованием сценического пола, волновался о костюмах и заказе музыкальной партитуры. Немирович-Данченко признал: «Савва Тимофеевич работает очень хорошо, много и внимательно и в этом отношении очень меня порадовал».

Заявив о своих правах на самостоятельность, Немирович-Данченко коснулся новой темы. Станиславский тоже откровенно поведал о своем. Он писал в ответ, что театр потребовал от него «спрятать свое личное я», приспосабливаться к чужим самолюбиям, терпеть убытки, и главное — играть и ставить, что нужно, а не то, что хочется. За его словами стояли конкретные вещи. Хотелось играть Войницкого — играл Астрова. Хотелось ставить Стриндберга, попробовать новый постановочный прием «синематограф» — не получил поддержки. Обидно было от проделанной зря работы: режиссерский план «Где тонко, там и рвется», замыслы постановок «Провинциалки», «Калхаса», «Свободного художника» Гославского. Станиславский называл это тратой нервов «бесцельно ради никому не нужной мозговой работы». В сезоне 1899/900 года было начато пять постановок, по тем или иным причинам брошенных.

Больше всего жалел Станиславский о «Пестрых рассказах» Чехова. Он сам написал несколько их инсценировок. Немирович-Данченко советовал взять еще «Калхас». Было отправлено прошение в цензуру.

Одобрив «рассказоматограф» Станиславского и пообещав о нем «думать подробнее» [[1](#_n_2_9_1)], Немирович-Данченко сразу возразил против литературного материала. Он не хотел пьес Стриндберга, по его мнению несправедливо писавшего о женщинах, а «Пестрые рассказы» Чехова насторожили его как почва для внешних режиссерских эффектов. «Алексеев иногда увлекается стремлением показать на сцене то поезд, то купающихся или что-нибудь в этом роде, не заботясь о содержании, — писал он. — Но снял же я пока и “Пестрые рассказы” {108} Чехова, выдуманные только с этой целью, и кое-что другое. Пусть его великолепная фантазия распространяется на то, что надо ставить по содержанию». Немирович-Данченко применил литературное veto. Станиславский с обидой отступил.

Примечательно, что в 1904 году, когда все-таки миниатюры Чехова («Злоумышленник», «Хирургия», «Унтер Пришибеев») были поставлены, принцип синематографа не применялся. Быстрая смена картин достигалась не кадрированием обстановки, а декорациями, поставленными на вращающийся круг. Круг был одним из технических новшеств в здании Художественного театра в Камергерском переулке. А синематограф был придуман Станиславским для неподвижного сценического пола «Эрмитажа».

Сама по себе идея синематографа не погибла. Она дважды использовалась позднее. Станиславский считал, что изобретенный им фон для миниатюр Чехова потом нашел развитие в сукнах и фрагментах обстановки «Братьев Карамазовых», поставленных Немировичем-Данченко в 1910 году. Сам он отчасти прибегнул к своему изобретению в 1932 году, ставя «Мертвые души».

Станиславский хотел осуществить в театре художественные искания, а Немирович-Данченко — литературно-общественные. Немировичу-Данченко казалось, что он лучше знает, что нужно Станиславскому и что спасение его и театра произойдет, если он возьмет контроль над всем в свои руки. Надо было отменить специализированные veto и заменить их единым credo Художественного театра. Это решение, пока не высказываемое, созревало в нем.

В «Эрмитаже», где художественники пировали по поводу окончания сезона 1899/900 года, «Немирович встал за Станиславским и говорил речь за него. Потом переходил на другой конец стола и говорил за себя, и так все в этом роде». Это описание прощания со старым сезоном дошло до нас в письме Марии Павловны Чеховой. Шутка Немировича-Данченко кажется символичной.

Немирович-Данченко тосковал по полноте жизни. После посещения Толстым спектакля «Дядя Ваня» он писал Чехову: «Хорошо Толстому находить прекрасное в сверчке и гитаре, когда он имел в жизни *все*, что только может дать человеку природа: богатство, гений, светское общество, война, полдюжины детей, любовь человечества и пр. и пр.». Он завидовал, потому что театр потихоньку отбирал у него и малую долю того, что давала литературная деятельность.

{109} Театр — это всегда узкий круг, каста, а Художественный театр, с его этическими правилами и противопоставлением себя и своего искусства другим театрам и направлениям, стоял еще более особняком. Немирович-Данченко еще не ощутил той полноты, которую скоро даст ему взамен оставленной литературы — Художественный театр.

Обязанности директора-распорядителя и заведующего репертуаром принуждали его много заниматься административным делом. Он это дело любил. Достаточно увидеть его рабочие тетради с планированием сезонов по месяцам и дням во всех областях жизни театра, когда репетиция, когда премьера, когда собрание пайщиков, чтобы убедиться в этой любви. Но художнический талант его оставался при этом в стороне, без достаточной творческой работы и без славы. Станиславский знал о переживаниях Немировича-Данченко и потому желал ему: «Дай бог Вам здоровья и сил к предстоящему сезону. Дай бог, чтоб занятия распределились так, чтобы Вам пришлось побольше заниматься художественным делом, более близким Вашему сердцу».

В это лето перед началом сезона Станиславский, очевидно, много думал о взаимоотношениях житейских и творческих. Он вспомнил завет отца: «Живи сам и давай жить другим». Ему эта мудрость говорила о необходимости идти на уступки чужим самолюбиям. Станиславский всю жизнь упрекал себя в творческом деспотизме.

Летом он пишет покойные и рассудительные письма, стараясь своей мягкостью снять напряжение с других. Он дважды извиняется перед Немировичем-Данченко, что опять чуть было не вторгся в его область, порекомендовав одной светской барышне поступить в даровые хористки для готовящейся «Снегурочки» и обсуждая с актрисой Самаровой возможность продления ее отпуска.

Станиславский не сердится на падение дисциплины среди актеров и всякие неполадки в начавшихся репетициях, на которые жалуется ему Санин. Он утешает его, находя положительные моменты в противовес этим огорчениям. Он хочет продолжать дело театра на приемлемом уровне отношений при двух неприятных обстоятельствах: «генеральстве» Немировича-Данченко и его собственном, Станиславского, отдалении от артистов.

Чем вызваны «генеральство» Немировича-Данченко и отдаление Станиславского? Немирович-Данченко убежден, что в театре должно быть твердое руководство, и чувствует в себе {110} способность быть таким руководителем, потому и держится порой генералом. Станиславский играет с артистами на одних подмостках и должен быть демократичнее. Но его воспитание и этические правила, через которые он не может перешагнуть ни при каких обстоятельствах, выталкивают его из артистической среды. Этим летом, на отдыхе он в очередной раз чувствует себя белой вороной в компании артистов. Осматривали вместе Пятигорск. «Говорят, было очень весело, — пишет Станиславский жене, — но мне этого не показалось. В начале поездки актеры стеснялись меня и сдерживались: шутили остроумно и не пошло, но потом попривыкли и стали называть все своими именами — это было уже неприятно и скучно».

Немирович-Данченко тоже страдал от пошлости артистов, от отсутствия в них порой тонкости, глубины и вкуса. После одной из репетиций Станиславский писал ему: «Мне хотелось, чтобы Вы знали, что сегодня я любовался Вашими художественными муками и вместе с Вами болел о том, о чем и у меня давно изболелась душа — о пошлости многих из наших мужчин».

Главное, что объединяло Станиславского и Немировича-Данченко, окрепло, и им уже не требовалось столько человеческого и повседневного общения, как раньше. Перед третьим сезоном Немирович-Данченко изменил своему обычаю встречаться со Станиславским и проводить с ним вместе день или два в беседах о предстоящих делах. Он было собрался в конце июля перед возвращением в Москву заехать к Станиславскому в Ялту, но раздумал и предложил ему обо всем написать.

В сезоне не намечалось общей постановки. Две пьесы, «Снегурочка» и «Доктор Штокман», были отданы Станиславскому, одна — «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» — Немировичу-Данченко. Новая пьеса Чехова, которая могла бы потребовать от них совместной режиссуры, не была готова. Станиславский посетил Чехова в Ялте, «долго сидел и много ел» и «выжал от Чехова» со многими оговорками обещание, что пьеса будет написана к первому сентября. Но Чехов не сдержал обещания. Это еще более освободило каждого для собственной работы.

Станиславский радовался «Снегурочке», потому что ценил такого рода пьесы, где можно искать правду и в реальности и в фантазиях. В «Снегурочке» фантастика касалась пролога и сцен, когда в действие вступали силы природы. Слободка берендеев, царские палаты и праздник — это был все тот же реализм народной жизни, как в «Царе Федоре» и {111} «Смерти Грозного», только сказочный. Поэтому Станиславский, как и перед «Царем Федором», снарядил экспедицию художников на этот раз в Вологодскую губернию. Сам он весь июнь проработал над постановкой в Москве.

Солидная подготовка к «Снегурочке» предопределяла ее решающее место в будущем сезоне. Санин восхищался: «Хорошо ставится у нас “Снегурочка”, *третья* большая пьеса в существовании нашего театра!!» [[2](#_n_2_9_2)] Первой пьесой он считал «Царя Федора», второй — «Смерть Грозного». Это было не только его мнение, но и мнение Морозова, который объявил, что «никаких экономии по постановке “Снегурочки” не признает» [[3](#_n_2_9_3)]. К «большим» пьесам все еще не причислялись ни «Чайка», ни «Дядя Ваня»: это явилось моментом спорным для Станиславского и Немировича-Данченко.

Противоположной точки зрения на «Снегурочку» был Чехов: «Я писал, что пьеса вам не по театру, что не ваше дело играть такие пьесы, и если бы пьеса имела громаднейший успех, то я все же был бы против ее постановки у вас. Ваше дело — “Одинокие”, это тип, которого вы должны держаться, хотя бы они, т. е. “Одинокие” имели бы даже неуспех». Чехов так думал, потому что связывал Художественный театр с новым направлением в драматургии. «Снегурочка» была для него пьесой, принадлежащей старому театру.

Немировича-Данченко беспокоила общая картина предстоящего сезона: «“Снегурочкой” мы ставим очень большую карту». Рискованно было сравнение с ожидаемой премьерой «Снегурочки» в Новом театре у А. П. Ленского. У Немировича-Данченко было плохое предчувствие: «Упаси бог, она не задастся, — в самом дурном случае она будет держаться раз в неделю».

Как выясняется из неотправленного письма Немировича-Данченко к Станиславскому 1907 года, он считал себя силой интриг отстраненным от «Снегурочки». Он не принимал в ней никакого участия. Когда на последних репетициях он, как обычно, советовал сократить некоторые постановочные трюки (бутафорскую лошадь с казаком, сцену бобра), Станиславский обиделся: «Немирович меня учит» [[4](#_n_2_9_4)]. Когда все были ошеломлены появлением на сцене люльки с висящим в ней и расписывающим стены царем Берендеем, Немирович-Данченко говорил: «Пусть потешится» [[5](#_n_2_9_5)].

Предчувствие Немировичем-Данченко неуспеха «Снегурочки» сбылось. Для Станиславского и всего театра ее провал у публики явился неожиданностью. Все предвещало успех. Горький на репетициях плакал «от умиления» и писал Чехову: {112} «Снегурочка — это событие! Огромное событие — поверьте! <…> Чудно, великолепно ставят художники эту пьесу, изумительно хорошо!» Мейерхольд хвалил постановку: «Столько красок, что, кажется, их хватило бы на десять пьес». Книппер предсказывала: «Вообще Снегурка будет замечательно поставлена <…>» Но публика не оценила, а рецензенты не простили отдельных недостатков. Сборы стали падать. Верен «Снегурочке» остался Горький, по-прежнему писавший: «“Снегурочкой” — очарован», да М. Н. Ермолова, пожелавшая театру верить себе и продолжать плыть «против течения».

Спустя десятилетия Немирович-Данченко объяснил, что приключилось со «Снегурочкой». Он сделал это, читая рукопись «Моей жизни в искусстве»: «Были замечательные достижения. Были превосходно, законченно-художественно поставлены первый и второй акты (пролог страдал техническим шумом, [неподходящим] для таких невещественных явлений, как Весна, Мороз и проч.). Но последние два акта были чересчур натуралистичны и нехорошо купированы. Это и скомпрометировало успех. Потому что большая публика примет *гармоничную* банальность, но не примет не гармоничные куски, хотя бы многие и были совершенны».

По плану Немировича-Данченко ему следовало подстраховать «Снегурочку» премьерой литературно-новаторской — пьесой Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Но следующей премьерой вышел «Доктор Штокман». Несмотря на то, что Немирович-Данченко был свеж и бодр и репетировал с радостью, он не успел наладить свой спектакль. Его подводили актеры, особенно Качалов в роли Рубека, который только привыкал к Художественному театру. Немирович-Данченко по четыре с половиной часа репетировал две странички текста. Потом он был оторван на неделю необходимостью поехать к серьезно заболевшей сестре.

В театре приуныли. Уже и Книппер разлюбила играть в «Снегурочке», тяготясь громоздкостью постановки. Станиславский чувствовал себя измученным «до последней степени». И все-таки, понимая, что обязан подбодрить труппу, он сразу же взялся за выпуск «Доктора Штокмана». Фундамент был заложен им еще летом. Он выучил роль Штокмана и написал режиссерский план, по которому уже репетировал его помощник Лужский.

Немирович-Данченко увидел репетиции, когда они шли уже в гримах. На этих репетициях он был доброжелательно-придирчив, записывая мельчайшие погрешности в игре, интонациях, {113} костюмах, в техническом оснащении спектакля. Принципиальных возражений у него не было ни по части режиссуры, ни по части исполнения Станиславским роли Штокмана.

Станиславский встретил с его стороны полное понимание: «Репетируя, я читал, просто давал реплики, а Владимир Иванович сказал мне, что все найдено, и убеждал ничего больше не играть». Когда в 1923 году роль Штокмана передавалась Качалову, Немирович-Данченко, напутствуя его, писал: «Конечно, Константин Сергеевич играл его в полном совершенстве. Это самое высокое, что К. С. делал в театральном искусстве, самое законченное и бесспорное».

После единодушного и громкого успеха «Доктора Штокмана» появление на сцене спектакля «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» было не в пользу Немировича-Данченко. Даже само сравнение пьес было не в его пользу: классический «Доктор Штокман» и экспериментальные «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Два разных Ибсена: близкий и далекий, изображающий жизнь горячо и холодно философствующий о ней.

Немировича-Данченко пьеса «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» волновала, «несмотря на некоторую туманность заглавия». С этой туманностью, подразумевающей символизм, он стал бороться. Прежде всего он написал статью о пьесе и опубликовал ее в журнале «Русская мысль». Номер вышел в сентябре. Затем пьеса появилась отдельным изданием, где та же статья повторялась в качестве предисловия. Таким образом он предварил премьеру, к тому же еще и отодвинувшуюся на ноябрь, и, как ему казалось, подготовил публику и рецензентов к пониманию своего режиссерского замысла. На самом деле он оказал себе медвежью услугу: критики сейчас же набросились на его идеи, и эта полемика заслонила от них спектакль.

Задача опровергнуть мнение о символизме пьесы объединяла статью Немировича-Данченко с его режиссерским планом, написанным тотчас же вслед за ней. Он доказывал, что «именно в этой пьесе Ибсен является настоящим поэтом-реалистом». Поэт-реалист был его идеалом. Поэтическое начало он всегда искал в реализме своего любимого драматурга Чехова.

В режиссерском плане «Мертвых» Немирович-Данченко прослеживал реальные мотивы поведения героев, объясняя их внутренний мир. Он раскрывал в своих комментариях подтексты многих сложных фраз и редактировал перевод пьесы, облегчая ее понимание. В постановочных средствах он избегал всего, что могло бы создать ирреальность атмосферы. В финале он мечтал о поэтическом подъеме чувств, о торжестве «величайшего {114} *счастья* земной жизни» [[6](#_n_2_9_6)]. Олицетворением силы свободной любви была для него мизансцена с Иреной, положившей руки на плечи Рубека.

Начав работу летом, Немирович-Данченко хотел приготовить спектакль к осени, к приезду Станиславского и показать ему «вчерне настолько, чтобы и было ясно, что из этого выйдет, и можно было сделать всяческие поправки». Но Станиславский, не дожидаясь, в помощь ему написал режиссерский план первого действия, хотя на нем отнюдь не настаивал: «Даю полную carte blanche, а то говорят, что я не позволяю режиссерам развернуться» Его план столкнулся с тем, который уже был готов у Немировича-Данченко и в свою очередь послан Станиславскому. Своей «хорошей фантазией» он порадовал Станиславского. Ему оставалось указать только на несколько технических «непрактичностей».

Сравнение планов выявляет противоположность их задач. В своем плане Станиславский, еще не ознакомившись со взглядами Немировича-Данченко на пьесу, наоборот, искал способа выразить ее символизм сценически.

Немирович-Данченко описывает первое появление Ирены и дьяконисы как проход душевнобольной в сопровождении сестры милосердия. Легкую уступку странности их шествия он означает тем, что в это мгновение «над парком пролетает с карканьем ворон» и «часы бьют час» [[7](#_n_2_9_7)]. Хотя, впрочем, в этом нет ничего необычного: они могли своим появлением вспугнуть птицу, а часы подавали знак отдыхающим собираться к табльдоту.

В режиссерском плане Станиславского появление Ирены и дьяконисы подается как предвестие беды и символ вторжения смерти: «Торжественный, медленный, безжизненный проход». Слышен «гул парохода, зловещий, густой» [[8](#_n_2_9_8)]. Станиславский рисует дьяконису фатальной фигурой, распахивающей перед Иреной дверь в склеп. Для Ирены он придумывает декадентские позы. В сцене Рубека с Маей, там, где Немирович-Данченко докапывается до глубины психологии, он отмечает мгновения леденящего безотчетного страха, от которого они столбенеют.

Эти наброски через несколько лет найдут продолжение в режиссерских планах Станиславского к символистским пьесам Метерлинка «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри» Сейчас же Станиславский не почувствовал различия между своим планом и планом Немировича-Данченко Ему было отрадно, что они одинаково идут «не от условностей, а от жизни», понимая под условностями дурные театральные штампы.

{115} Немирович-Данченко не считал себя связанным планом Станиславского. Он не почувствовал на себе деспотизма главного режиссера, обладателя художественного veto. Он специально написал ему об этом: «… мне хочется сказать Вам все, что у меня на душе, — относительно Вас Мне хочется сказать Вам, что едва ли найдется еще человек, который так, как я, чувствовал бы всю широту благородства Вашей природы, Ваше чистое отношение к делу, не засоренное мелочностью, Ваше деликатное отношение к тончайшим душевным струнам тех, с кем Вы работаете. В продолжение этого месяца Вы часто напоминали мне лучшие дни нашей близости, той близости, из которой вырос наш театр и все, что в нем есть хорошего.

Вот это я хотел сказать Вам, что бы ни произошло впереди». (Почти объяснение в любви, и рядом последняя фраза, как намек на неминуемый разрыв. Так писать Немирович-Данченко больше не будет и станет все чаще объяснять Станиславскому недостатки его характера и «художественную рознь» между ними.)

Из режиссерских предложений Станиславского к «Мертвым» Немирович-Данченко отбросил то, что ему было чуждо, и воспользовался тем, что помогло ему усилить собственное решение. Все это касалось частностей передачи колорита курортного местечка, где происходит действие пьесы. Очевидно, он взял немногое, потому что Станиславский впоследствии вспоминал, что в спектакле «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» ему не хватало живой жизни. Над ней возобладала «сухая идея».

Вероятно, и сам Немирович-Данченко ощущал это, потому что в пору летних репетиций «Мертвых» сожалел об отсутствии на них Станиславского, который бы «живо» натолкнул Качалова в роли Рубека «на *сильную* и изящную простоту». Вместе с тем он продолжал отважно репетировать, утверждая «свое же первое правило — никогда не бояться скуки, раз чувство и мысль развиваются правильно».

К взаимному разочарованию в «Снегурочке» и «Мертвых» Немирович-Данченко и Станиславский относились вполне корректно. Болезненнее проходили для них административные затруднения. Немирович-Данченко переживал, что объявленное в газетах открытие сезона было отложено на четыре дня. Тому были две причины К 10 августа недоделки по «Снегурочке» были так велики, что Санин предлагал Станиславскому задержаться на отдыхе, пока он сам не выберется из этого хаоса. Вторая причина была в затянувшейся перестройке сцены, {116} вследствие чего репетиции были слишком поздно перенесены из временного помещения в театр «Эрмитаж».

Морозов еще летом предупреждал Немировича-Данченко, что подъемы сцены не будут готовы к сроку по вине театральной администрации. С себя он снимал всякую ответственность. Санин жаловался Станиславскому и на Морозова и на Немировича-Данченко, которые не подгоняют дело. Скорее всего между ними не было решено, чье это дело.

Немирович-Данченко объяснял отсрочку открытия не этим, а тем, что «утратил всякий престиж» в глазах Станиславского и Морозова в период постановки «Снегурочки». Потом ему казалось, что и на репетициях «Доктора Штокмана» в Станиславском проглядывал «Алексеев», то есть «хозяин» [[9](#_n_2_9_9)]. Немирович-Данченко считал хозяйскими замашками первого актера и режиссера, когда Станиславский сначала устраивал шум типографии со стуком машин и суетой служащих, не смущаясь, что заглушает актеров и текст, а потом требовал тишины в момент своего появления в типографии в роли Штокмана.

Немирович-Данченко стал вести себя особым дипломатичным образом, оберегая свое самолюбие от «хозяев». Когда Чехов приехал в Москву и на спектакле «Чайка» выходил на вызовы, Немирович-Данченко отказался выйти вместе с ним на сцену. Тотчас же он послал Чехову разъяснение своего поступка. Он писал: «… причины моего упорства чисто театральные и важные не только для меня и моего отношения к театру, но даже для нашего театра вообще. <…> Если бы я исполнил твою просьбу, я бы сильно повредил себе и своему плану в известном отношении. Факт выходов на вызовы мелкий и потому возбуждает мелкие чувства, против которых я должен бороться».

В его плане было укрепить свой престиж, установив между собой, Станиславским и Морозовым взаимоотношения на новых началах. Для этого он должен был расширить свое творческое влияние. Это зависело от того, как развернется работа над следующей пьесой Чехова — «Три сестры».

## Глава десятая«Три сестры»: необычный порядок работы — Внезапные ассоциации Станиславского — Опасения Чехова — Немирович-Данченко «вошел в пьесу хозяином»

Программа премьеры «Трех сестер» 31 января 1901 года была подписана режиссерами Станиславским и Лужским. Фамилия {117} Немировича-Данченко на ней не значилась. Это было впервые при постановке чеховской пьесы.

Станиславский один ставил «Три сестры». Режиссерское участие Лужского было столь вспомогательным, что уже в сезоне 1903/04 года его имя исчезло из программы спектакля и осталось одно имя Станиславского[[13]](#footnote-14).

Немирович-Данченко сам до того малым считал свое участие в режиссуре «Трех сестер» 1901 года, что, приступая к постановке «Трех сестер» 1940 года, воспринимал пьесу для себя как режиссера «свежей», а себя свободным от плена старого спектакля. На заседании в МХАТ 3 декабря 1938 года он рассказывал: «… пьеса тогда работалась без меня; когда я приехал тогда из-за границы, два акта были уже готовы; участвовал я в работе над третьим и четвертым актами. Я считаю “Три сестры” самым ансамблевым нашим спектаклем, очень ярким, и любил его, но не я его создавал. Мизансцены сплошь Константина Сергеевича, кроме третьего действия» [[1](#_n_2_10_1)].

Немирович-Данченко заговорил о мизансценах третьего действия, потому что из-за них поспорил со Станиславским. Делая пометки на рукописи «Моей жизни в искусстве», он уверял, что Станиславский заставлял Книппер — Машу каяться с распущенными волосами, на коленях, как Никиту во «Власти тьмы». Это выходило ужасно и, по мнению Немировича-Данченко, доказывало, что в пору постановки «Трех сестер» Станиславский все еще «был во власти тех сценических писателей старой школы, которых играл и ставил». Он «сбивал» Книппер с верного тона.

Если обратиться к тексту режиссерского плана Станиславского, то критика Немировича-Данченко вызовет недоумение. Там дана совершенно другая по настроению мизансцена. Каясь перед сестрами, что полюбила Вершинина, Маша действительно стоит на коленях, но стоит иначе: перед лежащей на кушетке Ириной. Рядом с ней тоже на коленях стоит Ольга. Маша «говорит тихо, притянув головы Ольги и Ирины ближе к себе». Сестры образуют в этот момент группу — прием, которым часто пользуется в «Трех сестрах» Станиславский. Эта мизансцена — вроде паузы. Покаяние Маши заканчивается такой паузой — «нежная группа трех сестер».

{118} Книппер считала, что Маша держится особняком, и потому ей не нравились мизансцены сердечности между ней и сестрами. Быть может, она не сумела слить образ своей Маши с мизансценой Станиславского и каялась как-то мелодраматично, слишком истово? Этим и привела в раздражение Немировича-Данченко. Он стал заниматься с ней отдельно. Между генеральной и премьерой он еще раз прошел с ней «всю роль начисто». Станиславский отметил в «Моей жизни в искусстве», что все руководство Машей — Книппер принадлежит Немировичу-Данченко.

Субъективные и объективные причины помешали Немировичу-Данченко ставить «Трех сестер» вместе со Станиславским. Объективно ему препятствовали вынужденные отъезды из Москвы то в Петербург, то за границу. Субъективно он не увлекся этой пьесой, как «Чайкой» или «Дядей Ваней». В воспоминаниях «Из прошлого» он приоткрыл свои карты: «Это не такая глубоко лирическая пьеса, как “Чайка”; в “Трех сестрах” непосредственность заменяется чудесным мастерством». Долю успеха постановки он отнес потом к тому, что пьеса была написана для определенных артистов. Он имел в виду выигрыш от совпадения индивидуальностей персонажей и исполнителей. Кроме того, его смущал в «Трех сестрах» недостаток «*движения*», и он собирался о нем говорить с Чеховым.

Чехов почувствовал перемену Немировича-Данченко. Когда им довелось зимой встретиться в Ницце и Чехов очень хотел поговорить с ним о длинном письме, которое получил от Станиславского о репетициях «Трех сестер», то разговор не клеился, вышел скучным. Немирович-Данченко больше молчал, а Чехов заподозрил, что его «пьеса непременно провалится».

Работа в Художественном театре над «Тремя сестрами» начиналась как-то туго. В конце октября 1900 года Чехов привез в Москву «Три сестры» в одном-единственном экземпляре первого варианта. Немирович-Данченко был тогда занят выпуском своей премьеры «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Станиславский уже освободился от постановки «Доктора Штокмана» и мог бы сейчас же приняться за режиссерский план «Трех сестер», но Чехов не торопился с перепиской рукописи. В первой редакции она была прочитана 29 октября.

Пока же Станиславский вел «разные разговоры с Чеховым» о новой пьесе, которую считал «чудной, самой удачной» из его пьес. Разговаривать ему было трудно, так как казалось, что Чехов держится сухо. Только однажды, проведя целый {119} вечер в Дегтярном переулке, где Чехов принимал гостей у своей сестры, он «раскусил» его. Тепло общения накапливалось между ними медленно.

Наконец, 28 ноября 1900 года, согласно информации «Русского слова», в Художественном театре состоялось официальное чтение «Трех сестер», «сопровождающееся обычными “разъяснительными толкованиями”, предшествующими всякой новой постановке в этом театре» [[2](#_n_2_10_2)]. Не закончив редактирования пьесы, Чехов уехал в Ниццу 11 декабря и увез с собой третье и четвертое действия. Станиславскому пришлось сначала писать режиссерский план по первому варианту текста, а чеховскую правку вносить в него позднее.

Станиславский предполагал закончить писать план в декабре. На титульных листах каждого действия он заготовил надпись «… декабря 1900 г.», оставалось только проставить числа. Числа он так и не проставил и лишь подписал окончание работы «8 января 1901 года». Но эта пометка не является датой завершения работы Станиславского над режиссерским планом. На этот раз он писался не только синхронно репетициям, но и постфактум. Это видно по некоторым особенностям текста.

Обращает на себя внимание, что режиссерский план написан разными чернилами (черными и красными) и разными перьями. Дополнительные указания внесены под номерами «ноль». Отдельные примечания написаны в прошедшем времени и содержат в себе оценку после премьеры. Так, в четвертом действии, для иллюстрации слов Ольги: «Наш сад, как проходной двор», Станиславский ввел несколько проходящих фигур, в том числе разносчика апельсинов. Немирович-Данченко отменил его проход. Об этом Станиславский записал в режиссерском плане: «При нашей тесноте — этот проход вышел не ясен в нашей декорации». Это примечание, очевидно, предназначалось Ярославу Квапилу, чешскому режиссеру. Ему в ноябре 1906 года Станиславский отправлял материалы для постановки «Трех сестер», в том числе и копию режиссерского плана. Оправдывая их задержку, он писал: «Однако самое важное — это mise en scène. Она у нас оказалась не записанной». Станиславский «до двух часов ночи» 11 ноября 1906 года работал для Праги. Только специальное исследование текста позволило бы с полной ответственностью датировать различные его фрагменты. Обстоятельства дописывания плана постфактум осложняет представление о начальных режиссерских намерениях Станиславского.

{120} В середине декабря 1900 года Немирович-Данченко уехал на несколько дней в Петербург, где предстояли через два месяца гастроли Художественного театра. Судя по тому, что время его возвращения из Петербурга совпадает с датой дозволения пьесы к постановке, он ездил туда еще и для того, чтобы провести «Три сестры» через цензуру. 22 декабря он на двадцать дней уехал в Ментону к умирающей от туберкулеза сестре.

Станиславский остался один. Он пишет мизансцены и проверяет их на репетициях. Иногда сами репетиции дают ему материал для закрепления в режиссерском плане. На ходу он вносил в маленькие записные книжечки списки деталей обстановки, действий и звуков, помогающих ему создавать настроение.

Он не сразу находил деталям точное место в режиссерском плане. Сначала он записал черными чернилами эффект мигающей лампы, висящей над столом, к началу второго и третьего действий. Потом написал красными чернилами: «При начале акта мигание потухающей лампы — отменить». Он нашел ему более выразительное место в финале акта, когда Ирина остается одна и плачет, уронив голову на рояль.

Второе действие размечали 14 декабря за столом и 15 декабря — на сцене. Книппер писала Чехову 16 декабря, что опять размечали второе действие и завтра будут снова проходить со Станиславским, который «своего напустил, конечно — мышь скребет в сцене Маши с Вершин[иным]». На одной из этих репетиций Станиславский начерно записал карандашом в записную книжечку осенивший его эффект: «мышь скребет (в суфлерской будке)». Как это будет сделано технически, он еще не догадался. Вероятно, в 1906 году в качестве совета Ярославу Квапилу появилась в режиссерском плане запись красными чернилами: «Как сделать этот шум мыши? Взять пачку зубочисток из гусиных перьев и проводить по ним».

В «Моей жизни в искусстве» Станиславский описал эту счастливую для себя находку, изменившую понимание сцены и героев. Оказалось, что герои «Трех сестер» в старом, уютном доме вовсе не носятся со своей тоской, а хотят счастья и покоя.

Немирович-Данченко считал такие эффекты свидетельством незрелости Станиславского. Читая описание их в той же «Моей жизни в искусстве», он заметил: «И тут еще К. С. тратил репетиции на искание звуков, как мыши скребут, и спор Тузенбаха {121} и Вершинина перебивал внешними эффектами…» Тут они опять подходили к воплощению пьесы по-разному.

Внезапные ассоциации давали Станиславскому творческий импульс. В одном из вариантов «Моей жизни в искусстве» он описывает другой случай: как воспоминание о виденных им живописцах в люльках во Владимирском соборе натолкнуло его на картину безмятежной благостной жизни в палате Берендея в «Снегурочке». Тогда-то он и поместил Берендея в люльку, расписывающим палату, а Немирович-Данченко говорил: «Пусть потешится». Подобные случаи привели Станиславского к использованию артистом аффективной памяти.

В режиссерском плане второго действия «Трех сестер» полосы света, падающего в темноту сцены из другой комнаты, сонное бормотание и вздохи няньки возникли тоже не иначе, как по ассоциации с впечатлениями Станиславского из собственной домашней жизни. Они так схожи с его записью о посещении детской, сделанной в фотографическом альбоме для сына Игоря.

По собственным словам, Станиславский после каждой репетиции все больше влюблялся в пьесу. Практическое освоение пьесы давало ему больше, чем обсуждение ее: «Актеры пьесой увлеклись, так как только теперь, придя на сцену, поняли ее». Он сообщал Чехову, как смешно заговорила Наташа по-французски, и, спохватившись, как бы Чехов не испугался, добавлял, что Лилина делает это без преувеличения. Он спрашивал, можно ли, чтобы Наташа искала жуликов под мебелью. Как на грех, он от рассеянности спутал, в каком акте она это может проделать.

Чехов разволновался. Он с самого начала боялся доверить Станиславскому пьесу, где «четыре ответственных женских роли», без того, чтобы самому не наблюдать репетиции. Правда, на репетициях он робел, считая себя вправе отважиться делать замечания «разве только после десятой репетиции». Здоровье же никогда не позволяло ему присутствовать на таком количестве их.

В театре тоже работу Станиславского окружило недоверие. Его подогревало отсутствие Немировича-Данченко. Помощник режиссера И. А. Тихомиров писал Чехову, что дело идет медленно, не все получается, и прямо надеялся на помощь Немировича-Данченко. Другие старались уверить Чехова в обратном. Л. А. Сулержицкий писал: «Станиславский очень сдержан, ничего лишнего я по крайней мере не заметил». А. Л. Вишневский писал: «Мы, положительно, Алексеева не {122} узнаем!!» Это потому, что он соблюдает меру в своих фантазиях. Вишневский утешал Чехова, что Немирович-Данченко успел перед отъездом наставить Станиславского на путь истинный, и он теперь смотрит на пьесу его глазами.

Предполагалось, что Станиславский к возвращению Немировича-Данченко приготовит первые три действия, а четвертое начнет при нем. Он же успел приготовить три и начать четвертое. Были готовы режиссерский план и декорации, и накануне приезда Немировича-Данченко состоялась репетиция, на которой размечали четвертый акт.

Все ждали суда Немировича-Данченко над проделанной работой. Создалась ситуация экзамена. Станиславский сдавал спектакль. Немирович-Данченко его принимал и подвергал художественному контролю. Так четко это было впервые, но через сезон станет правилом, записанным в новое условие между пайщиками МХТ.

Немирович-Данченко оценил работу Станиславского чрезвычайно высоко, — его «прекрасную, а местами чудесную mise en scène». В течение двенадцати дней он просматривал прогоняемые акты и делал подробные замечания. По его ощущению, Станиславский «вполне доверился» ему. Произошло это без обид потому, что Немирович-Данченко сначала вникал в замыслы Станиславского, а уж потом «вошел в пьесу хозяином».

Сохранившиеся пометки Немировича-Данченко на репетициях позволяют отчасти судить о мере его режиссерского вмешательства. Отчасти потому, что уцелели лишь немногие замечания на отдельных листах, а более подробные пометки по ходу всей пьесы частично погибли. Они были сделаны в экземпляре, который в дальнейшем стал экземпляром помощника режиссера. «Три сестры» шли долго, экземпляры пьесы истрепывались, нужны были свежие. Однажды кто-то из помощников режиссеров стер пометки Немировича-Данченко там, где они ему мешали, и сделал свои. Иногда же он просто писал поверх этих драгоценных пометок.

Из уцелевших замечаний выясняются некоторые детали исполнения и обстановки, не понравившиеся Немировичу-Данченко. Это мелочи, не имеющие принципиального характера. Он относится к ним гораздо терпимее, чем к платку от комаров на голове Астрова в «Дяде Ване». Он писал Чехову: «Подробности, казавшиеся мне сначала многочисленными, уже обратились в тот фон, который и составляет житейскую сторону пьесы и на котором развиваются страсти, или по крайней мере их проявления».

{123} Существенную перемену Немирович-Данченко внес только в третье действие, происходящее во время пожара. Станиславский строил акт на суматохе и нервах. Он отмечал в режиссерском плане: «Где только можно в этом акте давать нервность и темп. Паузами не злоупотреблять. Переходы, движения у всех — нервные, быстрые». Начиная со слов Тузенбаха: «Меня все просят устроить концерт в пользу погорельцев», — Станиславский показывает спад возбуждения, усталость, пре одолеваемую полудремоту, то есть надрыв душевных и физических сил. Немирович-Данченко предложил упрятать суматоху и тревогу как фон за сцену, а на сцене игру вести неторопливо. Из ответа Чехова, что «третий акт надо вести тихо на сцене», выяснилось, что Станиславский не прав, а прав Немирович-Данченко. Он угадал намерение Чехова, недаром признавался: «Когда я занят его пьесами, у меня такое чувство, как будто я ставлю свои».

Проверив и отшлифовав первые три акта, Немирович-Данченко написал Чехову: «Сегодня я в духе, я совсем поверил в пьесу».

Четвертое действие, к работе над которым вернулся в Москву Немирович-Данченко, не потребовало ни от него, ни от Станиславского специальных усилий. Оно вылилось по инерции из первых трех без всяких осложнений. Немирович-Данченко, беседуя вскоре с корреспондентом петербургских «Новостей и биржевой газеты», подчеркнул, что самое главное овладеть первым актом пьесы. Его обычно дольше всего надо репетировать, чтобы заложить правильные тона в исполнение артистами своих ролей, установить все взаимоотношения. Дальше все получится само собой.

К приезду Немировича-Данченко оставался не испробованным Станиславский в роли Вершинина. Эту роль почти до конца репетиций вместо него исполнял Судьбинин. Он не вкладывал в работу особого усердия, так как чувствовал себя, по свидетельству Книппер, подставным лицом. Пробовали на роль и Качалова. За девять дней до премьеры Вершинина стал репетировать Станиславский. Прежде чем выйти к партнерам, он прочел роль Немировичу-Данченко и получил отзыв: «Интересно очень». Позднее Станиславский вписал свою интерпретацию сцены объяснения Вершинина с Машей красными чернилами в режиссерский план.

О всей постановке «Трех сестер» Немирович-Данченко писал Чехову: «… жизнь, показанная в этом спектакле, прошла через миросозерцание, чувствование, темперамент автора. Она {124} получила особую окраску, которая называется поэзией». Большего признака удачной работы для него не было.

Станиславский объяснял дело проще. Авторское достигается на сцене тем, какие он, режиссер, закажет для спектакля «стены». Один рецензент написал, словно отвечая Станиславскому: «Где кончается автор и где начинается гений сценического воплощения, — я не знаю» [[3](#_n_2_10_3)]. Сам Чехов признал постановку и считал ее даже лучше пьесы.

Эксперимент сдачи постановки Станиславским Немировичу-Данченко блестяще разрешился. Эта форма предоставила свободу режиссерским намерениям Станиславского. Немирович-Данченко получил возможность усовершенствовать его работу своими поправками. Кроме того, случайная ввиду житейских обстоятельств разумная доза совместных репетиций щадила их художнические самолюбия. После «Трех сестер» атмосфера сотрудничества между Станиславским и Немировичем-Данченко некоторое время почти ничем не омрачалась.

Вскоре после премьеры «Трех сестер», во время первых гастролей Художественного театра в Петербурге, Немирович-Данченко дал интервью «Новостям и биржевой газете». Он рассказал о внутреннем устройстве театра и о порядке работ, в результате которых появляется спектакль Художественного театра. Он говорил об опыте предваряющих репетиции читок, бесед и написания режиссерских планов.

Интересен один из откликов на это интервью. Влас Дорошевич в заметке «Сектанты» пользуется им, чтобы отвести от Станиславского бытующее обвинение в единовластии. Многие думают, что Художественный театр для Станиславского — «шахматная доска», а «актеры — шашки», что всем этим он управляет по своей прихоти. «Это клевета» [[4](#_n_2_10_4)], — объявляет Дорошевич, указывая на совместные читки и беседы, которые называет «совещаниями».

Дорошевич употребляет точное слово. Действительно, Станиславский и Немирович-Данченко в этот период совещаются, обладают совещательными голосами, система двух veto ими еще не отменена. В своем интервью Немирович-Данченко говорит о том, что распределение конкретных обязанностей между ним, Станиславским и Морозовым не ограничивает сфер их деятельности.

## **{****125}** Глава одиннадцатаяНемирович-Данченко запускает машину — Надлом Станиславского — Скандал на премьере «В мечтах» — «Мещане» как аванс — «Без компромисса ничего не поделаешь»

Сезон 1901/02 года как бы обкатывал и проверял на прочность эксперимент, состоявшийся на «Трех сестрах».

Особенностью творческой индивидуальности Немировича-Данченко было умение подавать идеи. Труднее бывало осуществлять их на деле. Тут надо было дисциплинировать творческую волю, постоянно поддерживать свежесть поставленной задачи и свое увлечение ею. Летом 1901 года он писал Южину о себе: «Хорошо бы, если бы я всегда только собирал материал, а какие-нибудь гномы за меня писали. Я бы только говорил им, как надо, чтобы было хорошо» [[1](#_n_2_11_1)].

Мечта о таком приеме литературной работы распространилась и на режиссуру. Поскольку режиссер сам не исполняет свои замыслы — не играет в спектакле, перепоручать идею другим становится особенностью профессии. Для Немировича-Данченко это было так. Для Станиславского, самого игравшего на сцене, естественно, нет. Поэтому Немирович-Данченко стал режиссером-толкователем. Поэтому в его планах вскрывается подтекст, а в планах Станиславского — действия.

Вследствие этих различий постепенно сложилось, что Немирович-Данченко присутствует в начале и в конце работы и в зависимости от обстоятельств может отсутствовать в ее середине. Он толкует, оставляет задание и проверяет ответ. Так было при постановках «Дикой утки», «Микаэля Крамера», «Мещан» и даже его собственной пьесы «В мечтах».

Отдохнув немного в Севастополе по окончании петербургских гастролей, он приезжает в апреле 1901 года на неделю в Москву. Там Станиславский начинает работу над «Дикой уткой» Ибсена и «Микаэлем Крамером» Гауптмана для следующего сезона. Немирович-Данченко открывает цель своего приезда Чехову: «… всю Фоминую неделю пробуду там, чтобы завести машину», то есть сказать «как надо, чтобы было хорошо». Запустив машину, он с легким сердцем возвращается в Крым.

Станиславский крутится в работе: «Репетиции двух пьес в полном ходу, mise en scène еще не дописаны. Надо и писать и репетировать одновременно». На него как главного режиссера {126} ложится вся нагрузка. «Совершенно испортил почерк спешным писанием mise en scène», — жалуется он.

В середине мая, когда надо было закрепить перед летним отпуском наработанное на «черновых» репетициях, Немирович-Данченко приехал снова. «В последние дни кончали репетиции “Утки” и “Крамера”, — писал он Чехову. — Отношения у меня с Алексеевым лучше, чем когда-нибудь, и напомнили труппе времена возникновения театра. Это бывает всегда, когда я энергично беру *все* дело в руки. А весь май я так отдавался театру, как давно уже этого не было».

К приезду Немировича-Данченко Станиславский уже заканчивал писать режиссерские планы «Дикой утки» и «Микаэля Крамера». Немирович-Данченко исправил в плане «Дикой утки» две купюры в третьем действии. Станиславский сделал их, чтобы избавиться от затяжек и «мало понятных символов» [[2](#_n_2_11_2)]. Немирович-Данченко восстановил их, объясняя поправку тем, что иначе «пропадает лучшее поэтическое место» [[3](#_n_2_11_3)]. Немировичу-Данченко в этой постановке принадлежала редакция текста, составленного из двух переводов пьесы.

Также и в «Микаэле Крамере» Немирович-Данченко более всего занимался редактированием пьесы. В четырех сохранившихся экземплярах текста, по которым репетировался и шел спектакль, разбросаны его правка и вымарки. Он сократил и прояснил последний монолог Крамера, помогая Станиславскому, запутавшемуся в четвертом акте, как тот считал, «очень трудном и неловко сделанном у автора». Немирович-Данченко попросил Станиславского не учить текст роли Крамера в этом акте, собираясь поработать с ним вместе. Но общая работа над «Крамером» не состоялась.

Явился ряд мешающих событий. Станиславский срочно уехал в Харьков из-за пожара на фабрике, а потом заболел затяжным воспалением легких. Немирович-Данченко уезжал в Звенигород для доделки собственной пьесы «В мечтах» и в Нижний Новгород к Горькому за его пьесой. Рабочее единение распалось. «Станиславский-Алексеев болеет, все молчит, скучен, Немирович сердится», — писал Чехов из Москвы.

На репетициях «Микаэля Крамера» Немирович-Данченко появился, когда они шли уже в гримах и костюмах, в момент, когда, по его определению, «яснее становятся незамеченные до сих пор ошибки» [[4](#_n_2_11_4)]. Роль Крамера продвигалась у Станиславского неровно. Строгая Лилина хвалила его за отдельные места, где он был «прямо вдохновенен, и это на простоте, а не на пафосе». Чехову очень нравились на репетициях {127} и вся постановка, и Станиславский — Крамер. Но перед выпуском спектакля над театром нависло ожидание неудачи. По воспоминаниям Н. Н. Литовцевой, сам Станиславский «был недоволен, и Владимир Иванович был недоволен».

Станиславский никак не мог сделать себе грим. Актеры, сидевшие в зале, отвергали одну пробу за другой. Литовцева уверяла, что это была их месть Станиславскому. Возможно, они брали реванш за его беспощадную требовательность к ним. Теперь представился случай, чтобы он побывал в их шкуре. После не имевшей успеха премьеры в театре хоть и «незлобно», как писала Книппер, но передразнивали придуманное Станиславским покашливание в роли Крамера.

Эта история сыграла роковую роль в изменении артистической психики Станиславского. Легкомысленное отношение товарищей к его творческим мучениям нанесло ему душевную рану. Это видно из письма к нему М. Ф. Андреевой. Она писала: «Когда я на “Крамере” зашла в Вашу уборную, и Вы сказали, между прочим “я после своей болезни никого не люблю и никому не верю” — мне стало так больно и грустно, что я поскорее ушла, чтобы не заплакать перед Вами <…>» [[5](#_n_2_11_5)]. Возможно, что, на «Микаэле Крамере» Станиславский навсегда заболел мнительностью и его стало преследовать чувство предательства. В скором времени оно вызвало жестокий конфликт его с Мейерхольдом из-за пьесы Немировича-Данченко «В мечтах».

Станиславский надеялся, что это будет «хорошая пьеса в том направлении и с тем пониманием», как проповедовал Немирович-Данченко. Но пьеса не удалась именно в этом принципиальном отношении.

Как вспоминал Немирович-Данченко, он взял героями «мечтателей». «Ко всему житейскому они относятся равнодушно и даже презрительно, — объяснял он, — <…> Цивилизация создала целую надслойку, целый класс таких мечтателей, находящих радость жизни только в оторванности от нее. И прежде всего это люди искусств, в особенности наиболее абстрактного из них — музыки, и люди философии. И сами творцы в областях искусств или философии и еще больше примыкающая к ним расслабленная интеллигенция, все те наиболее деликатные и чуткие, отмахивающиеся от суровой действительности и купающиеся в мечтах, которых в таких изумительных образах создал Чехов» [[6](#_n_2_11_6)].

Но идейная сторона пьесы была не ясна самому автору, как он рассказывал об этом «с щемящей болью» [[7](#_n_2_11_7)] через сорок лет. Он не знал, как относиться к своим героям. Немирович-Данченко {128} сам понимал слабость своей пьесы, ее недоработанность. Даже на последних репетициях он советовался с исполнителями о тексте, не устоявшемся в важных местах.

Станиславскому пьеса понравилась. Он остался ей верен, несмотря на то, что труппа репетировала без увлечения, спектакль рождался тяжело и сам Немирович-Данченко приходил в отчаяние. Только позднее, в набросках к «Моей жизни в искусстве», Станиславский признался, что постановкой пытался прикрыть актеров и пьесу. Во время же работы над спектаклем и ролью Костромского он считал «В мечтах» «чудесной» и «очень неглупой вещью».

Мейерхольд возмущался, что из-за пьесы Немировича-Данченко откладывается работа над «Мещанами» Горького. Он стыдился за Художественный театр с его высокими репертуарными запросами. Мейерхольд писал откровенно: «Нехорошо, что ставится пьеса Немировича, бездарная, мелкая, приподнятая фальшиво». Он был не одинок.

С самого начала постановке сопутствовала атмосфера скандальности. На читке против включения пьесы в репертуар выступил писатель П. Д. Боборыкин, и Немирович-Данченко попросил его удалиться. На третий день после премьеры появился фельетон «Плакали купецкие денежки» [[8](#_n_2_11_8)], в котором выплеснулись ревность и возмущение современных драматургов, недопускаемых на сцену Художественного театра. Факт постановки пьесы Немировича-Данченко развязывал им руки для борьбы.

На премьере в зале шикали. Станиславский решил, что это предательство идет изнутри театра, и его подозрение пало на Мейерхольда. Еще с лета 1900 года у него было «под сомнением» желание Мейерхольда продолжать службу в Художественном театре. А во время читки «В мечтах» Книппер заметила, что «с сухими физиономиями сидели Мейерхольд и Роксанова». Они не скрывали своего отношения к пьесе. В узком кругу, откровенно обсуждавшем внутренние проблемы театра, Станиславский что-то сказал о предательстве Мейерхольда. Говорил ли он, что Мейерхольд подсадил на премьере лиц, чтобы шикали, как это пересказывали, очевидно, Морозов и Андреева, — неизвестно. По крайней мере, когда что-то дошло до Мейерхольда и он ультимативно потребовал от Станиславского объяснения, тот отвечал: «… моя совесть перед Вами совершенно чиста» [[9](#_n_2_11_9)].

Немирович-Данченко объяснил позицию Мейерхольда его ревностью к Качалову из-за распределения ролей в пьесе «В мечтах». Так он рассказывал в 1926 году в Америке С. Л. Бертенсону. {129} Но как бы там ни было этот конфликт демонстрирует преданность Станиславского Немировичу-Данченко в момент творческой неудачи и раскола в театре. Ведь отрицательные рецензии затрагивали не только Немировича-Данченко, но и Станиславского — режиссера и исполнителя, абсолютно не понравившегося критикам в роли Костромского.

Немирович-Данченко платил ему тем же. Несмотря на то, что процесс репетиций растянулся на три месяца и доставлял ему много разочарований, несмотря на то, что мизансцены Станиславского отвлекали от пьесы, особенно те, где было много действующих лиц (подготовка юбилея и празднование его в ресторане, для чего Станиславский устроил имитацию колонного зала «Эрмитажа»), несмотря на все это, он писал: «Постановка была тщательная и красивая» [[10](#_n_2_11_10)]. Не забыл он и помощь Морозова, который «творил чудеса» по монтировке и декорациям. После премьеры он писал Чехову: «Поставлено и сыграно отлично».

При этом он отдавал себе отчет в провале своего произведения. Книппер тогда же писала Чехову, как мужественно он переживал это. «Личное мое чувство никогда не было такое изъязвленное, как с этой пьесой», — признавался он некоторое время спустя Горькому. Через десять дней после премьеры он уехал в Ниццу.

Перед самым отъездом Немирович-Данченко запустил в театральное производство «Мещан» Горького. Он побывал в трех квартирах маляров и поручил актерам «собирать внешний материал мещанской жизни». Затем сам прочел пьесу труппе, но беседы о ней, по впечатлению Книппер, провел вяло. Причина таилась не только в его подавленном настроении от премьеры «В мечтах» и жестоком бронхите, но и в самой пьесе Горького. По его мнению, она была достойна его таланта, но не более.

«Мещане» — первая проба Горького-драматурга — до конца не нравилась ни ему, ни театру. Непонятна была фигура Нила. Спорили: новый ли он тип или будущий мещанин и свободу понимает в «буржуазном смысле»? Станиславский считал его «бытовым лицом». Книппер, описывая все споры, спрашивала мнения у Чехова, который ответил, что Нил — «обынтеллигентившийся рабочий», что его следует еще немного прописать.

Станиславский, Чехов и Немирович-Данченко сходились на том, что четвертый акт пьесы неудачен. Немирович-Данченко сразу после первого чтения «Мещан» у Горького в Нижнем Новгороде писал о необходимости переделывать четвертый акт. Однако Горький не собирался больше отдавать этой пьесе «ни {130} одного часа», мечтая о новой. Тогда перед самой генеральной Станиславский и Немирович-Данченко сделали вымарки в пьесе, особенно в четвертом акте. Это возмутило труппу, очень преданную Горькому: уж слишком они распоряжаются в чужой пьесе.

Поступок Станиславского и Немировича-Данченко оправдывала цель — во что бы то ни стало сыграть «Мещан», чтобы Горький почувствовал себя драматургом и писал дальше. Для этого же Немирович-Данченко потратил много сил на дипломатические объяснения с цензурой.

В отсутствие Немировича-Данченко Станиславский написал режиссерский план первого и второго актов «Мещан» и начал третий. Он разошелся с Горьким в толковании персонажей. До начала репетиций Горький отказался сообщить свои авторские пожелания. «Валяйте, как бог на душу положит» — разрешил он Станиславскому. Когда же узнал, что репетиции начались, то прислал целое предписание: «Будьте добры принять к сведению мой взгляд на действующих лиц». В режиссерском плане Станиславского его пожелания уже не отразились.

В обычную разработку мизансцен Станиславский включил на этот раз множество примечаний в виде характеристик персонажей на всю пьесу. В них особенно заметно несоответствие трактовкам Горького. Станиславский относится к героям прямодушно, принимает их за то, что они есть.

Он считает, что Татьяна взаправду потерялась в жизни, разочарована ею и, став жалкой, «должна возбуждать сочувствие». Горький не верит Татьяне, считая ее разочарование маскировкой своего бессилия. Он испытывает «не столько жалость и участие к ней, сколько… что-то другое, еще менее ценное». В Перчихине Горький видит хитреца, а не «дитя природы» и «большого поэта», как Станиславский. Петр вызвал в Станиславском безотчетное воспоминание о царе Федоре, а Горький предсказывал в нем будущего мещанина. Нила Станиславский изображал «бытовым лицом», помечая, как он «ест с огромным аппетитом», «утирается о скатерть», «чавкает». Жанровые черточки он собирался сочетать с тем, что Нил отличается от мещанской среды знаниями, умом, силой и убеждениями. Тенденциозность пьесы не интересовала Станиславского. Он был озабочен тем, как из однообразных споров, стычек и ссор создать развитие сценического действия.

За две недели работы Станиславский вместе с Лужским и Тихомировым прорепетировал первый и второй акты с двумя составами исполнителей, разметил с ними третий акт. По {131} приезде Немирович-Данченко нашел ошибки в толковании первого акта и приступил к их исправлению. Не сохранилось документов, разъясняющих, в чем он видел ошибки. По этой же причине нельзя узнать, что он внес в постановку от себя во время общих репетиций со Станиславским в Москве и затем в Петербурге. Известно, что цензурные вымарки и связанное с ними редактирование было сделано под его руководством.

В своих мемуарах Станиславский и Немирович-Данченко совершенно одинаково не вспомнили каких-либо принципиально новых художественных задач, возникших перед ними с постановкой «Мещан». Они запомнили проявления общественные: цензуру, политическую накаленность зала на генеральной репетиции в Петербурге и сенсационный дебют певчего Н. А. Баранова в роли певчего Тетерева.

«Мещане» были последней премьерой Художественного театра перед его внутренним переустройством. Параллельно репетициям уже происходили заседания и дебаты, посвященные реформе. «Мещане» подводили итог установившемуся порядку режиссерского сотрудничества Станиславского и Немировича-Данченко. Приносил ли он удовлетворение им обоим? На этом этапе, без сомнения, приносил. Обстановка сдачи спектаклей друг другу больше щадила самолюбия, чем режиссерские давления в период репетиций, опека и работа по графику. Еще в самом начале, перед «Царем Федором Иоанновичем», как помним, Станиславский просил Немировича-Данченко давать ему возможность самостоятельно начинать работу, а на ошибки указывать потом. Теперь так оно и происходило. И это было лучше для обоих.

В декабре 1901 года Немирович-Данченко писал Чехову: «Без компромисса ничего не поделаешь. Если бы давать только высокохудожественные спектакли, то пришлось бы число их сократить вдвое и еще более находиться в зависимости от меценатства». Этому компромиссу с огорчением подчинялся и Станиславский. Он уже понимал, что его «сценическая деятельность» разбита на «ремесленную» и «художественную». Условия принуждали мириться с ремесленной долей, и вся надежда была у него на собственный энтузиазм художественного развития. В него входила программа раскрепощения фантазии от академизма, неустанное искание новых приемов. Эту программу Станиславский хранил в тайне, боясь прослыть декадентом Его неотступное стремление проводить личные художественные задачи в спектаклях будет в будущем все чаще и чаще ставить его в конфликтные ситуации с Немировичем-Данченко и труппой МХТ.

# **{****132}** Эпоха художественного директора

## Глава перваяРеформа — Перераспределение прав — Санин и Мейерхольд уходят — Разочарования Мейерхольда — Романтизм Немировича-Данченко

Первое документальное свидетельство о приближении реформ сохранилось в письме Книппер к Чехову. Описывая новогоднюю встречу в театре днем 1 января 1902 года, она рассказывает: «Когда все разошлись — остались Конст. Серг., Морозов, Мария Федоровна, Мунт[[14]](#footnote-15) и я и Лилина и много, откровенно говорили о нашем театре, о его внутреннем строе». В этой беседе Станиславский высказал желание, чтобы «основные» члены труппы стали хозяевами театра. Немирович-Данченко не присутствовал на встрече, потому что накануне нового года уехал в Ниццу и вернулся только 21 января.

25 января Книппер писала Чехову: «Решается дальнейшая судьба нашего театра <…>» В последующих письмах по 12 февраля она почти ежедневно сообщала ему волнующие новости о заседаниях, проектах, сомнениях, разговорах, баллотировках. 17 февраля известия о преобразованиях в Художественном театре достигли газет. «Новости дня» писали о них, ссылаясь на свое ознакомление с проектом реформы. Таким образом, конец января — середина февраля могут считаться датой реформы. Выработанный в результате документ, «Условие между пайщиками Московского Художественного театра», сроком на три года (с 1 июля 1902 по 1 июля 1905), подписанное всеми пятнадцатью пайщиками, кроме Чехова за его отсутствием, даты, к сожалению, не имеет.

{133} По новому «Условию», должности, занимаемые четыре года Станиславским и Немировичем-Данченко, видоизменились, по-другому распределились между ними обязанности. Немирович-Данченко — с основания театра «главный директор-распорядитель» — стал «художественным директором». Станиславский утратил должность директора и остался только «главным режиссером». Оба вошли в состав Правления из четырех лиц, включавшее кроме них С. Т. Морозова — председателя Правления и общих собраний участников Товарищества и В. В. Лужского — заведующего труппой.

В новом «Условии» предполагалось, что театр будет давать шесть премьер в сезоне. Станиславский обязан поставить четыре пьесы, написав к ним мизансцену, Немирович-Данченко и Лужский — по одной. Количественный перевес режиссерской работы остался за Станиславским, но право влиять на всю творческую деятельность театра передавалось Немировичу-Данченко.

Никакого притеснения своих прав Станиславский в это время не почувствовал, очевидно, считая название должности формальностью, удовлетворяющей самолюбие Немировича-Данченко. Это даже шло навстречу его желанию. «Я отстранил себя совершенно от всех практических и хозяйственных вопросов театра <…>», — писал он в одном официальном письме, имея в виду, что он больше не директор. Реформа тогда сулила ему облегчение и, как он надеялся, возможность целиком отдаться экспериментам в области сценического искусства.

Однако новое распределение обязанностей стало фактом перехода художественного veto от Станиславского к Немировичу-Данченко. Было определено, что в качестве «художественного директора» Немирович-Данченко «контролирует и советует при постановке всех шести новых пьес репертуара в литературно-художественном отношении». На практике это означало введение его режиссерского контроля над всеми постановками, в том числе — и четырьмя Станиславского. Подобный контроль, постепенно установившийся при прежнем распределении обязанностей, в период двух veto, теперь был закреплен юридически в тексте «Условия».

Вероятно, вспоминая этот момент при чтении рукописи «Моей жизни в искусстве», Немирович-Данченко написал: «Разделение наших сил в работе театра на роли литературную и сценическую очень скоро исчезло, потому что мы очень скоро убедились, что нельзя отделить *формы* от *содержания*, литературности или психологии или общественности содержания {134} от тех образов, мизансцен и вещественного наполнения, которые туманно назывались “художественностью”». Станиславский почти дословно, опустив только определение «туманно» к понятию «художественности», включил этот текст в книгу, хотя документы говорят, что думал он об этом иначе.

Зимой 1904 года, когда позади было примерно две трети времени действия нового «Условия», Станиславский переживал, что отмена разделения сфер художественной власти привела к подчинению взглядам и задачам Немировича-Данченко. Тогда он писал ему об этом, не стесняясь сказать всей правды, как он ее понимает: «Несогласия между нами начались с тех пор, как мы нарушили наше главное условие: Вы имеете veto — в литературной области, я — в художественной. Оба veto перешли к Вам и равновесие нарушено. <…> Наш театр, потеряв прежнюю устойчивость, делается литературным. Художественная сторона в нем слабо прогрессирует <…>» [[1](#_n_3_1_1)]. С этого времени Станиславский руководствовался данным убеждением постоянно.

Предстоящее им трехлетие (1902 – 1905) творческой жизни по законам нового «Условия» явится для них суровой школой. Попытка слить литературность и художественность силой власти Немировича-Данченко окончится не объединением, а разделением не только veto, но будущей режиссерской работы.

Еще один параграф нового «Условия» был также очень важен. Он касался репертуара. Было записано: «Репертуар театра должен придерживаться пьес, имеющих общественный интерес, и пьесы, не имеющие такового, хотя бы и могущие рассчитывать на материальный успех, не могут входить в состав репертуара театра». Преграда ставилась развлекательным или модным пьесам, которые, упаси бог, хотели бы видеть на сцене пайщики-меценаты Но в категорию пьес, «не имеющих общественного интереса», попадали и те произведения, вроде «Снегурочки» или «Пестрых рассказов», которые выбирал для своих художественных экспериментов Станиславский. Немирович-Данченко уже наложил литературное veto на отобранные Станиславским рассказы Чехова. Предстоящим летом он собирался перерыть библиотеку для «миниатюр» Станиславского, надеясь найти более достойный по содержанию материал.

Тем же летом Немирович-Данченко постарается добиться для себя особых полномочий по репертуару. На заседании Правления произойдет «разговор о праве Влад[имира] Иван[овича] ставить пьесу помимо желания правления» [[2](#_n_3_1_2)]. Так запишет {135} в дневнике Лужский. Поскольку председателем Правления был Морозов, то ясно, что этим разговором Немирович-Данченко хотел на всякий случай защитить свои литературно-художественные полномочия от его власти.

Добился ли он этого права в данный момент, из документов не известно. По «Условию», прием пьес к постановке зависит только от общего собрания участников Товарищества, проголосовавших двумя третями голосов. В будущем этот порядок смягчится в пользу расширения прав Немировича-Данченко. Будет даже такой случай, когда к постановке примут пьесу, которую никто не читал, по одному доверию к компетентности в этом деле Немировича-Данченко. Правда, это будет через несколько лет после того, как Морозов покинет Художественный театр.

Хотя Морозов, внеся в «Товарищество МХТ» наибольший капитал и одалживая недостающие капиталы другим пайщикам, имел в своих руках «общий контроль за всем ходом дела», новое «Условие» было демократичнее прежнего. И вот почему. В состав первых пайщиков Товарищества кроме Станиславского и Немировича-Данченко входили только меценаты. Теперь к ним добавились творческие люди: девять актеров, художник Симов и драматург Чехов.

Книппер писала Чехову, что отбор пайщиков из труппы «зависел от Морозова, больше ни от кого». Немирович-Данченко добавлял, что и от Станиславского. Члены Товарищества пайщиков были назначены. Назначения не получили Санин, Мейерхольд, Бурджалов, Савицкая и Роксанова, которые могли на это претендовать. Были и еще обиженные. Из писем Книппер к Чехову конца января — начала февраля 1902 года видно, как волновалась труппа. Прежде чем новый состав пайщиков приступил к переизбранию труппы, Санин и Мейерхольд заявили о своем уходе из Художественного театра.

Конечно, новые пайщики не стали бы голосовать против них. Они и не проголосовали, забаллотированы были Роксанова, Мунт и другие менее полезные для сцены лица. Но Санин и Мейерхольд гордо поставили свою службу в театре вне зависимости от избрания. Не зная своего будущего, они как будто чувствовали заложенную в себе силу для самостоятельной деятельности.

Понятно, что начальство не хотело иметь Санина и Мейерхольда в составе пайщиков потому, что они время от времени выступали наперекор происходящему в театре. Один по вздорности характера, другой по убеждениям. Отношения к {136} их уходу у основателей театра были разные. Станиславский не терпел нарушения этических правил. Немирович-Данченко мог простить человеческие недостатки, но не прощал разрушительного влияния чуждых театру убеждений.

Санин уходил, в сущности, по второстепенным поводам. Впоследствии он будет много хлопотать, чтобы вернуться, вернется и только эмиграция вновь оторвет его от Художественного театра.

Недовольство происходящим Санин выражал поступками, которые иначе не назовешь, как вынесением сора из избы. Во время работы над «Смертью Грозного» он выносил «сор» репетиций, в письмах жалуясь Немировичу-Данченко на Станиславского.

Или когда Эфрос в статье «Туманные перспективы», критикуя постановку «Дикой утки» Ибсена в МХТ, написал, что русский театр должен переболеть Ибсеном, как корью, и что нельзя «отрешить сцену от конкретности» [[3](#_n_3_1_3)], Санин послал ему благодарственное письмо. Он был против «ибсенизма» с его символизмом. При том что Ибсен был программным автором в репертуаре Художественного театра, его поступок немного отдавал предательством дела, в котором он служит.

Уход Санина явился в Художественном театре до некоторой степени событием. Отношение к этому руководителей театра занимало умы. Знали, что Станиславский будет доволен, но интересовались тем, что скажет Немирович-Данченко.

Немирович-Данченко, осуждая Санина за порок «лишних слов», считал его своим и пытался уговорить Станиславского не отпускать его: «… мы потеряем *огромную* закулисную силу!» Он ценил в нем профессионального и даже талантливого второго режиссера для театра и для школы МХТ. Замены ему он не видел ни в Лужском, ни в Тихомирове, также вторых режиссерах. Он оправдывал Санина перед Станиславским: «Этот человек упорно сохраняет некоторые из своих недостатков, но он растет».

Станиславский оставался холоден. В его записной книжке уже были перечислены санинские грехи, разобраны его поступки и характер. Станиславский не доверял Санину, потому что тот не соблюдает договоренностей и хочет дело «перевести на коммерческое предпр[иятие]» [[4](#_n_3_1_4)]. Станиславский чувствовал лично себя преданным Саниным, начавшим «разрушать дело и кричать о банкротстве» [[5](#_n_3_1_5)]. Приговор его был суров: «За это — 5 лет тюрьмы» [[6](#_n_3_1_6)]. Санин исчерпал его терпение исканием дешевой популярности за ужинами, сплетнями, ссорами {137} с артистами, неумением руководить репетициями. Станиславский уже готов был с ним расстаться: «Если он хочет уйти, то можно и без скандала это сделать» [[7](#_n_3_1_7)].

Это Станиславский писал в ноябре 1899 года, после выхода «Смерти Иоанна Грозного». Санину тогда было не безразлично, что он утратил доверие Станиславского. Весной 1901 года между ними произошло примирение и были «выяснены те нравственные основания, на коих должна была продолжаться» [[8](#_n_3_1_8)] служба Санина в Художественном театре. Но 20 декабря 1901 года накануне премьеры «В мечтах», когда после неудавшейся генеральной еще раз прогоняли спектакль без гримов и костюмов с двух часов дня до десяти вечера, произошел новый скандал.

На репетициях «В мечтах», которые не ладились и измотали всем нервы, Санин часто вел себя грубо. На это Книппер жаловалась Чехову: «Санин орет, кричит, стучит», «Санин орал, свирепствовал, говорил много лишнего и вздорного». Отношения между ним и всеми к последней репетиции достаточно накалились. Последовал очередной взрыв гнева Станиславского. Санин встал в позицию оскорбленного и только отложил объяснение на потом, щадя Станиславского, его «измученную душу, огромную затрату сил за всех и все» [[9](#_n_3_1_9)]. Скорее всего Санин не был рекомендован в пайщики после этого скандала.

Еще на репетициях в Пушкине из среды артистов выделилась группа беспокойных в общественном смысле лиц. Самыми активными были Санин, Бурджалов, Андреева и Мейерхольд. В противовес Товариществу пайщиков они хотели создать орган самоуправления труппы, включая Станиславского и Немировича-Данченко. Сочувствуя их намерению, Станиславский набросал «Общие положения» [[10](#_n_3_1_10)] для устава корпорации артистов и передал свой черновичок Санину, который отметил в нем подходящие, на его взгляд, пункты. «Устав» был написан. В числе подписавших его авторов был Мейерхольд.

Немирович-Данченко остановил всю затею. Он тоже сочувствовал самой идее, но полагаться на ее исполнителей считал преждевременным. Вишневский интерпретировал его ответ так: «… дирекция рада считаться с нашим общим мнением, если мы сумеем заслужить ее доверие» [[11](#_n_3_1_11)].

«Устав» корпорации не пропал зря. Был применен компромисс, и он трансформировался в законодательный документ с длинным названием «Для правильного течения спектаклей {138} и репетиций Дирекция находит необходимым установить следующие правила, заимствованные из намеченного Устава корпорации артистов» [[12](#_n_3_1_12)]. Из «Устава» была извлечена только эта дисциплинарная сторона. Правила были отпечатаны в типографии в октябре 1898 года, к самому открытию театра.

Дело на этом не успокоилось. Зимой первого сезона состоялись два собрания, на которых теми же лицами поднимался вопрос о создании какого-нибудь объединения артистов внутри Художественного театра, то ли опять корпорации, то ли товарищества.

На этих собраниях Мейерхольд твердо стоял за объединение. Когда зашла речь о его цели и кто-то сказал, что цель в процветании театра, он резко спросил, о процветании *какого* театра говорят Развитие мысли Мейерхольда в протоколе не записано, но оппозиционный характер его вопроса ясен.

В этот раз участники собрания при всем желании, чтобы дирекция прислушивалась к «голосу общественного мнения труппы» [[13](#_n_3_1_13)], повели себя так робко, что сами себя спрашивали, имеют ли они право писать протоколы своих собраний. Один Мейерхольд опять был тверд, заявив им, что юридического права они не имеют, «но что практически это возможно» [[14](#_n_3_1_14)] [[15]](#footnote-16).

В мае 1901 года Мейерхольд писал в одном письме, что ему «за это время пришлось работать в комиссии по организации в нашем театре “дополнительных” спектаклей, так как <…> многие из артистов бездействуют и боятся постепенного угасания артистической индивидуальности. <…> Предвидим много-много преград». Уж не по поводу ли всего этого в записной книжке Станиславского 1900 – 1901 годов появилась предостерегающая фраза: «Бурджалов, Мейерхольд и К»?.. [[15](#_n_3_1_15)]

Чем дальше, тем больше крепла внутренняя оппозиция Мейерхольда по разным направлениям. Он был разочарован не только личным положением в Художественном театре, но {139} и его руководителями. Увлечение Станиславским постепенно подрывалось в душе Мейерхольда несогласием с его концепциями. «Я плакал… И мне так хотелось убежать отсюда Ведь здесь говорят только о форме. Красота, красота, красота! Об идее здесь молчат, а когда говорят, то так, что делается за нее обидно», — писал он после чтения Станиславским «Ганнеле» в Пушкине.

После истории на премьере «В мечтах» Мейерхольд чувствовал себя оклеветанным. Отказ Станиславского объясняться по этому поводу унизил его Мейерхольд не отказал себе в удовольствии указать Станиславскому на его уязвимое место: «Отлично знаю, что Ваше мнение вне искусства не всегда *Ваше* мнение. Поэтому счеты свои буду сводить не с Вами, а с теми лицами, кто побудил Вас думать обо мне так или иначе».

Дело могло обернуться скандалом. Угроза Мейерхольда могла еще больше восстановить Станиславского против него. Разрыв Станиславского с Мейерхольдом вышел горячим, но временным. Через три года он совершенно остыл и стал сотрудничать с Мейерхольдом в Театре-Студии на Поварской, заинтересовавшись его художественными экспериментами.

Немирович-Данченко какое-то время оставался Мейерхольду близок. В Филармоническом училище он «привык к требованиям и режиссерской тактике Немировича-Данченко». Но стремительно меняясь в своих убеждениях, Мейерхольд стал отдаляться от него. История с пьесой «В мечтах» явилась последним испытанием, окончательно порвавшим связь между учеником и учителем, которые еще недавно были союзниками в искусстве. Теперь Мейерхольд писал: «Немирович-Данченко угнетает и бесит. Он губит все наше дело».

Мнение Немировича-Данченко о Мейерхольде тоже шло в сторону неуклонного спада. Он сначала числил его среди своих самых способных выпускников Филармонического училища: Книппер, Москвин, Мейерхольд. Потом он распознал его актерские недостатки: «склонность к общим тонам» и трудность преодоления задач роли. Немирович-Данченко был терпелив: «… мне хочется дождаться нескольких особенных тонов и звуков в Мейерхольде, всегда склонном к рутинке» Он боялся раздавить его дарование непосильным числом ролей и в то же время доверял ему роли ответственные — Треплева в «Чайке», Иоганнеса в «Одиноких», Тузенбаха в «Трех сестрах» — все роли в пьесах, особенно дорогих Немировичу-Данченко. Он строго судил результаты этих работ, но в целом одобрял и принимал их И если умел пестовать актерское дарование Мейерхольда, {140} радоваться и «черепашьему» [[16](#_n_3_1_16)] его успеху, то совершенно не мог смириться с его мировоззрением и оппозиционностью. Об уходе Мейерхольда он не высказал сожаления, как об уходе Санина. Наоборот, облегченно вздохнул: «Направление Мейерхольда стихло. И слава богу!»

Он полагал, что Мейерхольд имеет влияние в труппе, создает одно из ошибочных течений внутри Художественного театра: «Это какой-то сумбур, дикая смесь Ницше, Метерлинка и узкого либерализма, переходящего в сумрачный радикализм. Черт знает что! Яичница с луком. Это сумятица человека, который каждый день открывает по нескольку истин, одна другую толкающих». Немирович-Данченко был в большом раздражении, выпаливая этот фейерверк определений. Нельзя отнести его критику только к обиде на Мейерхольда из-за истории с пьесой «В мечтах». Тут глубокое расхождение творческих натур. Немирович-Данченко всегда последователен и логичен. Мейерхольд неожиданен и склонен как художник к превращениям, как бы изменам самому себе.

Немирович-Данченко верно писал о Мейерхольде тех лет. Это подтверждается признаниями самого Мейерхольда. «Я страшно жил, — писал он о себе. — И думаю, так страшно живет все современное человечество». Молодой Мейерхольд не знал чувства стабильности, беспрестанно помня зависимость от «Судьбы, единственно всесильной, как смерть». Он жил между жаждой революционного движения вперед и необходимостью самоубийства. «Разве жизнь не трагикомедия?» — спрашивал он. Он следовал завету Ницше: «Будь тем, кто ты есть», но не мог его исполнить и страдал от сознания, что он «не то, чем должен быть». Это были муки приготовления в нем художника совершенно иного типа, чем Станиславский и Немирович-Данченко, и другой эпохи.

Мейерхольд находился «в разладе со средой» на почве общественных и политических идеалов. В успехе «Доктора Штокмана» он больше ценил реакцию прогрессивной студенческой молодежи, избитой на улице нагайками, чем совершенство самого искусства.

Немирович-Данченко относился в ту пору к политическому успеху «Штокмана» как к модному поветрию. Он вообще не ориентировался на присутствие в театре демократической публики, хотя бы на галерке, когда уверял, что публику составляют сытые, благополучные люди, а больные и голодные в театр не ходят. Между этими взглядами Немировича-Данченко и Мейерхольда тоже не было ничего общего.

{141} Интересно, что им обоим в это время нравилась одна и та же пьеса, которая вовсе не нравилась Станиславскому. Это была «Монна Ванна» Метерлинка, но то, как она им по-разному нравилась, говорит о многом.

Мейерхольд связывал свое увлечение пьесой с появлением нового искусства, нового по отношению к уже существующему искусству Художественного театра. Ему казалось, что в Художественном театре все застопорилось, не меняется, и это безнадежно. Он чувствовал, «что новое искусство ищет возрождения благородного романтизма, недаром Метерлинк написал “Монну Ванну”, а Д’Аннунцио владеет искрой гения Дузе». Через три года он вернется к Станиславскому искать новое искусство вместе с ним. Пусть потом и окажется, что ищут они не одно и то же.

Немирович-Данченко захвачен в «Монне Ванне» образцом романтизма, более близкого современному театру, чем устаревшие Шиллер и Гюго, которых он издавна не жалует. Он не думает, что для постановки «Монны Ванны» надо искать новые формы. Он пытается уговорить Станиславского взять пьесу в репертуар, соблазняя его тем, что тот любит и умеет: постановочными эффектами, народными сценами, экзотикой XV века, в котором происходит действие.

Станиславский не стал входить в тонкости романтизма: чей современнее — «Монны Ванны» или пьес Шиллера и Гюго. Он отказался, сославшись просто на то, что «пьеса написана в духе романтизма, не свойственного нашему театру» [[17](#_n_3_1_17)] [[16]](#footnote-17). Немирович-Данченко сколько ни жалел, что постановки не будет, все-таки согласился с заключением Станиславского. Также он согласился с его мнением, что в пьесе нет особенных идей «в смысле новейших течений жизни».

Однако то, что их нет в романтизме Метерлинка, и составляло привлекательность пьесы для Немировича-Данченко. Отношение к «новейшим течениям жизни», к революционной пропаганде «духа бодрости» в то время очень характеризовало его. Он не принимал их, потому что они провозглашались людьми «приземистыми», «крепкими», «широкоплечими», «мужественными и сильными», «жизненными». Еще яснее Немирович-Данченко раскрывал их черты в одном из неотправленных вариантов письма к Станиславскому, назвав их имена. Это Максим Горький и Леонид Андреев. Чтобы наглядно показать, чего не хватает этим людям, он представлял себе, как {142} среди них вдруг появляется герой Метерлинка — рослый красавец «с манерами удивительной элегантности» и противопоставляет им «героизм иного порядка», героизм и свободу в духе Байрона. Немирович-Данченко хотел призвать этого романтического героя на сцену на два‑три года. Для оздоровления общества и для контраста к будням.

Развивая свое желание дать театру красивые, цельные, вольные образы, не привязанные к злободневности, он пытался увлечь ими Горького. Он мечтал оторвать его от своей среды и даже от миллионов почитателей. Он объяснял Горькому летом 1902 года, что художественная сила его таланта важнее политической и требует для своего роста «обстановки, изощряющей чувства». Он предлагал ему написать «что-нибудь поэтическое».

Эти взгляды Немировича-Данченко непосредственно отразились на его программе обновления Художественного театра в связи с произошедшей в нем реорганизацией. Как «художественный директор» он занялся созданием программы тем же летом 1902 года.

## Глава втораяДурные влияния — Малые итоги — Художественная программа или «мастерская»? — Летние занятия Станиславского — Самостоятельность артиста

Крошечный промежуток времени до начала лета 1902 года, с половины апреля по май, когда готовился репертуар следующего сезона, не давал возможности обдумывать перспективы. Реформа пока сказывалась в том, что радовал воцарившийся порядок. «Во всем тоне занятий появилось что-то новое — какое-то энергичное спокойствие. Никто не шумит, не кричит, не слышно фразистой трескотни, и дурных слов, и угнетающей лихорадочности. Может быть, так скорее будет спориться дело», — писал Немирович-Данченко, бросая камешки в огород ушедших Санина и Мейерхольда. Станиславский был с ним солидарен: «Работа у нас кипит, как кипела в Пушкине, до открытия театра. Вредный элемент (кроме Санина, конечно) устранен, и всем дышится легко» С первого июня эта покладистая труппа была распущена для отдыха.

Немировичу-Данченко хотелось и других, более принципиальных перемен в театре. И тут он мог надеяться как на {143} инициатора только на себя. Новая должность художественного директора вдохновляла его отдавать театру нечто большее, чем до сих пор. Его охватил прилив энергии.

Он переменил даже облик: сбрил свои напыщенные баки, завел солидную простую бородку, которую и носил до конца дней. Ежедневно навещал Чехова, задержавшегося в Москве из-за болезни Книппер. Вместе бывали они в «Аквариуме», где гастролировала Александринская труппа с Комиссаржевской. Десятого июня он уехал в Нескучное. Оттуда уже через неделю писал: «… здесь мозг нисколько не отдыхает, а продолжает работать над всем, что осталось в душе или в мыслях». Глубже виделось все, что вызывало сомнения в правильности ведения театра, о чем зимой на предреформенных заседаниях он говорил как о «язвах».

Под «язвами» он подразумевал дурные влияния на Художественный театр со стороны разных лиц. Сначала Немирович-Данченко воспринимал их как толпу милых праздных москвичей. Потом присмотрелся внимательнее и различил отдельные семейства: Стаховичи, Якунчиковы, Гарденины. Это были люди состоятельные, близкие кругу семьи Алексеевых. Немирович-Данченко относил их к категории сытой, благополучной публики, полюбившей Художественный театр и сделавшей эту любовь модной. После двух триумфальных гастролей в Петербурге к ним прибавились новые поклонники — петербуржцы, часть литературно-художественных деятелей, поэтесса О. Н. Чюмина.

Политическая мода — мода на Горького — создавала противоположную этому влиянию нездоровую возбужденность. Сторонники ее находились не только в числе зрителей, но и внутри самого театра, среди его деятелей. Эта мода, как замечал Немирович-Данченко, иногда захватывала и самого Станиславского. Это он преувеличивал, потому что Станиславский так же, как и он сам, принимал художественную сторону явления и не принимал политической подкладки.

В ту пору Немирович-Данченко разграничивал Горького — художника и Горького — политического деятеля. Для него тоже были неприемлемы политические события, которые так или иначе идейно привязывались к имени Горького. Ему не нравился босяцкий стиль поклонников Горького. Он сомневался в размерах дарований его литературных последователей — Чирикова, Скитальца, даже Леонида Андреева (горьковского периода его биографии). Все это явление он окрестил «горькиадой», одним из неприятных ему течений внутри {144} Художественного театра, хотя оно и было «очень симпатично по искренности и народническим вкусам».

Немирович-Данченко различал и другие течения коммерческого и рутинного характера, исходящие от пестрого состава лиц (Морозов, Вишневский, Раевская, Андреева). Они были менее принципиальные. Вред и опасность всех этих мод и течений вкупе он приписывал тому, что они начинают заслонять истинное лицо театра, с каким он произошел на свет.

Наиболее законченный для Немировича-Данченко портрет этого лица — постановка «Трех сестер». Его отличает «колорит душевности и лиризма, поэзия добра и мира». Немирович-Данченко называет это «общим художественным направлением» — своим, Чехова, Книппер, Москвина, Лилиной, Станиславского. Последнего с уточнением: «Когда он находится в нашей власти».

Анализ множества проблем, встающих перед театром, Немирович-Данченко сделал в письмах из Нескучного к Книппер и Станиславскому, и в «Записке», приготовленной для доклада новому Правлению МХТ. В этих документах он выступает прорицателем опасного будущего. «Я не могу привести ярких фактических доказательств того, что наш театр, как большое художественное учреждение, пошел на понижение, — пишет он в “Записке”. — <…> Но я не могу и упрекнуть себя в том, что высказываю преждевременные опасения. Об опасных явлениях надо говорить как можно раньше и как можно чаще».

Ему предстояло кроме обнажения «язв» высказать Станиславскому многое из того, с чем, он это знал заранее, тот не согласится.

Как бы репетируя свою художественную программу, он начал с исповеди в письме к Книппер. Почему к ней? Потому что за ней стоял Чехов, и Немирович-Данченко знал, что Чехов поймет и разделит его взгляды раньше других. В одном из самых откровенных писем к Книппер он просил ее никому, разумеется, кроме Чехова, не показывать написанного.

В первом письме он написал ей только о вредоносных «направлениях» или «течениях», возникших внутри театра. Этими двумя словами он охарактеризовал наблюдаемый разлад. Он писал о нем достаточно хладнокровно: «Я не осуждаю. Это все обнаруживает жизнь и кипение ее. Я только констатирую».

За этим письмом хронологически следует громадное, в девять страниц мелким почерком, письмо, обращенное к Станиславскому. {145} Он пишет уже горячее, с мольбой: «Теперь послушайте меня и прислушайтесь к моим мыслям, прислушайтесь, как большой художник и человек, стоящий во главе русского лучшего театра» [[1](#_n_3_2_1)]. Кроме обзора все тех же вредоносных «течений» он начинает в письме более важную тему об «итогах» деятельности Художественного театра за истекшие четыре сезона. Он оценивает «итоги» с двух сторон: литературной и сценической, и тем самым оценивает само сотрудничество между собой и Станиславским.

Итоги литературной стороны кажутся ему малыми: овладение драматургией Чехова, «частицей» драматургии Ибсена и создание потенциального начала драматургии Горького. Итоги сценические кажутся ему успешнее: научились ставить пьесу, а не роли, брать при этом мотивы из жизни, а не из театральной рутины.

Этот момент в рассуждениях Немировича-Данченко спорен, потому что выглядит так, что Станиславский научился всему этому в Художественном театре. Вместе с тем он пришел к Художественному театру через опыт глубоко жизненной режиссуры и создания ансамбля исполнителей в спектаклях Общества искусства и литературы. Может быть, не учтя этого, Немирович-Данченко и не называет, в чем именно сценические итоги все же могли бы быть значительнее, как ему кажется. Из контекста следует, что они были бы значительнее, если бы театр отважился на смелый репертуар, то есть «Монну Ванну», «Жертву политики» Бьернсона, пьесы Ибсена в духе еще не удавшихся «Дикой утки», «Эдды Габлер», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», шекспировского «Юлия Цезаря».

В очередной раз поставив развитие сценической стороны в зависимость от литературной, Немирович-Данченко выясняет причину неудовлетворительности обеих сторон. Это — трусость. Театр трусливо не хочет выходить из круга пьес, которые заведомо в его художественных силах. Театр неправильно понял свои прошлые неудачи и отказался дерзать. Лучшим в смысле размаха дерзаний Немирович-Данченко считает третий сезон с его премьерами: «Снегурочка», «Доктор Штокман», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» и «Три сестры». Неудачи «Снегурочки» и «Мертвых» он приравнивает к успеху «Штокмана» и «Трех сестер» по смелости задач. Причину трусости Немирович-Данченко приписывает еще и погоне за модой, податливостью «течениям».

Неосуществленные литературные задачи Немирович-Данченко связывает еще с тем обстоятельством, что театр ищет {146} такие пьесы, где может «развернуться с новой стороны» [[2](#_n_3_2_2)] режиссерский талант Станиславского. Для него это ошибочный подход к созданию успеха театра. Здесь он приближается к неразрешимой драматической части своего письма. Он пишет о том, что Художественный театр не должен превращаться в «мастерскую Станиславского» [[3](#_n_3_2_3)].

Немирович-Данченко потому выступает против «мастерской», что она разрушает театр как профессиональное учреждение. Кроме того, он все еще не понимает жизненную необходимость экспериментов для самого Станиславского. Ему кажется, что «мастерская» — это любительство, каприз, забава. Такой оттенок звучит в его словах к Станиславскому: «И хоть бы Вы соединили в себе таланты Репина, Антокольского и Пушкина, — Ваша мастерская была бы интересна, пока Вам хочется работать. Тогда, в лучшем случае, надо свести сезон для maximum двух пьес. Но не такие у нас с Вами замыслы и не для того Морозов строит новый театр» [[4](#_n_3_2_4)].

«Мастерская», по убеждению Немировича-Данченко, приведет искусство театра к изготовлению изящных статуэток для «тонких ценителей». «*Наши чрезвычайно выросшие требования к форме собираются задавить содержание*! — подчеркивает он. — Вот грозный призрак, вставший передо мной» [[5](#_n_3_2_5)].

Чтобы посмотреть правде в глаза, Немирович-Данченко предлагает ответить на «коренной вопрос»: «Для чего существует театр?» [[6](#_n_3_2_6)] В Художественном театре он не сомневается услышать в ответ, что он существует ради того, «чтобы режиссер мог развертывать перед публикой свой божий дар» [[7](#_n_3_2_7)]. Это заблуждение он опровергает своим категорическим ответом: «Я отвечу: театр существует для того, чтобы в нем игрались пьесы» [[8](#_n_3_2_8)]. Его ответ перечеркивает первостепенное значение экспериментов Станиславского.

Появление спектаклей Станиславского в России, мейнингенцев и Антуана в Европе Немирович-Данченко не воспринял как установление приоритета режиссуры над всеми остальными театральными профессиями… Быть может, несправедливо упрекать его, находящегося внутри исторического процесса, в подобной недальновидности. Станиславский также не мог формулировать это явление с точки зрения исторической[[17]](#footnote-18). Он {147} отдавал себе отчет только в том, что вклад актера в искусстве театра значительней вклада драматурга.

Станиславский развивался режиссерски, язычески обожествляя самоценность театра, а Немирович-Данченко пытался направить его в русло литературы, подчинить его законам другой религии. Он теоретически укреплял то знание, которое принес с собой и положил на алтарь сотрудничества со Станиславским.

На практике у самого Немировича-Данченко получалось не совсем по его теории. Ровно через год, летом 1903 года, приступая к постановке «Юлия Цезаря» Шекспира, он сначала отправился в Италию вобрать музейных впечатлений, этих отголосков исторической жизни. К своему изумлению, он обнаружил несовпадение пьесы с ними. Образы постановки он стал искать в сочетании обретенного знания подлинной эпохи Цезаря с фантазиями Шекспира. Иными словами, он пошел по пути Станиславского. «Этот сложившийся в моей душе мир, свой, особенный, самостоятельный, и руководил моим сценическим опытом при постановке», — ничуть не сомневаясь, напишет он после премьеры. Так что и в его режиссерской работе драматург не займет первого места, как это всегда и бывает в театре.

Всегда помня о писателе, драматурге, об авторском мироощущении, тоне, языке, стиле, Немирович-Данченко с годами усложнит задачу сценического воспроизведения всех этих особенностей. Превыше всего он тогда поставит проблему: как не любой театр, а *Художественный* передаст данного автора, его мироощущение, язык, тон и стиль. Так, к 1929 году он твердо поверит в то, что театр не должен педантично слушаться драматурга, если считает себя творцом в искусстве. Однако летом 1902 года эта перспектива развития еще не была видна.

Погрузившись в анализ тогдашнего Художественного театра, Немирович-Данченко два дня писал свое письмо Станиславскому. Прожег даже бумагу пеплом от папиросы, а потом {148} пометил на нем: «Не отирав.» [[9](#_n_3_2_9)]. Книппер он объяснил свой поступок: «… не послал, потому что, когда я его окончил, я увидел, что вопрос слишком важен и глубок, чтоб ограничиваться письмом к Алексееву». В посланном взамен этого письме он сообщил Станиславскому лишь факт, что «много передумал», пришел к «чрезвычайно важным, по-моему, выводам», о которых еще напишет.

Вместо Станиславского он снова написал Книппер. Написал очень откровенно, самое резкое по откровенности из всех трех вариантов (неотправленное письмо Станиславскому, «Записка» для Правления и это письмо к Книппер) изложение своих мыслей. Возможно, резкость и нерв письма происходили от ревности. Книппер и Чехов жили в это время в Любимовке. Самого Станиславского рядом с ними нет: он лечится во Франценсбаде. Немировичу-Данченко мерещилось, что по такому случаю Чехов и Книппер поддаются там одному из примирительных влияний. «К Вам бывают, — пишет он. — Морозов и Стахович и незаметно, даже, может быть, полусознательно стараются втягивать Вас во вкус того театра, в какой, по их самому искреннему убеждению, должен выродиться наш Художественно-Общедоступный Театр».

От настроения негодования Немирович-Данченко переходит к «страшному стремлению бороться», бороться за осуществление своего идеала театра. Он открывает Книппер, что задумал «поход» против всех, кто сознательно или по неведению сбивает театр с надлежащего пути. Немирович-Данченко чувствует себя еще не готовым осуществить свои планы, оттого что стал бояться «всех, то есть всех сильных в театре». Он прекрасно знает, что Станиславский, формально соглашаясь с ним, будет продолжать свою «мастерскую». Поэтому в походе ему придется прибегать к разным средствам: даже бывать неискренним и дипломатничать. «И я боюсь открывать карты Морозову и Алексееву», — сознается он.

Все же во втором письме к Станиславскому, написанном после этого письма к Книппер, Немирович-Данченко не удерживается и приоткрывает карты — сообщает часть «итогов». Он даже предлагает ему стать союзником: надо сначала им вдвоем обговорить все больные темы, а потом уже посвятить в них Правление. Надо отметить, что и дальше он будет стараться устанавливать согласие со Станиславским, прежде чем завоевывать поддержку Правления. Сознание, что в основе дела Художественного театра их все-таки только двое, будет укреплять их связь.

{149} Поэтому и сейчас, пусть в более мягкой форме, он напишет Станиславскому и о пагубном влиянии петербургских успехов, и о модных течениях, и о репертуарной трусости, и даже о том, что форма угрожает задушить содержание. Умолчит только о «мастерской Станиславского». В этом вопросе он применит дипломатию.

Дипломатию Немирович-Данченко применит и в варианте изложения «итогов» для Правления. Чтобы не задевать влиятельных лиц, он обойдет еще и тему «течений». Из «Записки» Правление должно будет усвоить, что успех у публики ведет к потере творческой независимости. Тогда единственное средство спасения — вспомнить, что «театр существует для драматической литературы». Этот вывод — программа Немировича-Данченко на будущее, которую он как художественный директор предлагает принять Правлению, но прежде всех, конечно, Станиславскому.

Проделав эту гигантскую работу нервов и мыслей, Немирович-Данченко чувствует, что нужно подготовить себя физически к затеянному «походу». На оставшуюся часть отпуска он едет из Нескучного в Ялту. «Я загорел, как медь, ем, сплю на балконе, купаюсь по два раза на день», — сообщает он о себе. Кажется, что он сам приобретает облик борца, загоревшего, как медь, каким увлекся в романтической «Монне Ванне».

Как отнесся к этой новой для Художественного театра программе Станиславский, осталось неизвестным, потому что его ответы Немировичу-Данченко не сохранились. Полученные летом 1902 года в Нескучное письма от Станиславского, Книппер и других лиц Немирович-Данченко, видно, не привез в Москву. Вероятно, они в дальнейшем погибли. Доступное представление о том, из чего мог бы вытекать ответ Станиславского, дают его занятия летом 1902 года.

Станиславский едет в Байрейт, в оперный театр, основанный Вагнером, где происходит нечто вроде театрального фестиваля. Свою поездку он называет «артистическим паломничеством». Он набирается там впечатлений постановочного искусства для своей режиссерской «мастерской». Помимо этой «мастерской», что у всех на виду, у него есть другая — актерская. Она для него, пожалуй, имеет большее значение, но работает он в ней один. Ей отданы все его занятия летом 1902 года в курортном местечке Франценсбад: «Мне хочется приняться за мою книгу, которая так туго подвигается за отсутствием во мне литературных способностей».

{150} Он возвращается к мечте времен Общества искусства и литературы написать «грамматику драматического искусства». Он задумал ее как «задачник», как практическое «руководство для начинающих артистов». Он собирается проверить книгу в школе МХТ — существующих с 1901 года сценических курсах, где царит Немирович-Данченко, а он еще не пробовал преподавать.

В архиве Станиславского есть рукописи этой задуманной книги. Их трудно точно датировать, потому что по своему обыкновению Станиславский писал бесчисленные варианты отдельных кусков текста. Эти варианты он полностью или фрагментами редактировал, переписывал и включал в последующие рукописи. Так продолжалось годами. Пополняясь, работа не двигалась к завершению. Варианты обрастали новыми мыслями, возникшими у Станиславского не в период замысла и начала работы, а позднее. О нюансах взглядов определенного года, месяца, недели судить почти невозможно, если им нет косвенных подтверждений в переписке или других датированных источниках. В данном же случае косвенное свидетельство, к счастью, имеется. Это записная книжка Станиславского лета 1902 года. В ней сохранился замысел книги, ее композиция и основополагающие идеи.

В сравнении с режиссерскими записками, которые Станиславский писал начиная с 1899 года, он сделал большие успехи в умении теоретизировать. Там было двести десять не связанных между собой правил. Здесь прослеживается связь тем. Станиславский перечисляет необходимые данные, которые следует развивать и воспитывать артисту. Перечень их в записной книжке служит Станиславскому планом, по которому он пишет отдельные главы о каждом признаке сценических данных. Это первые варианты рукописи его неоконченного труда под заглавием «Настольная книга драматического артиста». Последующие рукописи этой книги относятся к 1907 – 1908 годам.

Конкретный результат литературных занятий Станиславского летом 1902 года представляет собой обзор будущей книги и наиболее детально разработанные варианты ее общей вступительной части. Заключенные в этих рукописях мысли можно считать ответом Станиславского на вопрос Немировича-Данченко: для чего существует театр?

Станиславский находит его мучительно. Место театра относительно литературы не дает ему покоя еще со времен Общества искусства и литературы, когда он подкреплял свою {151} убежденность в самостоятельности актерского творчества переводом французской статьи на эту тему. Объективно видя зависимую от литературы роль театра, он субъективно не принимает этого. Он чувствует, что в таком разрешении взаимоотношений театра с литературой есть какая-то неправда. Он ищет истину на новом уровне своего режиссерского и актерского опыта.

Он включает литературу в область искусства и устанавливает общие для всех искусств «главные моменты в процессе творчества» [[10](#_n_3_2_10)]. Первый момент — «восприятие впечатлений», второй — «переработка их», третий — «воспроизведение». Только «воспроизведение» в каждой области происходит разными средствами. Драматург пишет пером по бумаге, в театре «артист творит свои создания трепещущими нервами из живой плоти» [[11](#_n_3_2_11)]. В остальном — все одинаково.

Естественно задуматься: почему же тогда считать театральное творчество вторичным? Неопровержимое условие, ограничивающее фантазию артиста, — тема, которую дает драматург, — доказывает Станиславскому, что артист — «сотрудник» драматурга. В его толковании «сотрудник» является соавтором театрального произведения. В ходе этих рассуждений Станиславский все более обособляет сценическое искусство от литературы, наполняя его самостоятельными задачами.

Он только не отыскивает нужное слово и потому топчется на месте и расставляет возле своих рассуждений вопросительные знаки: так ли? Он твердо знает одно: как бы самостоятельны ни были в своем творчестве композитор и драматург, — «тем не менее партитура оперы еще не опера, а написанная пьеса еще [не] драма до тех пор, пока та и другая не получат воплощения на сцене» [[12](#_n_3_2_12)]. Ему не попадается тут слово «спектакль», которое сразу бы помогло отделиться от драматургии, от пьесы или оперной партитуры.

Странно, что он не пользуется этим понятием. Между тем «спектакль» — это и есть самостоятельно произведенное искусством театра явление. Станиславский совершенно ясно утверждает, что «искусство это свободно, потому что в отведенной части его творец самостоятелен» [[13](#_n_3_2_13)]. То есть актер, пользуясь пьесой драматурга, самостоятелен в спектакле.

Сила сценического искусства в его «собирательном» [[14](#_n_3_2_14)] характере. Станиславский пишет: «… сценическое искусство есть соединение литературы, музыки, живого слова, живых художественных образов, оживлен[ных] пластики и танцев на фоне {152} художественных полотен в натуральную величину» [[15](#_n_3_2_15)]. Это ли не отрицательный ответ на утверждение Немировича-Данченко, что «театр существует для драматической литературы»? Из формулировки Станиславского следует, что драматическая литература существует для театра.

Из всех участников театрального искусства Станиславский особо выделяет артиста, уникальным условием деятельности которого является творчество «на глазах публики» [[16](#_n_3_2_16)]. Он считает артистов «главными деятелями» [[17](#_n_3_2_17)] сцены. Это заставляет его углубиться в изучение профессии артиста. В этом пункте Станиславский садится на своего любимого конька, который привезет его в конце концов к «системе».

В своей «мастерской» Станиславский призывает артиста «энергично приступить к самообразованию и самоусовершенствованию» [[18](#_n_3_2_18)]. По его мнению, «это работа бесконечная» [[19](#_n_3_2_19)]. «Беспредельная, вечная», — записывает он дополнительно в скобках.

Фанатизм усовершенствования Станиславским всех областей театра опять сталкивается с расписаниями Немировича-Данченко. В конце этого же лета 1902 года Станиславский просил Немировича-Данченко отложить открытие сезона в новом помещении театра, потому что надо для «Власти тьмы» переделать приспособления сцены с электрических на ручные, переменить какие-то лампочки и усовершенствовать подъемник. Немирович-Данченко раздражается и протестует: «Я скорее готов выкинуть “Власть тьмы” на две недели, чем не открывать сезона» [[20](#_n_3_2_20)]. Он видит, что все технические недоделки можно устранить во время сезона, а не открывать его в срок: «Это равносильно тому, чтобы мы, т. е. Вы и я, публично расписались в нашем совершенном неумении вести театр» [[21](#_n_3_2_21)].

Станиславский сам знает: «Вечное стремление к совершенству подобно мукам Тантала. Идеалы увеличиваются и удаляются по мере приближения к ним, и путь артиста усыпан не столько лаврами, сколько шипами и горькими плодами разочарований». Но он не отступает. Он предлагает ставить перед собой программу, «на первое время неосуществимую для обыкновенных людей». Вся «мастерская» Станиславского будет зиждиться на этом.

Немирович-Данченко тоже пытается осуществить свой «идеал» Художественного театра, которого «все-таки нет. Еще нет!» [[22](#_n_3_2_22)] Он рассчитывает достичь его с талантливыми, но обыкновенными людьми. Необыкновенный в этом театре — один Станиславский. Поэтому им бывает трудно договориться.

## **{****153}** Глава третья«Мало ли какой чепухи я написал» — «На дне». Пьеса, план и репетиции — Степень натурализма — Чуждый Сатин — «Тон новый для нашего театра» — Без объявления режиссеров — Тягостные «Столпы общества»

Новый репертуар нового товарищества пайщиков Художественного театра, вступившего в силу с 1 июля 1902 года, составился однажды после обеда у Станиславского. В большом салоне, нанимаемом им на время весенних гастролей в Петербурге, говорили о репертуаре. Выбирать было особенно не из чего. Как о возможном мечтали о новой пьесе Чехова и о новой пьесе Горького. Оставляли им места в репертуарном плане. Пока же этих пьес не было, вернулись к предложенной Станиславским еще летом 1899 года пьесе Ибсена «Столпы общества». За нее брался теперь Немирович-Данченко, хотя и считал выбор не слишком смелым, потому что пьеса была того же плана, что и «Доктор Штокман». Ему же хотелось больше пьесу в плане «туманных» ибсеновских произведений. Но он чувствовал опасения коллег после неудачи «Мертвых». Станиславскому предназначалась для постановки «Власть тьмы» Толстого, и Немирович-Данченко одобрял этот выбор, относя его к проявлению настоящей художественной смелости.

Вскоре Немирович-Данченко побывал у Горького в Олеизе и прослушал там два акта будущей пьесы «На дне», которые его очень обнадежили. Во время короткого отдыха в Севастополе он заставил себя начать писать режиссерский план постановки «Столпов общества», но далеко не продвинулся. Вернувшись в Москву, приступил к репетициям пьесы, а во время последовавшего затем летнего отпуска в Нескучном потратил много сил и времени, чтобы закончить режиссерский план «на всякий случай», как он писал Станиславскому. Отсутствие азарта в работе объясняется тем, что Немирович-Данченко ежеминутно готов был пожертвовать ею ради пьесы Горького.

Станиславский не собирался отодвигать свою постановку «Власти тьмы» и взялся за нее с обычной фундаментальностью. В мае он съездил на несколько дней в Тульскую губернию в имение Стаховича Пальну для изучения натуры в окрестных деревнях. Он не успел закончить режиссерского плана «Власти тьмы» до 1 июня 1902 года, когда труппа была распущена на лето. Ему тоже пришлось дописывать его во время отпуска. Но он успел довести репетиции до показа четырех действий «начерно». Он считал, что показ прошел «очень успешно». {154} Оставшиеся две сцены режиссерского плана пятого акта он дописал в Люцерне.

Немирович-Данченко запретил, чтобы пятый акт «Власти тьмы» начали осенью репетировать в отсутствие Станиславского по его режиссерскому плану. Это было требование, принципиально выдвинутое им при осуществлении реформы Художественного театра. Он заявил о нем в письмах Станиславскому и Лужскому, составлявшему летом расписание репетиций. Зная манеру Станиславского внезапно и легко переменять одни сценические решения на другие, он боролся с этой манерой, потому что она вызывала суматоху, подрывала авторитеты и обижала самолюбия других работников. Немирович-Данченко не забыл, как актеры не верили полномочиям Санина, работавшего по режиссерскому плану Станиславского над пьесой «В мечтах», как бунтовал в ответ Санин.

Немирович-Данченко сам попадал в дурацкое положение, исполняя поручение Станиславского, вдруг отменяемое им. С обидой он писал о каком-то подарке, который они вместе собирались кому-то официально преподнести. Немирович-Данченко предпринял хлопоты о подарке, а Станиславский неожиданно отказался от всей затеи.

Случалось, что Станиславский, увидя свои мизансцены исполненными, благодарил всех за труд, но на следующей репетиции все отменял и начинал по-другому. Однажды Немирович-Данченко нарочно поймал Станиславского на словах: «Мало ли какой чепухи я написал в своей мизансцене!»

Чтобы положить конец дурной практике, ими было принято, что впредь никому не будет поручено работать по режиссерскому плану, пока Станиславский сам не проверит мизансцены на репетициях. Исключение Немирович-Данченко допускал только для себя. За одним собой он признавал право «заменить другим» что-то непонятное в плане Станиславского. Порядок работ над новой пьесой Горького он распределял в расчете на это свое право. Он писал Горькому: «… Алексеев сядет за мизансцену. Сделав ее в двух актах, сдаст мне, и я буду ставить».

Немировичу-Данченко хотелось сначала, до встречи со Станиславским, хорошенько самому подготовиться к постановке: изучить пьесу, возможно даже вернуться из отпуска в Москву раньше срока, чтобы собрать бытовой материал. Он торопил Горького выслать пьесу, а Станиславскому писал: «Я рассчитываю, что до Вашего приезда мы поговорим о пьесе, попробуем тона у того или другого актера, соберем весь материал, поездим, куда только можно, забрав на помощь Гиляровского, зарисуем {155} все, что нужно и чего не нужно <…> и когда Вы приедете, то мы опрокинем все это на Вашу свежую голову». Станиславскому же останется, войдя в русло общей работы, написать режиссерский план, практически уже заранее обусловленный.

Но Горький, задерживая пьесу, поломал намеченный Немировичем-Данченко порядок. Только за день до сбора труппы и за десять дней до приезда Станиславского, а именно 9 августа 1902 года, Немирович-Данченко получил от него пьесу, за которой ему пришлось ехать к нему в Арзамас. Лужский записал в дневнике 13 августа: «Чтение новой пьесы М. Горького “На дне”. Присутствовала вся труппа, находящаяся в Москве» [[1](#_n_3_3_1)]. Более ничего из подготовительной работы сделано не было.

Работа закипела с приездом Станиславского и поглотила без перерыва несколько дней подряд. На следующий же по приезде день он в Любимовке читал вслух «На дне». Это было 20 августа. Вечером 21 августа в Москве прошло заседание Правления, на котором приблизительно распределили роли, а 22‑го беседовали с труппой о пьесе. Лужский записал в дневнике: «… одна из оживленных бесед, хотя несколько отвлеченная от самой пьесы» [[2](#_n_3_3_2)]. Того же 22 августа Немировичу-Данченко, Станиславскому и Симову представилась возможность побывать в ночлежках Хитрова рынка.

Отношения к впечатлениям от незнакомой среды сложились разные. Немирович-Данченко в сравнении пьесы с жизнью постиг «глубину и простоту “трагедии человеческого падения”, нарисованной Горьким». Станиславский воспринял все эмоционально: «Ужас!» Впоследствии он описал свое впечатление в «Моей жизни в искусстве», заново его переживая и снабжая яркими подробностями небезопасного ночного визита в уголовный мир, которые заставили Немировича-Данченко написать на полях: «Опять К. С. увлекся: дело было днем и вообще не страшно».

Этот частный спор иллюстрирует крайние полюсы их темпераментов и их творческой фантазии: холодноватая наблюдательность Немировича-Данченко и пылкое переживание Станиславского. Истина в данном споре лежала посередине. Она передана третьим участником путешествия на Хитровку — Симовым. Он в своих воспоминаниях рассказывает: «Отправились мы туда под вечер, когда обитатели и завсегдатаи “дна” стекаются обратно в свои берлоги. Днем, по словам “дяди Гиляя” (прозвище Гиляровского), там ничего необходимого и важного для нас нельзя встретить» [[3](#_n_3_3_3)].

{156} 24 и 25 августа снова в Любимовке Станиславский и Симов в присутствии Немировича-Данченко клеили макеты. Два макета показались ему близкими к замыслу Горького, «с настроением и интересны». 25 же августа Немирович-Данченко уехал в Петербург хлопотать о пьесе «На дне» в цензуре. К его возвращению 27 августа Станиславскому были вручены два первых действия пьесы, переписанные переписчиком и переплетенные с чистыми листами для внесения туда режиссерского плана. На следующий день Станиславский уехал в Любимовку, где писал план с 28 августа по 17 сентября, изредка наезжая в Москву.

Работа и дальше продолжалась ритмично: Немирович-Данченко и Станиславский поочередно несли вахту около пьесы — каждый на своем посту. У Немировича-Данченко — исполнители, у Станиславского — режиссерский план. Как только 8 сентября Станиславский закончил планировку первого действия, он в тот же день принялся за второе, а на следующий день, 9 сентября, состоялась первая репетиция «На дне». Пока Станиславский готовил планировку второго действия, Немирович-Данченко разбирал с артистами первое, отдав этому еще две репетиции — 12 и 13 сентября. В то время как Станиславский писал планировку четвертого акта (третий он пропускал), Немирович-Данченко провел 16 сентября очень серьезную репетицию, состоявшую из бесед и пробы тонов ролей с каждым исполнителем по очереди; 19 сентября, превозмогая начинавшееся заболевание, Немирович-Данченко провел репетицию сразу двух первых действий, а 20 сентября эти два действия уже смотрел Станиславский.

Тотчас же обнаружилось некоторое различие путей режиссерского плана и репетиций, но только двадцать лет спустя Немирович-Данченко собирался открыть эту тайну Н. Е. Эфросу. В неотправленном письме в связи с готовящейся в 1922 году монографией о спектакле «На дне» он писал: «В Вашей статье верно рассказывается, что сначала пьеса ставилась в натуралистических тонах. Чрезвычайно. И с отступлениями вроде того, где, вместо солнечного дня — по автору, Станиславский делал дождливую ночь…» Немирович-Данченко вспоминает свою конкретную пометку в режиссерском плане Станиславского ко второму действию. Сама по себе, без объяснения в письме к Эфросу, она не разгадывается.

Дело заключалось в следующем. Станиславский описывает «настроение» второго акта: «Вечер, осень, холодно, часов семь — восемь <…> Шум осеннего дождя за стенами. <…> {157} Ветер. Дрожание стекол в рамах. Вой в трубе». Немирович-Данченко подчеркивает слово «осень» и пишет сверху: «Весна». Он справедливо считает предлагаемое Станиславским осеннее время «отступлением» от пьесы.

У Горького в «На дне» время движется медленно. В первом акте у него: «Начало весны, утро». Клещ входит из сеней, несмотря на весну, замерзший: «Холодище собачий…» Во втором акте (где Станиславский делает осень): «Та же обстановка. Вечер». Кривой Зоб говорит: «Скоро весна, друг… тепло нам жить будет. Теперь уже в деревнях мужики сохи, бороны чинят… пахать налаживаются…» Можно предполагать по ожиданию тепла, по «той же обстановке» только не утром, а вечером, что первое и второе действия проходят в один и тот же день ранней весны.

Если обратить внимание на авторскую мизансцену, что Лука в финале первого действия подходит к постели Анны, а в начале второго, по ремарке, «сидит на табуретке у постели Анны», ясно, что продолжение действия застает его в прежнем положении. Так стыковываются по часам первый и второй акты. Это подтверждается и тем, что Анна, близкий конец которой в первом акте ожидается, умирает во втором.

В третьем действии у Горького «ранняя весна» еще немного продвинулась: «недавно стаял снег», но бузина еще без почек. Затем между третьим и четвертым действиями следует разрыв во времени. По погоде — «На дворе ветер», по событиям — Наташа вышла из больницы, вылечившись от ожогов, а Василиса и Пепел все еще в тюрьме под следствием. Очевидно, вот тут-то прошли и весеннее цветение, и лето, и действительно наступила осень, когда глухой ночью повесился Актер.

Когда Станиславский в первом акте давал «утро весеннее, солнечное и прохладное», но с «чиликаньем воробьев», с мальчишками, убегающими на улицу «пускать кораблики и делать плотину в весенних потоках стаявшего снега», то он по времени начинал спектакль почти в том месте, где у Горького еще только будет третье действие. Во втором акте у Станиславского была та самая осень, которая остановила внимание Немировича-Данченко.

Дальше, по Станиславскому, получалась полная чехарда во времени, по которой Анна прожила еще не меньше четырех месяцев, что маловероятно, а странник Лука целую зиму провел в ночлежке оседло. Вряд ли и Актер еще целый год после ухода Луки, как выходит по течению времени в режиссерском {158} плане, верил бы в «праведную землю» и не пришел бы к своему трагическому финалу.

Но «отступления» Станиславского от пьесы продиктованы специальными режиссерскими задачами: для каждого акта найдено свое настроение, усиливаемое временем года, состоянием природы. Анна умирала осенью, в дождь. Осень безнадежна, как угасание Анны. Актер кончал жизнь самоубийством весной, «теплой весенней лунной» ночью, когда душно от внезапно надвинувшегося тепла. Весной особенно трагична потеря веры в жизнь.

Немирович-Данченко этих усилений «настроения» нужными не признавал, считал их противоречащими пьесе (где солнце — там дождь). Он относил режиссерское решение Станиславского к натурализму. И хотя Горький в пьесе не слишком настаивает на погоде и времени действия, обозначая их вскользь, Немирович-Данченко, как драматург, имеет слух к таким тонкостям, и несоблюдение их в спектакле его терзает, как фальшивая нота.

Трудно судить, насколько задуманное Станиславским влияние времен года на настроение актов в конце концов осуществилось в спектакле. По отзывам, кажется, что возобладало какое-то единое настроение нечеловеческой нищеты, мрачного подземелья. В рецензии Эфроса упоминается тусклый зимний свет, проникающий через подвальное оконце. Влас Дорошевич описывает: «Солнце заглянуло в ночлежку. И пол залился солнцем, и веселые зайчики запрыгали по стенам». О весне или осени не упоминает никто. В суфлерском экземпляре «На дне» чьей-то рукой в начале второго акта, как и хотел Станиславский, помечено: «Дождь». Это позволяет думать, что Станиславский полностью не отошел от своего замысла, но выразительность его в спектакле была стушевана. Акценты с настроения и обстановки переносились на действующих лиц и диалоги.

Был ли в замысле Станиславского такой уж «чрезвычайный» грех натурализма, как казалось Немировичу-Данченко двадцать лет спустя? По крайней мере в режиссерском плане натуралистического переизбытка нет. Скорее есть повторение множество раз использованного Станиславским приема «настроения», идеально подходящего к пьесам Чехова, а для пьесы Горького с ее битвой мировоззрений не обязательного.

После посещения Хитровки Немирович-Данченко писал Горькому: «Самые ночлежки дали нам мало материала. Они казенно-прямолинейны и нетипичны по настроению». Он понял, {159} что воспроизведение натуры невозможно в постановке. Станиславский же, потрясенный голой правдой Хитровки, в которой не было ничего живописного («Бедность обстановки и жильцов ночлежки больше всего сказывается в том, что не видно никакого имущества, никаких вещей. Все имущество ночлежников надето на них» — строки из режиссерского плана), попытался выразить ее настроением. Симов вспоминал: «После визита на Хитровку К. С. ходил прямо ошеломленным и непременно хотел пережитое ощущение бросить в публику» [[4](#_n_3_3_4)].

Немирович-Данченко рассматривал эти режиссерские фантазии Станиславского вокруг «На дне» как «отдельные проявления таланта», не связанные с пьесой. Он вступил в борьбу с ними. Об этом периоде работы он писал через год: «Я занялся “Дном” почти самостоятельно с первых репетиций, то есть проводил *главную мысль* всякой постановки: пьеса *прежде всего* должна быть *гармоничным целым*, созданием единой души, и тогда только она будет властвовать над людьми <…>» Он хотел сделать постановку созданием души Горького, в первую очередь — романтической стороной его души. Не политической и не социальной, что толкнуло бы спектакль в «горькиаду». Немирович-Данченко опасался социальной тенденциозности в репертуаре МХТ. «“Мещане”, “Власть тьмы”, новая Горького — такое шумное движение tiersétat[[18]](#footnote-19), что даже страшно за человека» [[5](#_n_3_3_5)], — писал он Лужскому при планировании расписания работ.

Немирович-Данченко исправил в режиссерском плане Станиславского все эпизоды пьянства ночлежников, вычеркивая по возможности употребление ими водки, заменяя ее пивом и смягчая драку бутылкой на драку сапогом. В остальном он не прикоснулся к режиссерскому плану, очевидно, добиваясь необходимого ему редактирования на самих репетициях и через актерское исполнение.

Он писал Горькому, что «реальную почву» для понимания пьесы нашел в прототипах героев: «Гиляровский свел нас с несколькими настоящими “бывшими людьми”, беспечными, всегда жизнерадостными, философствующими и подчас, в редкие трезвые минуты — тоскующими. Передо мной развертывается громадная и сложная картина и накипает ряд глубоких вопросов, по которым до сих пор моя мысль только скользила».

Немирович-Данченко разболелся серьезно, на три недели. Станиславский сам 21 сентября репетировал с артистами {160} и тоже по-своему пробовал с ними тона, походку, манеры. Из писем Книппер к Чехову становится известно еще о четырех репетициях, прошедших без участия Немировича-Данченко.

Результатом этой работы был показ Станиславским Горькому первого, второго и четвертого действий «На дне» 30 сентября 1902 года. «Играли вяло, скучно, — пишет Книппер. — Все волновались, что автор смотрит самую черновую работу, а по-моему, это хорошо. По крайней мере они высказались с Алексеевым, чего каждый хочет. Алексеев, конечно, волнуется, потому что Горький, как не актер, хвалит тех, кто идет чистенько на общих тонах».

Подмеченное Книппер разное отношение к «тонам» у Станиславского и Горького вскоре превратилось в еще одну проблему постановки «На дне». Решение ее нашел Немирович-Данченко. Сделал он это по выздоровлении и по прошествии двух вклинившихся знаменательных для Художественного театра событий. Репетиции «На дне» были прерваны ради выпуска премьеры «Власти тьмы» и открытия здания Художественного театра в Камергерском переулке. В подготовке этих событий Немирович-Данченко смог участвовать только с середины октября.

Во время его болезни они со Станиславским обменялись дружескими письмами. Не зная, что происходит в театре, Немирович-Данченко предвидел неполадки, которые могут выбить Станиславского из колеи. Он просил его: «… не зарывайтесь нервами. Будьте требовательны и настойчивы, но сдерживайте силы, *не волнуйтесь и берегите себя для сезона*. Смотрите на часы, когда работаете!!» Письмо было невзначай написано как раз в бойкий день 6 октября — в день одной из генеральных «Мещан». Отвечая, Станиславский подтвердил предположения Немировича-Данченко, сознаваясь, что устал, но это, однако, не убивает бодрости духа и энергии. Испытав тяжесть административной работы, от которой его освобождал Немирович-Данченко, он особенно оценил это сейчас. Но главное, он писал: «Поправляйтесь скорее, без Вас очень трудно и одиноко» [[6](#_n_3_3_6)].

Здание Художественного театра открылось повторением петербургской премьеры — «Мещанами», которые теперь впервые исполнялись в Москве. Итоги «Мещан» и «Власти тьмы» повлияли на продолжение работ по спектаклю «На дне». Недостатки этих постановок навели Немировича-Данченко на новаторские задачи в «На дне».

{161} «Мещане» не получили того политического успеха, какой имели в Петербурге, потому что московская публика в этом смысле была менее восприимчива. Она обратила внимание на художественную сторону и ее отпугнул натурализм. (Сам Горький писал о скуке «Мещан».)

А слухи о крайнем натурализме «Власти тьмы» распространились еще до премьеры. Ждали увидеть «искусственную грязь» и настоящих телят, коров, жеребят. «Искусственная грязь», правда, проходила испытания на репетициях, о чем записано в «Монтировке декораций». Ее вылепил из бумажной массы с клеем бутафор И. М. Полунин. Это была грязь разъезженной дорожной колеи, в которой стояла лужа мутной воды. На спектакле рецензенты не обнаружили многого, что предвкушали осмеять, в том числе и «грязь», и как бы даже разочаровались. «Я знаю доподлинно, — не унимался один из них, — что скульптору заказывали вылепить грязь: знаю, разыскали какую-то тульскую бабу, и она присутствовала на репетициях и была учительницею и судьею жестов и ухваток» [[7](#_n_3_3_7)].

На репетициях действительно присутствовала деревенская баба — «кума», вывезенная из деревни вместе с «кумом» для образца. Об этом рассказал сам Станиславский в «Моей жизни в искусстве». Телята, корова и жеребята были представлены в спектакле всего-навсего одной лошадью. Ее показывали дважды. Один раз проводили на втором плане улицей, второй раз — ночью она стояла в стойле и ей бросали сена, чтобы было слышно, как она жует и дышит. Немирович-Данченко даже полагал, что она *будет* иметь успех, и предпринял меры предосторожности: «Лошадь убирать моментально, чтобы не испугалась аплодисментов» [[8](#_n_3_3_8)].

И все же после того, как раскрылся занавес и рецензенты увидели, что режиссеры «ограничили себя» [[9](#_n_3_3_9)], «не впадали в вычуру» [[10](#_n_3_3_10)], упрек театру, что демонстрация крестьянской жизни заслонила духовные вопросы пьесы Толстого, сохранился. Немирович-Данченко не хотел иметь к этому упреку никакого отношения. Особенно впоследствии. Он доказывал свою полную непричастность к постановке «Власти тьмы». Сначала в 1922 году в письме к Н. Е. Эфросу он написал, что «не принимал никакого участия». Затем в 1925 году, прочтя главу в «Моей жизни в искусстве», оставил замечание на полях: «Всю постановку “Власти тьмы” я был болен» [[11](#_n_3_3_11)].

Очевидно, его покоробило это множественное число «мы», от лица которого Станиславским была написана вся глава о {162} натуралистических опытах. А может быть, покоробил характер анализа Станиславского.

«Этнография задавила актера и самую драму», — писал Станиславский, но причину задавленности объяснял тем, что актерская техника была еще несовершенна. Он не отказывался от самой этнографии, объясняя, что «реализм на сцене только тогда является натурализмом, когда он не оправдан артистом изнутри». С первых репетиций Станиславский огорчался, что «все пейзане, а не крестьяне», что у исполнителей «акцента бытового нет» [[12](#_n_3_3_12)]. Вероятно, Станиславский мог всем им сказать свое знаменитое «не верю». Между прочим — и самому себе в роли Митрича, которая ему настолько не удалась, что после трех попыток ее сыграть он в дальнейших спектаклях не участвовал.

Несмотря на категорические заявления Немировича-Данченко о своей непричастности к «Власти тьмы», как-то не верится, чтобы он, будучи художественным директором, не вмешался в судьбу постановки. Его письмо к Станиславскому через год после премьеры, 28 октября 1903 года, доказывает, что со своей стороны он принимал некоторые меры и даже считал их решающими. «“Власть тьмы”, при всех блестках режиссерского таланта, была поставлена так, что если бы я не вмешался в постановку, — повторилась бы история “Снегурочки”, то есть Станиславский — велик, а пьеса провалилась», — писал он не скромничая в том письме.

Что же давало ему повод так писать? Удается проследить, что Немирович-Данченко кроме весенних черновых репетиций и одной осенней (3 сентября) был по крайней мере еще на шести репетициях «Власти тьмы». В то время в Художественном театре спектакли готовились еще достаточно быстро, и за шесть репетиций Немирович-Данченко мог изменить многое.

Впервые после болезни Немирович-Данченко пришел на репетицию второго действия 19 октября. Сохранились его записи на репетициях 19, 24, 31 октября, 2 ноября и план проведения репетиций 3 и 4 ноября, двух последних перед премьерой. У Станиславского в тетрадке для замечаний на репетициях записано: «Пригласить Сав[ву] Тим[офеевича] и Вл[адимира] Ив[ановича] на четверг» [[13](#_n_3_3_13)]. Он приглашал их как официальных лиц: председателя Правления и художественного директора. «Четвергом» было 24 октября. В этот день Станиславский показал им третье, четвертое и пятое действия «Власти тьмы». Немирович-Данченко просматривал {163} готовую работу, но еще не обкатанную, как говорят в театре, сырую.

После официального показа 24 октября у Немировича-Данченко было еще четыре репетиции для поправок. Сохранившиеся его репетиционные замечания касаются всех сторон спектакля: неполадок в декорациях, свете, бутафории, костюмах и, наконец, игры исполнителей. Замечания записаны очень начерно, и по ним невозможно сказать, какими средствами Немирович-Данченко спасал пьесу. Более других красноречиво замечание Станиславскому в роли Митрича в пятом акте: «Опять К. С. тянет. Все быстрее гораздо, все на темпераменте и темпе» [[14](#_n_3_3_14)].

Полностью спасти спектакль Немировичу-Данченко не удалось. Станиславский сам назвал постановку «провалом». Может быть, оба были слишком строги. Тонкий вкус Чехова она не оскорбила, и он писал о ней: «… шла “Власть тьмы” — не без успеха. Не ахти какие таланты, но зато в постановке чувствуется много добросовестности и любви к делу».

Ошибки постановок «Мещан» и «Власти тьмы», чересчур внимательных к бытовому правдоподобию, и вытекающая отсюда социальная тенденциозность вызвали у Немировича-Данченко паническое ощущение: «Перед “Дном” театр катился в тартарары». Поэтому к «На дне» он применил решительные меры.

Период возобновившихся репетиций «На дне», предположительно сразу после премьеры «Власти тьмы», то есть после 5 ноября и по 27 ноября — дня, когда репетиции «На дне» точно не было, не удается реконструировать. Целых двадцать два дня! Налицо оба режиссера в здравии. И ни одного упоминания в источниках. Чехов в Москве, и поэтому нет обычных сообщений о репетициях в письмах к нему Книппер. И вообще никто никому не пишет и не ведет дневников, не отмечает в записной книжке или рабочей тетради и, самое обидное, не сохранились журналы репетиций. 28 ноября состоялась «приблизительная» генеральная двух первых актов, «показывали грим, костюмы», но без Станиславского, а 29‑го «чистая» генеральная с ним. Немирович-Данченко назвал эти две репетиции «полковничьими» [[15](#_n_3_3_15)], то есть смотрами внешней стороны.

Наступила очередь пропущенного Станиславским в режиссерском плане третьего акта. Он пропустил его, потому что писал подряд мизансцену актов, происходящих в помещении ночлежки. Надо было добиться разнообразия мизансцен в одной {164} декорации. К третьему акту, который шел в декорации двора, он не успел вернуться, только сделал черновой набросок в четверть страницы и был всецело отвлечен на московскую премьеру «Мещан» и выпуск «Власти тьмы».

Теперь садиться за режиссерский план уже не имело смысла. Небольшая «народная сцена» скандала и убийства Костылева создавалась прямо на репетиции, в присутствии обоих режиссеров. Оставались монологи третьего действия. К этому времени Немирович-Данченко писал: «С некоторой переменой в ролях, кажется, дело налаживается» [[16](#_n_3_3_16)].

Что стоит за словами «некоторая перемена в ролях»?

Объяснение находится в письме Немировича-Данченко к Эфросу от 1922 года. Оказывается, здесь-то и произошло самое важное событие в истории постановки «На дне». Немирович-Данченко как режиссер на монологах Луки в третьем действии и Сатина в четвертом нашел решение — новый тон для исполнения пьес Горького. В отрепетированных ролях пришлось сделать «перемену».

Немирович-Данченко запротестовал, чтобы из Луки делали «какого-то апостола» и чтобы «Станиславский с презрением относился к Сатину в 4‑м действии».

С ролью Сатина все обстояло очень сложно. Станиславский, правда, слегка презирал Сатина, и не только в четвертом действии. Уже во втором действии он называл его лентяем. Его нынешняя жизнь в ночлежке казалась Станиславскому нравственно ниже его прошлой жизни. Станиславский считает, что, опустившись, Сатин стал «забулдыгой». Весь его талант в том, что он «пьяный кабацкий оратор». Для Горького падение Сатина означает его духовный взлет к свободе. Для Станиславского Сатин сомнителен, потому что он шулер. Об этом он не забывает в четвертом действии, даже тогда, когда Сатин идет на пустырь, где удавился Актер. Станиславский надеется, что он не равнодушен к трагедии актера, несмотря на циничные слова. «Думаю, — пишет он в режиссерском плане, — что он идет туда не для того, чтоб в качестве шулера добыть кусок веревки повешенного, а с иной целью — ему стало жалко несчастного».

Станиславскому кажется, что под влиянием бесед с Лукой Сатин меняется к лучшему, что он теперь «немного понял жизнь». Он чувствует горечь его раскаяния, слышит звучание еще совсем не оборвавшихся струн души. С просыпающимися в Сатине отголосками прежней жизни Станиславский связывал его возрождение: «Решительно, он сегодня как-то {165} ободрился и стал напоминать прежнего Сатина», «Сатин поет что-то хорошее, оперное, из прежних воспоминаний, например, “Чуют правду”».

Немировича-Данченко такой ход мыслей Станиславского и такая психология Сатина не устраивали. Он с большими усилиями стал «вести Константина Сергеевича на “горьковский” или “босяцкий” романтизм». Это означало «перемену», потребовавшую от Станиславского пересмотреть не только отношение к образу Сатина, но и саму манеру игры.

Того же ожидал от Станиславского и Горький. Он прямо указал ему на тот романтический образ, который должен послужить ему камертоном для настройки себя на роль. Как пишет об этом, со слов Станиславского, Н. Е. Эфрос, «Горькому хотелось, чтобы Станиславский в Сатине чем-то напоминал дон Сезара де Базана, и это очень смущало Станиславского, казалось ему как бы капризом и даже убогостью художественного вкуса».

Дон Цезарь (или Сезар) де Базан — герой «Рюи Блаза» Гюго был хорошо известен Станиславскому по исполнению этой роли А. П. Ленским, одним из любимейших его актеров Малого театра. Он дворянин, возненавидевший свое сословие, ушедший в бродяги и разбойники. Его приключения невероятны, а судьба жестока. При этом он человек жизнерадостный, остроумный и, выпив вина, склонный к философии: «Давай поговорим. Что значит — человек?»

Конечно, Сатин перекликается с этим героем, быть может, даже чуть-чуть заимствован у Гюго. Но Станиславский не умел перенять его просто так. Перед ним, художником жизненной правды, неизбежно вставал вопрос: как такой Сатин впишется в быт и характер ночлежного дома?

Несмотря на смущение и сомнение, Станиславский пробовал подчиниться желанию Горького. Он рисовал себе портрет Сатина: «Бледный, чахоточ[ный], красивый, не старый интеллигент. Задумчивые глаза. Д. Цезарь де Базан» [[17](#_n_3_3_17)]. В режиссерском плане он пометил: «Платье носит, как Дон Цезарь».

У Гюго о Цезаре говорится: «Лохмотья жалкие он носит величаво <…>» Ленский, набрасывая грим для Цезаря, нарисовал его в широкополой дырявой шляпе. Станиславский внешне подражал этому романтизму в одежде. Надевал «куртку и шапку — по-испански — живописно», но произвел впечатление странное. Его родственница П. А. Алексеева писала после премьеры: «<…> Костя очень хорош, только {166} совсем не у места почему-то носит свое рваное пальто каким-то тореадором, драпируясь им, как плащом, через одно плечо».

Во впечатлении родственницы, не искушенной в задачах постановки «На дне», что-то верное есть. Привычка к фотографиям Станиславского в роли Сатина, обошедшим десятки изданий о Художественном театре и Горьком, ставшим классическими, мешает взглянуть на это изображение свежим взглядом и заметить ту фальшь, которая, оказывается, всегда мучила Станиславского в этой роли.

Сразу после премьеры Книппер описывала Чехову настроение Станиславского: «К. С. местами очень хорош, но сам он не доволен, хотя его и хвалят. Я, говорит, просто ходил и говорил, сам собой, не создал ничего. <…> вчера еще говорил, что хоть “Дно” и имеет успех, но душа не лежит к нему. Вранье, говорит».

Почему же «вранье»? Что было для Станиславского «враньем»? Во-первых, сама пьеса; во-вторых, его собственная работа в роли Сатина. О том, что Станиславский не поверил в пьесе ее «финальному акту», свидетельствует Эфрос: «К. С. Станиславский в своем рассказе мне об этом указал, что разочарование было главным образом обусловлено Сатинскими речами о человеке, о том, что “это звучит гордо” и т. п. Может быть, тут только личное впечатление и суждение Станиславского, которому весь образ Сатина показался — (если не ошибаюсь, и по сей день кажется) и неотчетливым, и надуманным, сочиненным, театральным, вроде дон Сезара де Базана, а слова о Наполеоне, Магомете и т. п. — невразумительными, путающими основную мысль произведения».

Станиславский поверил в судьбу своего героя, в тот «ужас», который встал перед ним реальной ночлежкой Хитрова рынка, но он не поверил в художественные средства, какими отражена эта реальность у Горького. Он хотел зажить судьбой Сатина: интеллигент, образованный человек, опустившийся до шулера и пьяницы, однако способный к просветлениям души. Таковы были его собственные поиски, нашедшие отражение в режиссерском плане. Станиславский не почувствовал никакой жизненной опоры в романтической характерности Сатина. Для него это была характерность не натуры, а отвлеченного, дважды заимствованного (у Гюго и у Ленского) образа, желанного Горьким. Это были «общие тона» — тона без индивидуальности, полуправда, нечто вообще, с чем Станиславский никогда не соглашался.

{167} Видя его затруднения, Немирович-Данченко посоветовал ему изменить методологию работы: искать для Сатина «не новый образ, а *новые приемы*». Совет, как по-новому играть, Немирович-Данченко дал ему за несколько дней до премьеры: 12 или 15 декабря. В эти два дня состоялись вечерние репетиции «На дне». На одной из них Немирович-Данченко не мог быть и поэтому написал Станиславскому письмо. Желая подсказать ему правильный путь, он предлагал отказаться от «азарта, душевного перенапряжения» — приемов, которые им «истрепаны» Он рекомендовал «держать тон бодрый, легкий и нервный, т. е. с нервом. *Беспечный и нервный*». Проблески этого тона Немирович-Данченко уже наблюдал у Станиславского: «А посмотрите — Вы заговорили Ваш монолог “Человек — вот правда… Я понимаю старика” и т. д. почти наизусть, горячо и быстро и оба раза делали впечатление. Оттого, что *сильно*, но *легко*».

Станиславский не понимал этого. Ему данное попадание казалось случайностью. Впоследствии он описал его в «Работе актера над собой», в эпизоде, якобы произошедшем с его героем Аркадием Николаевичем Торцовым на спектакле «На дне». Неожиданно у него получился сам собой монолог Сатина в четвертом акте, в котором от него «требовали невозможного: общественного, чуть ли не мирового значения сцены, безмерно углубленного подтекста, для того чтоб монолог стал центром и разгадкой всей пьесы». Монолог получился, когда Торцов, отвлеченный личными неприятностями от этой ответственной задачи, «просто логично и последовательно выполнял задачи роли словами, действиями и поступками». «Логика и последовательность» были для Станиславского определенным и необходимым моментом работы артиста, но не всей его работой.

«Тон новый для нашего театра», как писал Немирович-Данченко, тон «бодрый, быстрый, крепкий, не загромождающий пьесу лишними паузами и малоинтересными подробностями», повлек за собой перемену мизансцен, отменяющую характерную позу Сатина и даже его общение с партнерами. Немирович-Данченко предлагал сделать так: «Я, например, ясно представил себе Сатина в начале 4‑го акта таким: сидит, не завалившись на стол, как Вы делаете, а прислонившись к печи, закинув обе руки за голову, и смотрящим туда, в зал, к ложам бельэтажа. И так он сидит долго, неподвижно и бросает все свои фразы, ни разу не обернувшись в сторону тех, кто дает ему реплики. Все смотрит в одну точку, о чем-то упорно {168} думает, но слышит все, что говорят кругом, и на все быстро отвечает».

Станиславский, который сначала отметил в экземпляре роли, что Сатин «садится и разваливается локтями» [[18](#_n_3_3_18)], последовал совету Немировича-Данченко. Судя по фотографиям спектакля, он принял позу смотреть в одну точку перед собой, закинув руку за голову.

Станиславский, хотя и внял советам Немировича-Данченко, согласен с ним не был. После премьеры «На дне» он тонко разобрал достижения постановки в письме к Чехову: «Владимир Иванович нашел настоящую манеру играть пьесы Горького. Оказывается, надо легко и просто докладывать роль. Быть характерным при таких условиях трудно, и все оставались самими собой, стараясь внятно подносить публике удачные фразы роли. Тем более чести Ольге Леонардовне, которая одна перевоплотилась». Начато за здравие, закончено за упокой. «Подносить публике удачные фразы» — невысокая для искусства задача. Прием, который не позволяет быть характерным, тем самым дискредитирует себя. Станиславский еще бы мог примириться с новым приемом, если бы умудрился сочетать его с характерностью, как удалось Книппер в роли Насти. Поэтому он жаловался в том же письме: «Я не удовлетворен собой, хотя меня и хвалят».

Его на самом деле хвалили. Горький писал: «Сатин в четвертом акте — великолепен, как дьявол». Немирович-Данченко считал: «многое у Алексеева отлично», но полной удачи не отмечал. Он помещал Станиславского в Сатине «во втором разряде хороших исполнителей» по сравнению с первым разрядом: Книппер — Настя и Москвин — Лука. Он видел зазор между Станиславским и ролью и считал, что только при возобновлении «На дне» в 1916 году он «великолепно схватил этот романтизм», то есть сделал его для себя органичным в роли Сатина.

Сам Станиславский так и не почувствовал слияния с Сатиным и жаловался Эфросу, что ему «приходилось играть больше внешним мастерством», «приходилось “представлять”». Это признание сделано, очевидно, тогда же после возобновления спектакля в 1916 году, когда Эфрос собирал материал для монографии «На дне». Эфрос записывал: «Сам К. С. откровенно признавался мне, что мало чувствовал и чувствует эту роль, даже плохо ее понимает, во всяком случае — не тянется к ней душою».

Станиславский никогда не скрывал своего отношения к роли, к пьесе, к постановке. Через год после премьеры его {169} критика постановки «На дне» сильно задела Немировича-Данченко.

«Что же я заслужил от Вас? — писал ему Немирович-Данченко. — Беспрестанное напоминание, что постановка “Дна” не художественная и что этим путем театр приближается к Малому, а это, как известно, в Ваших устах самая большая брань». Отвечая, Станиславский не отказывался от своих слов. Из опыта постановки «На дне» и своей работы над Сатиным он в самом деле пришел к такому выводу. Теперь он только хотел напомнить Немировичу-Данченко, что и он, как ему казалось, имел претензии к постановке. «Разве Вы сами довольны исполнением “На дне”? — спрашивал он. — Разве Вы его считаете образцовым? Сколько раз я слышал от Вас отрицательный ответ на такой же вопрос».

Станиславский был абсолютно слеп к тому, как нравился этот спектакль Немировичу-Данченко, как он гордился им. Разумеется, он видел в нем какие-то недостатки, но они не могли поколебать его полного и принципиального удовлетворения.

Убеждение Немировича-Данченко в том, что искусство Художественного театра поднялось в «На дне» на новую ступень, разделял Горький. Он писал: «Я только на первом спектакле увидел и понял удивляющий прыжок, который сделали все эти люди, привыкшие изображать типы Чехова и Ибсена. Какое-то отрешение от самих себя». Мнение Немировича-Данченко подкреплялось и большим успехом «На дне». Значение его после сдержанно принятых «Мещан» и «Власти тьмы» он был принужден объяснять Станиславскому: «“Дно” имело громадный успех. Театр сразу поднялся на достойную высоту». В письме к Чехову он сравнивал эту высоту с успехом «Трех сестер» и первых гастролей в Петербурге — выше этого Художественный театр успеха не знал.

Свою роль в постановке «На дне» Немирович-Данченко также считал чрезвычайно высокой: «Постановка “Дна” была одной из моих самых шикарных побед в Театре». Мало этого, он считал, что спас театр от катастрофы. Он чуть не открыл эти свои чувства Эфросу, когда взялся писать ему по поводу монографии о спектакле. Письмо он, предположительно, не отправил. Теперь оно опубликовано, и сокровенная его боль возвращает читателя к ее истокам — к премьере «На дне» в 1902 году. Тогда имя Немировича-Данченко, вдохновителя этого спектакля, не попало на премьерную афишу, как, впрочем, и имя Станиславского.

{170} Этот удивительный факт был замечен прессой. Эфрос писал: «Ставил пьесу Вл. И. Немирович-Данченко, хотя почему-то имя режиссера на этот раз отсутствовало на афише» [[19](#_n_3_3_19)]. Авторы статей в журналах «Мир божий» и «Русская мысль» тоже предали гласности имя Немировича-Данченко как режиссера «На дне», а о Станиславском писали только как об актере. Критики противопоставляли его «умелую» режиссуру ошибочным «традициям» направления Художественного театра в виде «особых “приправ” по монтировочной части» [[20](#_n_3_3_20)]. Это были всем понятные намеки на режиссуру Станиславского. Конечно, это не была так называемая групповая критика, но внутренние споры нашли в ней отражение.

В Художественном театре это был первый случай, когда спектакль выходил без объявления имен режиссеров. В документах тех лет объяснения ему нет. Все это осталось тайной. Можно лишь предполагать, что оба режиссера отказались от авторства, если один из них на афише назван быть не хочет. А быть названными вместе им мешало принципиальное различие взглядов на эту постановку.

Немирович-Данченко и через двадцать лет подсчитывал, что в постановке «На дне» принадлежит лично его заслугам: новый тон для исполнения пьес Горького, искоренение натурализма, удачный выбор Москвина на роль Луки и Качалова на роль Барона. Для подтверждения своего решающего участия в успехе «На дне» он приводил слова дарственной надписи Горького и мнение Морозова. Горький писал: «Половиной успеха этой пьесы я обязан Вашему уму и таланту[[19]](#footnote-20), товарищ!» Недруг Морозов принужден был говорить объективно: «Успехом “Дна” театр обязан одному Вам». Немирович-Данченко сохранил чувство обиды на Станиславского, несправедливо не считавшегося с этим приоритетом.

Станиславский оправдывался: «… я говорил всем, что Вы нашли тон для пьес Горького». Но право сомневаться в плодотворности этого приема для актерского искусства вообще он оставил за собой.

В «На дне» к нему впервые подкралось сомнение еще в одном обстоятельстве. Не сбивает ли режиссерская «двойственность» с толку актеров? Проявлением «двойственности» он считал случай, когда пьесу репетировали то в быстром темпе — по его желанию, то «перерепетировали» в медленном темпе — по желанию Немировича-Данченко. Станиславский {171} мог бы вспомнить еще подходящий случай — их работу с Книппер над ролью Маши в «Трех сестрах». В скором времени их троих ждало повторение ситуации на репетициях «Столпов общества». Там Книппер опять окажется между двух огней их горячих режиссерских споров.

Готовясь описывать историю постановки «На дне» в «Моей жизни в искусстве», Станиславский записал в план тему рассказа: «“На дне”. — Проповедь. Хлесткий романтизм». В главе эта тема оказалась размытой множеством сюжетных линий. Но Станиславский не забыл написать: «Как всегда, В. И. Немирович-Данченко и я подошли к новому произведению каждый своим путем. Владимир Иванович мастерски вскрыл содержание пьесы; он как писатель знает литературные ходы, которые подводят к творчеству. Я же, по обыкновению, беспомощно метался <…>» Далее он описывает свои метания в поисках ходов сценических.

Как известно, «На дне» может спорить о своем долголетии в репертуаре МХАТ только с «Синей птицей». В конце концов имена режиссеров этого замечательного спектакля должны были появиться на афише. Впервые это произошло в 1906 году, но всего на период гастролей Художественного театра в Европе. В программе было напечатано: «Режиссура: К. Станиславский и В. Немирович-Данченко», соответственно на языке страны, где игрался спектакль. В 1928 году в связи с приближающимся 30‑летием МХАТ Станиславский помечал на проектах программ «На дне» и «Вишневого сада»: «Спросить Вл. Ив. ставить ли фамилии наши на афишу» [[21](#_n_3_3_21)], а о «Дяде Ване» — «ставить ли его имя на афишу» [[22](#_n_3_3_22)]. Вопрос по-прежнему был деликатным.

После того как «На дне» вышло без объявления режиссеров, это вошло в практику. Так повторялось всякий раз, когда между Станиславским и Немировичем-Данченко являлось внутреннее несогласие по поводу постановки. Впредь режиссерская безымянность постигала спектакли, над которыми они в той или иной мере работали вместе, и никогда не распространялась на постановки, сделанные ими в сотрудничестве с другими режиссерами: Москвиным, Лужским, Сулержицким или Бурджаловым.

Последовавшая за «На дне» премьера «Столпов общества» Ибсена также прошла без объявления режиссеров на афише. В действительности же Немирович-Данченко написал режиссерский план постановки, а Станиславский дал ему планировку декорации. «Обстановка» декорации показалась Немировичу-Данченко {172} «ничтожна по содержанию и колориту» [[23](#_n_3_3_23)], не соответствовала его собственному представлению «об обстановке норвежского дома Берников». Пять дней ушло на переделку декорации. Вероятно, переделка была компромиссной, потому что Станиславский позднее писал Немировичу-Данченко: «За “Столпы”, как Вам известно, я всегда бранил больше всех себя — за плохую декорацию, в которой ничего нельзя играть. Единственный упрек, бросаемый Вам, заключается в том, что Вы приняли эту плохую декорацию».

Недоразумение с декорацией несколько расстроило Немировичу-Данченко начало работы, как и невнимательное отношение актеров к беседе о пьесе и неслыханное происшествие: отказ одной из исполнительниц от роли.

Вероятно, только высокое чувство долга перед Немировичем-Данченко и театром удержало самого Станиславского отказаться от роли Берника, которую, едва приступив к ней, он уже ненавидел. Он жаловался Чехову: «… приходится нести тяжелую обязанность разучивать Ибсена». Вот и предложил он «Столпы общества» в репертуар, на свою голову!

Станиславский стал репетировать роль Берника не сразу, а тогда, когда Немирович-Данченко возобновил работу после перерыва в репетициях. Вначале роль была поручена Е. А. Лепковскому. Этот провинциальный актер, забредший в Художественный театр на один сезон, был, по мнению Немировича-Данченко, заражен «читкой» и, вероятно, по этой причине получил отставку.

Станиславский на репетициях бывает «какой-то недоумевающий», «не в духе», «рассуждает как ребенок». Он все спрашивает Книппер, пишет ли Чехов пьесу, так как душе «надо отдохнуть». Когда он наконец сыграл Берника, то награждал роль эпитетами «труднейшей и неблагодарнейшей», а пьесу — «отвратительной», сожалея о силах, на нее потраченных.

Таким же насилием над собой стала работа над «Столпами общества» и для Немировича-Данченко. Он тоже со своей стороны жаловался Чехову: «Какая это мука — не верить в красоты пьесы, а внушать актерам веру в них». И зачем только ставили? На репетициях Немирович-Данченко и вскипал, и сильно «нервился», и «сердился молчаливо», но от работы не отступал, считая ее полезной школой для актеров.

То, что тема пьесы (женский вопрос, Америка) устарела, ему было ясно еще в 1899 году, когда он прочитал пьесу по просьбе Станиславского. Не закрывая глаза на мелодраматизм {173} пьесы, он оценил в ней ум автора и сценичность драматургии. Он надеялся на возможность поработать над характерами героев, что при «блестящем распределении» ролей могло привести к удаче.

Поэтому он был так настойчив и энергичен, потратил массу времени на тщательнейшим образом разработанный режиссерский план. Он жертвовал частью летнего отпуска, сочиняя мизансцену четвертого акта, куда кроме персонажей самого Ибсена ввел сто двадцать восемь персонажей для народной сцены торжественного приветствия горожанами консула Берника. Немирович-Данченко подчеркивал, что «каждый должен жить своей индивидуальной жизнью в связи с тем, что происходит в драме, *не нарушая ее течения*» [[24](#_n_3_3_24)]. Чтобы избежать пестроты, он объединил всех в восемь групп по возрасту, профессии или социальной принадлежности, дав каждой группе свое сценическое задание. Одни украшали дом Берника цветами, другие передавали ему подношения, третьи просто глазели на происходящее и т. д.

Написанный от руки режиссерский план «Столпов общества» Немирович-Данченко отдал в перепечатку. Это, кажется, единственный случай, когда план тиражировался на машинке. Сохранилась одна уникальная копия с пометками Станиславского. Возможно, что этот экземпляр был специально сделан для Станиславского, потому что листы машинописи в нем переложены листами чистой бумаги, чтобы можно было делать дополнительные записи.

Когда этот экземпляр был найден в архиве среди суфлерских и помощнических экземпляров, то принадлежавшая Станиславскому клеенчатая тетрадка с ролью Берника еще оставалась вложенной в него. От времени тетрадка слиплась с листами. Можно предположить, что Станиславский работал над ролью Берника с копией режиссерского плана Немировича-Данченко в руках. Необходимые для себя коррективы он сделал не в тетрадке роли, а в копии плана.

Как режиссер Станиславский почти не коснулся тех сцен, в которых сам не был занят. Он зачеркнул некоторые мизансцены Немировича-Данченко, но не вписал, чем бы он хотел их заменить. Предлагаемые взамен мизансцены он записал только в ответственной сцене объяснения Берника с Лоной.

Немирович-Данченко хотел, чтобы в этой сцене давний роман захватил их новыми чувствами, чтобы опять зародилось сближение и опять произошел разрыв. Лона и Берник для него — поэтическая пара, играть которую можно только дуэтом. {174} В самой безнравственности Берника Немирович-Данченко выделял его «легкую, но красивую и одаренную природу». В Лоне он соглашался показать ее эмансипированность «при необыкновенно мягком, женском сердце». Любовь, которая не умерла, хотя и была поругана, бросала у Немировича-Данченко отсвет на всю пьесу и являлась двигателем событий. Станиславский же пошел от сиюминутных отношений: настороженная встреча бывших любовников, тяжкое волнующее объяснение.

Поэтому предложенные ими мизансцены были столь различны. У Немировича-Данченко в том, как Берник и Лона сидят, улыбаются друг другу, нарастают доверие и сближение между ними. Берник настолько поддается этому настроению, что не считает циничным признаться ей в том, что некогда променял ее любовь на деньги. Тем самым он наносит ей удар, на который она реагирует, как в первый раз. Лона «вспыльчиво» переживает, говорит «возмущенным тоном с вздувающимися ноздрями», «вырывает руку» [[25](#_n_3_3_25)].

Станиславский делает из этой сцены поединок. В нарисованных им позах он выражает психологический перевес то одной, то другой борющейся стороны. На рисунках они меняются местами, сидят или стоят в зависимости от того, кто одерживает в столкновении верх. Он пользуется паузами и переменами ритмов (сидение или хождение друг за другом). Берник сдает позиции, конфузится, теряет терпение, закуривает. Лона «экзаменует» Берника и охвачена досадой, когда его низость подтверждается. Похоже, что, по Станиславскому, она интуитивно понимает причину поступков Берника. Станиславский отдает Лоне свою любимую мизансцену, от которой его совсем недавно отговаривал Немирович-Данченко в Сатине: «Лона оперлась локтями о стол. Пытливо смотрит на Берника» [[26](#_n_3_3_26)]. Она сокрушается о нем, она сильнее его, струсившего перед ней.

Сравнение ремарок и мизансцен дает картину того, что каждый из режиссеров по-своему убедителен в избранной логике поведения персонажей. Но образы, получающиеся в результате, слишком разнятся, чтобы можно было объединить эти режиссерские находки. Естественно назрел конфликт, и они снова, как в «Дяде Ване» и «Трех сестрах», столкнулись на том, что должна играть Книппер.

Станиславский просил Книппер играть Лону внешне резче и применить характерную деталь — появляться с хлыстом в руках. Немирович-Данченко вовсе не хотел подчеркивать эмансипированность {175} Лоны, да еще так внешне. Когда он увидел Книппер в «эксцентричном костюме» и с хлыстом, то вырвал его из ее рук и заявил: «Только через мой труп вы будете играть с этим хлыстом!» [[27](#_n_3_3_27)]

Книппер, пережившая ужасную минуту, оказавшись между двумя режиссерами, да еще в роли, достаточно для нее самой все еще не ясной, писала Чехову: «Режиссеры поцарапались из-за меня». Это случилось на генеральной репетиции второго и третьего актов в субботу, 1 февраля 1903 года.

Казалось бы, событие произошло скандальное. Но через несколько дней Немирович-Данченко обоснованно писал: «И чем больше я ссорюсь с Алексеевым, тем больше сближаюсь с ним, потому что нас соединяет хорошая, здоровая любовь к самому делу».

Дни между неприятной первой генеральной и последующей второй были заполнены усиленной совместной работой. «К восьми часам я уже была у Алексеевых, где мы с К. С. и Вл. Ив. проходили наши сцены», — писала Книппер. Было нелегко. Репетиция вылилась в разговор о театре, продлившийся до двух часов ночи. Немирович-Данченко рассказывал об этих нескольких днях Чехову: «До генеральной 9‑го[[20]](#footnote-21) совсем трудно было. Но в ту генеральную появилась новая струя, которая меня подбодрила. Ее внесла Ольга Леонардовна. Она как-то вдруг отдалась новым трогательным нотам внутреннего образа Лоны, потянула за собой Алексеева, и пьеса начала принимать более серьезную и глубокую окраску. А то и она совсем потерялась, и у меня не хватало уже сил бороться с мелкими внешними стремлениями Алексеева, до того мелкими, что они совсем заслоняли психологию».

Упреки Немировича-Данченко все те же, что и во время работы над «Дядей Ваней» и «Одинокими». Следовательно, в корне художественных споров ничего не изменилось.

Очевидно, дуэт Лоны и Берника в спектакле состоялся. Наступило взаимное облегчение — результат творческой дисциплинированности Станиславского. Он признавался: «В том, что я капризничал при репетициях роли Берника, я каялся <…>» Книппер подчинилась воле Немировича-Данченко — «надела красивый с проседью парик, сделала глубокие глаза, бледное лицо, лицо много пострадавшего человека». Она бросила думать о биографии роли, о том, что Лона — тетка, приехавшая с племянником из Америки, после суровой жизни вернулась в родные края. Забыла характерность, стала думать {176} «об интересной женщине», подгоняя Лону к своей индивидуальности. Она добилась творческого удовлетворения и похвалы Немировича-Данченко.

После премьеры Станиславский с иронией писал: «Я играю иностранца в английском сюртуке, и играю довольно скверно». Так что дисциплинированность не примирила его ни с пьесой, ни с требованиями Немировича-Данченко.

По свидетельству Книппер, Немирович-Данченко тоже был «не очень доволен спектаклем». Несмотря на это, он не отказался от осуществления своих дальнейших планов, которые ставил в зависимость от успеха «Столпов общества». Успеха не произошло. А в планах Немировича-Данченко было, опираясь на успех, доказать свое право на «более глубокое и серьезное направление», которое должно вытеснить «жажду красивых пустяков». Он рассчитывал, что признание результата работы над «Столпами общества» даст ему право настаивать на включении в репертуар Художественного театра «Юлия Цезаря» Шекспира, хотя ему было ясно, что Станиславскому «не хочется ни играть Брута, ни заниматься пьесой».

## Глава четвертая«Юлий Цезарь»: эстетический кризис — Объяснение — Принцип историзма Немировича-Данченко — Римские персонажи Станиславского — Чеховское в Шекспире — Общий Брут — Скверное настроение

Осуществленная постановка «Юлия Цезаря» казалась Немировичу-Данченко триумфом Художественного театра. Станиславскому она казалась компромиссом. Это расхождение в отношении к спектаклю проявилось со всей резкостью не столько в период работы над ним, сколько после премьеры.

Процесс постановки «Юлия Цезаря» (режиссерский план, работу с художниками и артистами) Немирович-Данченко так твердо взял в свои руки, что вмешательству Станиславского практически не оставалось места. В душе и мыслях Немировича-Данченко спектакль сложился полностью. Ему надлежало лишь организовать точное выполнение всех частей, чтобы его замысел проявился сценически. Метод работы он выбрал жесткий: «… собираюсь многое насильно навязать исполнителям <…>» Он предупредил Станиславского, что и для него в этом смысле не будет сделано исключения с ролью Брута. «Знаю, как Вы туго принимаете то, что Вам советуют, и {177} предчувствую много затраты нервов и времени, но надеюсь добиться», — заключал он, не делая секрета из своего будущего режиссерского диктаторства.

Он так и повел дело и был этим доволен: «В самых репетициях есть несколько новая окраска — больше системы и, может быть, неизмеримо против прежнего меньше напрасных проб и шатаний из стороны в сторону». Это сравнение в пользу нынешних репетиций он делал, имея в виду недавние опыты «Столпов общества», «На дне», может быть, в отдельные моменты и «Трех сестер», когда по вине Станиславского пришлось перерешать образы. Пока он был доволен и Станиславским: «С Константином Сергеевичем мы очень дружны и отлично наладили совместную работу». Станиславский тоже был настроен благожелательно: «Владимир Иванович кипит, а я ему помогаю».

Помощь Станиславского сводилась к педагогическим, техническим работам, оставляя в стороне режиссерское решение. Книппер после премьеры констатировала, что Станиславский в «Юлии Цезаре» «как режиссер ведь ни при чем», что «все творил Влад. Иванович».

Станиславский обучал участников народных сцен из числа учеников школы МХТ и дополнительно нанятых статистов-сотрудников обращению с костюмами и созданию характерных персонажей толпы. Массовые обучения он проводил и вместе с Немировичем-Данченко. Описание подобного занятия есть в воспоминаниях В. П. Веригиной: «Владимир Иванович и Константин Сергеевич усадили всю школу и сотрудников в партер, сами же со сцены говорили о наших задачах <…>. Станиславский говорил мало, а тут же стал показывать <…>. В тот период Константин Сергеевич, как я уже говорила, вообще больше показывал, будил воображение актеров, Владимир Иванович обогащал их своими замечаниями, и оба режиссера дополняли друг друга».

Немирович-Данченко впоследствии считал, что помощь Станиславского была все же значительнее, отмечал отдельные ее моменты. «Неужели я могу так самообольщаться, — писал он ему по прошествии двух лет, в июне 1905 года, — чтобы забыть, что лучшую сцену в “Цезаре” — Сената — репетировали Вы, нарушая мою мизансцену, что костюмы в “Цезаре”, по крайней мере тона, подбирали Вы, что народные сцены в “Цезаре” я вел хоть и самостоятельно, но на 3/4 по *Вашей школе* <…>».

Соединение основной режиссерской работы Немировича-Данченко над «Юлием Цезарем» со вспомогательным участием {178} Станиславского производило впечатление безмятежности их сотрудничества. Но это было впечатление внешнее и поверхностное. Под ним лежала идейная и творческая разобщенность.

Состояние и характер внутреннего кризиса, переживаемого деятелями МХТ в 1903 – 1905 годах, Немирович-Данченко с разных сторон описал в книге «Из прошлого». Тогда, по его мнению, творческую гармонию нарушали не только проникавшие в театр события политической жизни, к которым в труппе относились по-разному. Была причина и внутри самого театра, причина художественного свойства. Немирович-Данченко коснулся ее одним намеком, сказав о «призраке неудавшейся роли», пугавшем на репетициях «Юлия Цезаря». Деликатно он дал понять, что этот отягчающий момент был связан со Станиславским. А между тем за этим «призраком» угадывается наметившийся эстетический спор между Немировичем-Данченко и Станиславским. Первым спектаклем этого периода, когда внешне все обстояло слаженно, а внутренне — нет, Немирович-Данченко сам называет «Юлия Цезаря».

«Юлий Цезарь» не выявил новых проблем для споров, он только сконцентрировал те, что уже бывали в предшествующих работах. Накопление их наконец проявилось категорическим объяснением и формулированием художественных позиций.

Практически повторилась ситуация, когда Немирович-Данченко только частично использовал режиссерские предложения Станиславского и просил его как актера следовать своим предписаниям. В «Юлии Цезаре» результат этих моментов переживался Станиславским острее. Немирович-Данченко жестче требовал подчинения, а Станиславский откровеннее заявлял о произошедших по этой причине художественных уронах.

Поток полемических рецензий после премьеры и противоречивых зрительских суждений о спектакле и о Бруте Станиславского довели атмосферу до критической. Еще ни разу не случалось Станиславскому и Немировичу-Данченко обменяться такими письмами, какими они обменялись 28 – 29 октября 1903 года. Так полно и открыто они высказывались впервые, впервые повели счет обидам. Они припомнили друг другу случаи попреков из-за художественных ошибок в спектаклях «На дне», «Власть тьмы», «Столпы общества», «Снегурочка». Теперь те же попреки подтверждались «Юлием Цезарем» как свежим примером и вскрывали старые раны.

Если отбросить в этих письмах моменты задетых самолюбий, натянутых нервов, свойств характеров и попытаться отыскать, из-за чего же все это происходит, то обнаженной сутью {179} полемики оказывается толкование обоими понятия «реализм». Одинаково стремясь в театре к реализму, они по-разному толковали его художественность. Опять эта разница шла от литературного или сценического корня. Для Немировича-Данченко реализм постановки был художественным, когда он воплощал идею произведения. Для Станиславского — правду изображенной в пьесе жизни. Поэтому в «Юлии Цезаре» им требовались разные режиссерские средства.

Добившись подчинения элементов режиссуры идее своей постановки, Немирович-Данченко считал реализм «Юлия Цезаря» художественным. Станиславский, не увидав в спектакле всей полноты жизни, какую можно было бы показать, посчитал, что этот реализм снова, как в «На дне», находится всего лишь на уровне Малого театра — для него это был уровень традиционного условного реализма.

В размышлениях Станиславского Немировича-Данченко помимо отрицания его режиссуры мог обижать намек на его «происхождение» из стана Малого театра. Это было для него остро, так как после неудачи «В мечтах» на сцене Художественного театра в его личных творческих планах появился выход в возобновлении сотрудничества с Малым театром хотя бы в качестве драматурга. В сентябре 1903 года представители Малого убеждали его, что он драматург их театра, и Немирович-Данченко соглашался с ними. А в конце октября, в дни конфликта из-за премьеры «Цезаря», Книппер предполагает в письме к Чехову, что Немирович-Данченко может вообще уйти из Художественного театра. Понятно, что уходить ему можно было только в Малый.

Конкретным поводом к раздорам о художественности реализма в «Юлии Цезаре» послужил вопрос: до какой степени декорации и костюмы должны соответствовать историческим подлинникам и какую поправку следует делать на сценичность. Расхождение мнений начало проявляться только через месяц дружной весенней работы.

Первое время Немирович-Данченко и Станиславский провели, трудясь рука об руку. Работали напряженно, утром и вечером. В перерыве ходили вместе «на Тверской бульвар есть простоквашу». Был собран богатый материал по истории и быту Рима в эпоху Цезаря. Были сделаны макеты декораций (кроме «Сада Брута» во втором акте) с учетом удобства размещения в них народных сцен и опробованы костюмы со «скульптурными складками». В конце мая Станиславского расстроил спад деятельности: «Работы в театре пошли вяло…»

{180} Расхолаживал летний отпуск. Казалось, что устои будущей постановки уже крепко найдены. Однако Немирович-Данченко все же решил увидеть своими глазами исторические места действия «Юлия Цезаря» и, следуя примеру Станиславского перед «Федором» и «Снегурочкой», снарядил собственную этнографическую экспедицию в Рим[[21]](#footnote-22). Когда труппа была распущена на лето, он отправился в поездку вместе с Симовым, Бурджаловым и главным электроосветителем В. С. Кирилловым. Станиславский уехал к себе в Любимовку, где стал набрасывать мизансцены в помощь Немировичу-Данченко. В работе он шел от готовых макетов.

Из Рима Немирович-Данченко вскоре написал: «И чем глубже проникаешься правдою исторического, тем легче воспроизводить ее на сцене» И неожиданно для Станиславского он стал вносить поправки в готовые макеты и установленные планировочные места.

В первом действии, происходящем на улице Рима, он предложил изменить ход процессии Цезаря. В макете были придуманы две параллельные улочки, спускающиеся из глубины сцены к рампе. Процессия должна была появиться на одной улочке, а удалиться по другой. Немирович-Данченко отменил этот маршрут, направив процессию в кулису. Он захотел переменить планировку Форума, выяснив на месте, что в макете «жестоко наврали». Он решил скопировать подлинные исторические места на Форуме: «место, где был сожжен труп Цезаря», и «дом главного жреца, каким был сам Юлий Цезарь, где он и жил». Немирович-Данченко с радостью разоблачил ошибку мейнингенцев, чью постановку «Юлия Цезаря» он критиковал восемнадцать лет назад. Оказалось, что расположение зданий у них в спектакле не соответствует подлинному. Немирович-Данченко посмеялся: «… великий Кронек был в Риме не больше, как от поезда до поезда».

Получив обо всем этом письмо, Станиславский испугался. Он уже видел точно такую же декорацию в Берлине в 1897 году в спектакле Макса Грубе «Кориолан» Шекспира. Копирование Форума привело бы к повторению чужого режиссерского решения Станиславский стал защищать необходимость сценической трактовки подлинного Форума. Он полагал, что этого можно добиться, подчеркнув самое характерное для Форума свойство, то, что он является площадью.

{181} «Как ни вертите, — возразил он Немировичу-Данченко, — а в банальном Форуме типичен сам Форум, то есть большая площадь, свободная, с большим воздухом. Это впечатление и должно быть главной целью декорации». Станиславский намеревался показать эту площадь запруженной народом Симов уже придумал фокус, как это сделать при небольшом числе статистов — дополнить их в задних рядах «шапками, положенными на доски». Новый вариант планировки декорации Немировича-Данченко, загромождая сцену историческими постройками, не давал этим фокусом воспользоваться. Менять направление процессии Цезаря Станиславский тоже считал невыгодным, потому что оно напомнит мизансцену мейнингенцев и помешает «игре солистов на авансцене».

Критикуя новый вариант Немировича-Данченко, Станиславский ссылался на авторитет Симова. «Может быть, у меня художественное упрямство — я склонен к нему. Очень я сжился с прежним макетом Форума (особенно после его пробной постановки на сцене), — писал он. — Этот макет, однако, сделал не я, а Симов Почему же я им так дорожу?» Станиславский искал мягкого подхода к режиссерскому самолюбию Немировича-Данченко.

Уступить он не мог. Он дорожил макетами римской улицы и Форума, потому что они создавали лучшие условия для планировки сцен народной жизни, для всех этих десятков персонажей толпы, которые предполагалось включить в действие.

Немирович-Данченко преследовал другую задачу: воссоздать историческое событие. Перед ним встала проблема выбора: показывать ли Форум с характерной или с исторической стороны и к кому обратить картину происходящего. «Мы предпочли последнее, — пишет Немирович-Данченко в режиссерском плане. — Мы безусловно остаемся на том самом месте Форума, где происходили события, послужившие Шекспиру материалом для этого акта».

Кроме того, так можно было обратить картину происходящего к зрителю. Соблюдение подлинной планировки Форума помогало «сберечь все внимание зрителя для того, кто говорит на этой площади, — в данном случае для Антония и Брута», а не отвлекать его на слушающий их народ. Расстояние между ораторами и зрителями такой планировкой сокращалось, что было «удобнее для актеров» и соответствовало концепции спектакля.

Немировичу-Данченко надо было создать зрителям иллюзию их присутствия на историческом событии похорон Цезаря, {182} дать им почувствовать, что речи Антония и Брута обращены к ним, в зал. Планировка Станиславского отодвигала ораторов вглубь запруженной народом сцены и разрушала эту связь.

Объясняя в режиссерском плане свой путь постановки, Немирович-Данченко не называл имени Станиславского, но, по существу дела, спорил, с его предложениями. Станиславский почувствовал это: «Вы ставили пьесу, а я навязывал Вам свои советы. Это мешало Вам быть самостоятельным, сам же я не мог доводить своих намеков до конца, так как я не ставил пьесы». О постигших их противоречиях он заговорил в письме после премьеры.

Твердое желание Немировича-Данченко быть в постановке «Юлия Цезаря» как можно ближе к исторической подлинности вытекало из его режиссерской задачи. Он изучал Рим не ради воссоздания правды его жизни, а для того, чтобы показать политический момент — критическое противостояние республики и империи. Поэтому многие угаданные Станиславским характерные детали римской жизни ему попросту были для этого не нужны, так как они мешали четкости политических акцентов. Это стало почвой для спора о художественности реализма.

Немирович-Данченко отчетливо сознавал уникальность своего режиссерского эксперимента с известной пьесой Шекспира. Понимая это, он собирался даже предуведомить публику и рецензентов, напечатав нечто вроде творческого манифеста, как перед постановкой «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Ибсена в 1900 году. Сохранился его незаконченный набросок заметки в газету. Он собирался писать на тему: как отразилось на «Юлии Цезаре» увлечение Шекспира «исторической правдой», подлинными «событиями», то есть всем тем, что в первую очередь интересовало в постановке его самого. «При всем том, — заметил Немирович-Данченко, — Шекспир во многих подробностях отступил от исторической правды; где — потому что этого требовала художественная фантазия и стремление к быстрому и сжатому развитию действия, а где по отсутствию точно разработанного исторического материала. В первом случае современный театр, конечно, должен следовать за Шекспиром. Везде же, где представляется возможность, не нарушая замыслов поэта, пойти еще больше навстречу исторической правде, современный театр свободен и может проявлять полную самостоятельность. Для современного театра, предъявляющего большие требования реальной постановки, нет возможности удержаться от научно-исторической перспективы» [[1](#_n_3_4_1)].

{183} Мелькает в наброске Немировича-Данченко и замечание о том, что «театр времен Шекспира не знал реальной постановки» [[2](#_n_3_4_2)]. Немирович-Данченко относится к этому не как к эстетической норме или категории, а как к закономерности раннего этапа развития сценического искусства, более примитивного по сравнению с современным.

На основе этих взглядов Немирович-Данченко вернул пьесу Шекспира на реальные римские улицы, на Форум и в Сенат. При помощи исторических источников он реконструировал все эти места на сцене. «Мизансцена моя — целый трактат», — с гордостью писал он Станиславскому еще до начала репетиций. Он придавал большое значение этому своему сочинению и, не найдя упоминания о нем в рукописи «Моей жизни в искусстве», просил Станиславского включить следующий текст: «В Музее Х[удожественного] Т[еатра] хранится режиссерский экземпляр Владимира Ивановича, сделанный на эту постановку с исключительной тщательностью и подробностями. Причем так как постановка делалась в плане не трагедии Шекспира “Юлий Цезарь”, а “Рим в эпоху Юлия Цезаря”, — то режиссерский экземпляр полон множества характеристик и бытовых деталей» [[3](#_n_3_4_3)]. Его желание было исполнено.

Однако Станиславский оставил в книге и свое мнение о спектакле, недостатки которого происходили оттого, что «не смогли бороться с постановкой и снова сошли с линии интуиции и чувства на линию историко-бытовую».

В «Юлии Цезаре» Станиславский стремился к реализму художественному в своем толковании. Это видно по тем персонажам римской толпы, которые он предлагал Немировичу-Данченко «на выбор» в своем наброске режиссерского плана и по его требованиям к внешнему виду костюмов.

Персонажи толпы у него, как всегда, были индивидуализированы. Среди них попадаются неожиданные лица. Так же, как всегда, Станиславский на общем фоне дает представление об отдельной судьбе каждого человека. У него на римской улице появляется вдруг нищий «греческий ученый». С ним следует мимическая сценка: «Лохматый и бородатый оборванец что-то доказывает другому, совершенно равнодушному слушателю. У слушателя черная всклокочен[ная] борода, он высок и мрачен. У него зарезанная курица под мышками. Кончает[ся] тем, что ученый выпрашивает драхму, уходит. С праздника он приходит пьяненький» [[4](#_n_3_4_4)].

Этот ученый вовсе не плод произвольной фантазии Станиславского, его оригинальничанья, как можно подумать О {184} том, что греческие философы жили в услужении у богатых римлянок, составляя их домашний штат, Станиславский вычитал в книге «Эллада и Рим. Культурная история классической древности Якова Фальке». Возле иллюстрации «Домашний философ» он вложил в книгу закладку. Там изображена жалкая фигура на фоне окружающей роскоши. На той же странице он мог прочесть, что эти философы были «грязные, неряшливые, в затасканных мантиях», что они отличались жадностью и дружили с поварами. Вот откуда слушатель с зарезанной курицей!

В виде житейского эпизода, заимствованного в исторической книге, Станиславский помещает этих персонажей в римскую толпу, глазеющую на процессию Цезаря. Станиславский пишет: «По борту тротуара спиной к публике сидят разные простые люди, точно воробьи на телефонной проволоке» [[5](#_n_3_4_5)]. Это его режиссерская четвертая стена, как в «Чайке» Чехова. Дальше будет возможность убедиться, что сравнение с Чеховым здесь не напрасно.

Какую же роль играет эта толпа у Станиславского в «Юлии Цезаре»? Да ту же самую вечную свою роль оппозиционной массы, как в «Царе Федоре» и в «Смерти Грозного», а раньше в «Отелло». Только несправедливость может вовлечь в действие эту инертную массу. «Настроение толпы не шумное, а выжидательное, как перед проездом государя (например)» [[6](#_n_3_4_6)], — объясняет он в режиссерском плане перед появлением процессии Цезаря. Ему знакомо это настроение толпы по собственному опыту. В юности он дважды наблюдал происходящие в Москве пышные коронации: Александра III (1883) и Николая II (1896). Они проходили при большом стечении народа. О том, что потом произошло 18 мая 1896 года на Ходынском поле, он узнал от своего камердинера Егора.

С точки зрения исторического момента Немировичу-Данченко нужна была в «Юлии Цезаре» совсем другая толпа. Она должна была быть активной. Немирович-Данченко характеризовал ее совершенно иначе: «Только такая горячая и избалованная толпа могла держать в руках все власти, требовать угождения к себе и внушать страх в самих императорах и заискивания в ней. Сам Юлий Цезарь заискивал в ней. Они хозяева положения. Вся римская история отмечена этой главной чертой».

Естественно, что описанная Станиславским толпа Немировича-Данченко разочаровала, как и вообще его режиссерские наброски целиком. Прочтя их, он писал Лужскому: «Скажу {185} Вам, *уже совершенно по секрету*, что мизансцена, которую мне дал (как свое мнение о постановке) Константин Сергеевич, поразительно слаба. Какая-то худосочная. Все выжимает старые избитые свои приемы и совсем не видит истинной глубины и красоты».

Не мог Немирович-Данченко согласиться с преобладающим у Станиславского оборванным видом толпы. Немирович-Данченко делает упор на то, что римляне были гражданами. Скрепя сердце он прощает Шекспира: «Шекспир, очевидно, не знал, что для Рима последних времен республики совершенно не типично, чтобы гражданин был ремесленником, и у него граждане — плотники и сапожники. Ремеслами в эту пору занимались только пришлые люди, наводнившие Рим. Граждане носили тоги или плащи. Однако из этого противоречия не выйти. Приходится идти за Шекспиром, надо дать римлян, иначе вся улица будет полна чужеземцев».

Он настаивает на том, чтобы толпе из этих компромиссных граждан-ремесленников был присущ колорит «людей юга», их темперамент, дерзость, нахальство. «Жгучие брюнеты, смуглые, красивые, ловкие, с огневыми глазами, с быстрой сменой настроений. Легко смеются, легко и раздражаются» — таких он хочет видеть на сцене. В списке «Участвующих в народе» он перечисляет шестнадцать человек подобных «граждан». Они должны быть в плащах или тогах, «иначе все это выйдут простые ремесленники». «В тряпье» у него только хорошенькие куртизанки — «римские “Настёнки”». Четверо нищих «итальянских старичков» не столько бедны, сколько находятся в инвалидном состоянии: кто согнут пополам, кто слеп, кто с костылем, кто без руки. Знатная матрона на носилках и знатная римлянка с сыновьями, ликторы и жрецы вносят в толпу мишурный блеск: серьги, браслеты, кольца, венки на головах, короткие жезлы. Среди экзотического вида рабов и рабынь гвоздем является танцующая танец живота сирианка.

Ее придумал Станиславский. Она должна была сбить «публику с толку» [[7](#_n_3_4_7)] при открытии занавеса в первом действии. Ожидали торжественного начала шекспировского спектакля, а вместо этого что-то легкомысленное. Немирович-Данченко притушил эпатаж, поместив сирианку в ряд персонажей римской толпы.

Из‑за разного представления о римской толпе спор между Станиславским и Немировичем-Данченко углубился. Станиславский писал потом: «Во время постановки “Цезаря” разве {186} я не говорил с самого начала, что приходится сделать уступку и ставить пьесу без художественного реализма, в том смысле, как я его понимаю. Не отрешаясь от этой тенденции, я разве не приставал к Вам с тем, чтобы помять, попачкать костюмы, покрыть их заплатами. Тут же мы решили, что на этот раз это будет лишнее». Раз так, Станиславский не понимал теперь, за что обижается на него Немирович-Данченко, когда он доказывает, что художественного реализма в постановке нет. Он считал себя свободным обсуждать недостатки «Юлия Цезаря» с авторитетными людьми. Он не думал, что это задевает Немировича-Данченко.

Проблему реализма «Юлия Цезаря» Станиславский обсуждал со своим знакомым С. С. Боткиным, приверженцем направления «Мира искусства». Станиславский согласился с его мнением, что спектакль близок манере академического художника Бакаловича, автора исторических картин на античные сюжеты. Немирович-Данченко был оскорблен этим сравнением и еще больше тем, что Станиславский подчиняется посторонним авторитетам. С раздражением он писал: «Всегда сильный Вы в минуты, когда Вам что-то турчат в уши, способны считать, что в постановке “Цезаря” самое важное не общая интерпретация, а костюм галла». Немирович-Данченко не терпел между собой и Станиславским никаких авторитетов. Поэтому он всегда так настойчиво добивался от него признания своих взглядов, не оставляя незамеченными даже мельчайшие разногласия.

Упомянутый Немировичем-Данченко «костюм галла» на самом деле не был таким мелким поводом для разногласий, как выходит из его слов. Со стороны Станиславского он имел отношение к художественной интерпретации спектакля.

Во-первых, Станиславский с самого начала считал «часть костюмную» «Юлия Цезаря» недостаточно разработанной артистами, получившими задание изучить ее по источникам. Во-вторых, значение костюмов в глазах Станиславского в это время очень повысилось. В его записной книжке лета 1903 года есть записи, говорящие об этом.

Костюмами Станиславский увлекся под влиянием Стаховича. «Программа Стаховича» занимает в его записной книжке несколько страниц. Программа рассматривает значение внешней стороны в создании сценического образа. «Манера одеваться и держаться — это вещи условные (вытекаю[щие], однако, из жизни) — надо знать эти условности и их происхождение» [[8](#_n_3_4_8)], — записал Станиславский. Внешний облик и, в частности, {187} костюм могут служить ключом к духовному содержанию и социальной принадлежности образа. Стахович предложил создать специальный класс для изучения быта, манер, костюма. Впоследствии класс манер и костюма перекочевал в собственные программы Станиславского по воспитанию артиста.

Немирович-Данченко знал о программе Стаховича. Тем же летом Стахович запрашивал у него подтверждения его намерению поручить ему подобную «кафедру» [[9](#_n_3_4_9)] в школе МХТ. Так что какие-то разговоры между ними были.

Станиславский захотел воспользоваться новыми идеями в ближайшей работе, какой был «Юлий Цезарь» с его многолюдными народными сценами. Он предложил более трех десятков персонажей, их костюмы и манеру поведения. Немирович-Данченко выбирает из этой пестрой толпы и приспосабливает к своим задачам некоторые фигуры. Так появляется пресловутый «галл».

Станиславский писал: «Около дома и лавки еврея привязан навьючен[ный] осел. Какой-то галл в шкуре выходит, взваливает себе тяжесть на могучие плечи и уносит тюки наверх в дом» [[10](#_n_3_4_10)]. Хорошенькая римлянка кокетничает с галлом из окна. Закончив работу, утомленный галл остается ждать платы за труд и, впадая в тоску, напевает мотив своей далекой родины. «К концу акта, — пишет Станиславский, — ему высылают деньги, и он уводит осла». У Станиславского галл со своей печальной судьбой пленника не связан с главным событием римской жизни — шествием Цезаря, хотя и присутствует на сцене.

Немирович-Данченко распорядился деталями этого эпизода по-своему. Осла он передал нумидийцу, у которого свидание у колодца с девушкой-невольницей, а галла привязал к основному сюжету. Из бедного галла он сделал знатного пленника, наподобие князя Игоря у Кончака. Присутствие галла демонстрирует мощь имперского натиска и монархизма Цезаря.

Немирович-Данченко обратил галла в конкретное историческое лицо — плененного Цезарем вождя галлов Верцингеторига. В процессии Цезаря он и еще два галла следуют за знаменосцами и рабами: «Верцингеториг несколько впереди своих товарищей. Он идет, скрестив руки на груди, с глубокой печалью на лице, на народ смотрит исподлобья. Его товарищи — копируют его». Немирович-Данченко пишет, что конца его судьбы не знает, но не считает «натяжкой», если в спектакле Верцингеториг будет состоять при Цезаре «на положении {188} почетного невольника». Он помечает, что Верцингеториг должен выглядеть «по рисунку», отсылая к тетради монтировок.

Это было выполнено. В спектакле пленные галлы выглядели богато в своих варварских одеяниях: меховых шкурах, ожерельях из раковин и с причудливыми прическами из скрученных волос.

На самом деле, по сведениям из истории, Цезарь сначала заточил Верцингеторига в тюрьму, а потом казнил. Скорее всего, что Станиславский тоже не знал этого, но интуиция ему подсказывала, что неправдивы столь новехонькие костюмы у пленных галлов. Они не отражают их печальной участи. Отталкиваясь в замыслах от «какого-то» безвестного галла, тоскующего по родине и выполняющего тяжелую работу, Станиславский особенно стремился «помять, попачкать костюмы, покрыть их заплатами».

Общую интерпретацию Немировича-Данченко — «нарисовать Рим упадка республики и ее агонию» — Станиславский хотел бы передать средствами иного — «репинского» реализма. Поэтому он и спрашивал Немировича-Данченко: «Почему Бакалович показался Вам обидным? Это большой художник, достоинства которого не отвергает и Боткин со своей партией художников. Разве при постановке “Цезаря” у Вас было в плане ставить его по-репински? Если нет, то все мнимые упреки мои по отношению к Вам падают».

Иными словами, Станиславский считал поставленные задачи на своем эстетическом уровне выполненными, как это было договорено. Но не договаривались о том, чтобы этот уровень считать идеальным. Станиславский продолжал думать о художественном реализме вообще и тогда естественно считал репинский реализм более отвечающим направлению Художественного театра.

В то время Репин и Васнецов являлись для него идеалами художественной правды, научившими видеть красоту и грязного мужицкого тулупа. В материалах к «Запискам режиссера» он противопоставлял эту красоту красоте из театральной пудры, красоте условного штампа. Станиславский утверждал, что репинская правда соответствует требованиям современной сцены.

Художественный театр взялся за постановку Шекспира после того, как произвел переворот в эстетике сценического искусства постановками пьес Чехова. За плечами у него были открытия «Чайки», «Дяди Вани», «Трех сестер». Этот опыт {189} был признан новым направлением в искусстве. Берясь за Шекспира, естественно было задуматься, должен ли лечь на «Юлия Цезаря» отсвет этого направления? Задумался об этом один Станиславский.

В. П. Веригина вспоминает: «“Юлия Цезаря” читали вслух в присутствии всей труппы и школы, затем последовало обсуждение пьесы. Отлично помню слова Константина Сергеевича, удивившие и смутившие меня тогда. Он заявил: “Мы должны играть Шекспира иначе, чем другие театры, мы должны сыграть "Цезаря" в чеховских тонах”. <…> Насколько я помню, никто не возразил Константину Сергеевичу, между тем никто не подумал играть роли шекспировской трагедии в “чеховских тонах”, а Владимир Иванович тем более не собирался так ставить. Замечательнее всего было то, что в конце концов сам Станиславский, занимаясь с учениками народными сценами, забывал о Чехове».

Веригина была права в том, что Немирович-Данченко свои историко-психологические режиссерские ходы в пьесе Шекспира не связывал с чеховским началом в искусстве Художественного театра. Однако и он в своем режиссерском плане постоянно приходил к мысли о необходимости современного сценического реализма при постановке Шекспира.

Он отрицал одно предположение громких, эффектных монологов в своей постановке. Он считал, что говорить эффектно было бы легче, «но это было бы и театрально, и фальшиво, не отвечало бы реальной постановке пьесы». Немирович-Данченко боролся с формой монолога, нарушавшей иллюзию реальности. Он придумал способ для актеров. Они должны были оправдывать монологи такой сосредоточенностью на мысли, чтобы они произносились как бы сами собой, напоминая мысли вслух. Ему хотелось, чтобы для актера монолог стал «паузой без слов», а слова между тем слышал зритель. Но ему не приходило в голову позвать тут на помощь чеховское направление Художественного театра.

Со Станиславским все было по-иному. Ошибается Веригина, что он забыл в процессе работы о «чеховских тонах». Свой чеховский эксперимент в шекспировской пьесе он проделал один, сам над собой в роли Брута. Так помимо «художественности реализма» в оценках «Юлия Цезаря» возникла вторая эстетическая проблема — реализм по Чехову. Немирович-Данченко и Станиславский не обсуждали ее впрямую, как первую проблему, но все, что они обсуждали конкретно, работая над Брутом, было замешано на ней.

{190} Направление работы Станиславского было все же замечено. В статье «О законах сценической постановки» (автор ее пожелал остаться неизвестным), напечатанной в «Театре и искусстве», написано, что этот эксперимент противопоставил Станиславского постановке Немировича-Данченко, в которой Рим «доведен до иллюзии подлинника» [[11](#_n_3_4_11)], а Станиславский вносит современную ноту.

Автор статьи уловил в голосе Брута интонации Астрова, Вершинина, горьковского Сатина. Это ни в коей мере не говорилось в виде упрека Станиславскому, что он якобы повторяется в ролях. Просто интонации современного человека делали Брута «условным римлянином» [[12](#_n_3_4_12)]. Автор утверждает, что, независимо от этого, Станиславский «дал подлинный образ Брута» [[13](#_n_3_4_13)]. В лучшей своей сцене — на Форуме — Станиславский даже заслонял собой постановку: все вокруг него пропадало, «как будто написанное жиденькой акварелью» [[14](#_n_3_4_14)].

Правда чеховского современного психологизма была для Станиславского необходимой эстетической нормой в образе шекспировского Брута. Он вспоминал: «Нам казалось, что мы не только нашли внешнюю оболочку, но и те внутренние задачи, которыми мы могли жить в шекспировской пьесе так же естественно, как в пьесах Чехова». Станиславский писал так в одном из вариантов главы об «Юлии Цезаре» в «Моей жизни в искусстве». По обыкновению, переведя «я» в «мы», он пишет дальше об одном себе, сожалея, что в спектакле «не сохранил этой внутренней жизни». Сожалел он и о том, что в «Юлии Цезаре» случилась измена интуиции, которой уже научились владеть в пьесах Чехова.

Вскоре после премьеры «Юлия Цезаря» Станиславский писал Чехову: «… я не выяснил себе: в чем моя ошибка в исполнении Брута».

Ошибка крылась в том, что, желая играть Брута средствами чеховского театра, Станиславский приходил в столкновение с режиссерским методом Немировича-Данченко в этой постановке.

Приступая к «Юлию Цезарю», Немирович-Данченко знал, что роль Брута будут готовить двое: Станиславский и дублером ему — Лужский. Оба по своим данным не были идеальны для этой роли, но он нашел выход из положения. Режиссерски он выстроил главное — историческую интригу Брута в событиях, а его характерность поставил на второе место, в зависимость от данных исполнителей. Лужскому он написал: «Брут может быть обаятелен, но он весь — в личных {191} качествах актеров. Если актер носит в себе душевную мягкость и чистоту, деликатность, тонкость чувств человека головой выше своей эпохи, — то роль будет чудесная».

Эта характеристика подходила обоим исполнителям, так как основывалась на их человеческой интеллигентности и незаурядности их творческих занятий. Им оставалось лишь «уловить черты истинного республиканца в мягкой, деликатной природе». Почти оставаясь собой, они должны были проникнуться историческими идеями, которые волновали Немировича-Данченко в образе Брута. Для него это было целью и потому было даже не важно, что внешне они столь разны: Станиславский — подтянутый, стройный, Лужский — рыхлый и полный.

На фотографиях, сделанных после премьеры, Лужский в гриме Брута такой изнеженный и даже жеманный в парике из кудрявых волос, что трудно угадать в нем политического деятеля. Станиславский в портретах не снимался, а в мизансценах напоминает атлета девятисотых годов с бритым лицом и короткой стрижкой.

Немирович-Данченко надеялся, что Лужскому «не трудно будет воспользоваться многим» из замыслов его режиссерского плана, чего не мог сказать о Станиславском. Прочитав его режиссерские предложения по роли Брута во втором акте, он увидел возможность для некоторых споров. Поэтому в текст своего плана он предусмотрительно включил несколько предостережений и советов, чтобы его режиссерская воля была оговорена заранее. Кроме того, он постарался помочь Станиславскому обойти его хронические актерские недостатки.

Прежде всего это касалось речи, которую Станиславский тяжелил смысловыми акцентами. Немирович-Данченко уже предостерегал его от этого в ролях Грозного и Сатина. Немирович-Данченко пытался увлечь Станиславского «неожиданным впечатлением» контраста задумчивого облика Брута и энергичной манеры говорить («дикция его решительная и определенная, даже, быть может, резкая»). Он уже понял из режиссерского наброска Станиславского, что тот видит Брута задумчивым: «Пауза. Входит Брут, останавливается, задумывается. Мучительный процесс мысли» [[15](#_n_3_4_15)]. Немировичу-Данченко важно было в этих тонах спасти главное — энергию речей Брута, столь нужную для исторической концепции постановки.

По этой линии он очень тщательно продумал Брута. Он писал Станиславскому: «Вообразите, я так втянулся в эту {192} роль, что теперь она мне необыкновенно мила. Нахожу Брута удивительно симпатичным образом, знаю его тон, лицо, движения. Кажется, справился даже с монологами».

Монологи Брута: в саду, перед заговорщиками и на Форуме, Немирович-Данченко проработал, отметив ударные слова и паузы, а также общую голосовую окраску и темперамент речи. То это горячий шепот, то низкий голос, то повышение голоса с каждой фразой.

Станиславский в режиссерских набросках особенно не останавливал внимания на монологах. Возможно, он их не боялся. Монолог Брута перед заговорщиками, где он отрицает необходимость для республики убийства Антония, он хотел говорить «с блеском, с выразительностью истинного оратора» [[16](#_n_3_4_16)]. Речь Брута на Форуме он тоже не комментировал, отметил только состояние: «Брут спокоен, величав» [[17](#_n_3_4_17)]. На страницах полного собрания сочинений Шекспира в переводах русских писателей, который имелся в семье Алексеевых, встречается размеченный паузами и подчеркиваниями ударных слов монолог Брута на Форуме. Нельзя сказать, сделаны ли эти пометки в период занятий Брутом с Немировичем-Данченко или после, когда Станиславский изредка исполнял монолог в концертах. Стоит отметить, что паузы и ударные слова этой разработки не совпадают с тем, как их распределил Немирович-Данченко в режиссерском экземпляре. Он старался подчеркнуть, что Брут «является сейчас настоящим республиканским героем». У Станиславского преобладает оттенок того, что Брут отдает себя на суд толпе.

Какими получились монологи Брута от слияния разных усилий, можно себе представить по описанию Книппер. Она считала: «Брут — Конст. Серг. отлично говорит речь на Форуме над телом Цезаря, просто красота, а остальную роль, по-моему, слишком задушил голосом, слишком всю смягчил и утратил рельеф <…>» Очевидно, Станиславский пробовал произносить монологи «на страстном шепоте», как просил Немирович-Данченко, а вышло «задушил голосом».

Еще летом, прочитав режиссерские наброски Станиславского, Немирович-Данченко предупредил его о неминуемых переделках: «Весь тон и темп второго акта, в особенности у Брута, у меня *совершенно* иной, чем у Вас. Все иное — и сцены Брута, и заговор, и Брут с Порцией и с Лигарием. И вот тут-то я и попрошу совсем, бесконтрольно, пойти за мной».

Это заблаговременное отрицание замысла Станиславского при сравнении режиссерских планов оказывается не таким {193} страшным. Выясняется, что разногласий в трактовке образа Брута-республиканца нет. Отличия только в манере исполнения — в тоне, темпе, количестве психологических подробностей. Правда, все это меняет рисунок роли.

В режиссерском плане Немирович-Данченко написал длинное предуведомление ко второму акту. Все, что там сказано, имеет целью настроить Станиславского на идейно-исторический лад. «Акт только тогда становится гармоничным целым, — подчеркивает Немирович-Данченко, — когда в нем ясен “центральный нерв”. В данном случае таковым является психология Брута по отношению его к заговору против Цезаря. Это целая гамма настроений — от колебаний и мучительных сомнений к бесповоротной решимости, переход от страданий при одной мысли об убийстве к непоколебимому, верному удару кинжала. Все, что задерживает развитие этой основной идеи акта второстепенным интересом, как, наоборот, и все, что будет скомкано в необходимых подробностях, — будет вредить гармоническому целому. Поэтому в сцене Лигария необходимо осторожное соблюдение тех частностей, которые сами собой напрашиваются».

Поэтому Немирович-Данченко отменяет в режиссерских предложениях Станиславского все детали, передающие настроение. «Мне решительно не хочется делать начало акта на паузах, звуках, световых эффектах и вообще замедленным по темпу», — пишет он в ответ на совет Станиславского изобразить душную римскую ночь, во время которой составляется заговор против Цезаря: «Ночная тишина. Световая и звуковая симфония» [[18](#_n_3_4_18)].

Так же вместо подробного описания мучительного метания Брута в предчувствии своей роли в заговоре в режиссерском плане у Станиславского Немирович-Данченко пишет кратко: «… последний пароксизм душевного разлада». Ему важнее показать, что Брут — конспиратор, что он не сразу доверяет заговорщикам. Это поведение Брута он разрабатывает «в необходимых подробностях».

Искореняя второстепенные частности, Немирович-Данченко не хочет показывать побочных моментов, того, что Порция — дочь Катона, а Лигарий — совсем ветхий старик. В сценах с ними он предпочитает сосредоточить все внимание на Бруте.

Станиславский не считал свой режиссерский план «Юлия Цезаря» полным, особенно картину «Сад Брута», которая подверглась стольким поправкам Немировича-Данченко. Когда он ее писал, макет еще не был сделан, и потому он только записывал {194} «некоторые мысли на память» [[19](#_n_3_4_19)]. Вряд ли окончательный вариант картины Немировича-Данченко мог вызвать с его стороны большие возражения.

Еще до написания обоими режиссерских планов, во время первых занятий с исполнителями, Немирович-Данченко радовался, что налаживается взаимопонимание и складывается общность задач даже со Станиславским: «… когда мы разбирались в первой сцене, он был так чудесно послушен <…>».

Многим из того, что хотел увидеть в Бруте Немирович-Данченко, Станиславский воспользовался. Он писал о красоте и пластичности жестов Брута, и критики отметили эти качества в игре Станиславского. Он указывал на «мягкую деликатную природу» Брута, и эти черты Брута — Станиславского восприняли Сулержицкий и Книппер. Книппер казалось, что он даже переборщил в смягчении — «ушел во что-то гамлетовское», потерял «римлянина».

Главное подтверждение их согласия в трактовке Брута принадлежит самому Немировичу-Данченко. Он рассказывал: «Дело в том, что играл Станиславский Брута смело, интересно, в образе горячего республиканца, красиво, пластично. Но совершенно непривычно для сложившегося у публики представления о Бруте» [[20](#_n_3_4_20)]. Противоречие с публикой состояло в том, что Станиславский задумал образ «последнего римлянина» ярким, жгучим, революционным, а публика хотела видеть в Бруте один из «“нежных”, колеблющихся образов Шекспира». Оба отзыва совпадают с режиссерским проектом Немировича-Данченко чуть ли не слово в слово.

Как только этот Брут Станиславского подвергся осуждению критики, Немирович-Данченко взял его под защиту.

В рецензии на «Юлия Цезаря» Эфрос настаивал на том, что у Шекспира Брут вовсе не историческое лицо, как сделано в Художественном театре, а предвестник образа Гамлета. Это било не только по Станиславскому, но и по концепции Немировича-Данченко. В тот же день выхода статьи возмущенный Немирович-Данченко ответил Эфросу письмом, отстаивая трактовку Художественного театра.

В то же время в оценке игры Станиславского у Немировича-Данченко и Эфроса наблюдается общее мнение. Эфрос понимал, что Станиславский ставил задачей «изобразить героя пламенного темперамента» [[21](#_n_3_4_21)]. Отсюда и произошла его неудача, потому что «пламенность — мало в средствах г. Станиславского, артиста ума, а не темперамента, характерности, а не {195} ярко горящих чувств» [[22](#_n_3_4_22)]. В процессе репетиций Немирович-Данченко отмечал то же противоречие между намерениями и возможностями: «Константин Сергеевич путается в бессилии не дать публике заметить отсутствие трагического темперамента. Когда пойдет просто, красиво и *скромно*, тогда будет удовлетворителен».

Неправильно было бы думать, что Станиславский собирался играть Брута по законам трагического темперамента старой школы, а Немирович-Данченко критиковал его за это. Станиславский дерзал достичь трагического темперамента без пафоса, в его внутреннем качестве. Эфросу эта задача Станиславского казалась недостаточной для роли Брута. Он считал, что Станиславскому удался лишь «известный драматизм» [[23](#_n_3_4_23)]. Но все зависит от восприятия. Для Сулержицкого игра Станиславского была настолько выразительна, что он оказался во власти сопереживания. Описываемое им сопереживание так соответствует игре Станиславского, что можно подумать, что он цитирует его режиссерский план. У Сулержицкого: «Когда в своем саду Брут проводит тяжелую бессонную ночь, я вместе с ним чувствую боль во всем теле, чувствуются воспаленные глаза, сухие, горячие руки, чувствуется вся напряженная мучительная работа души <…>» У Станиславского задумано: «Мучительн[ый] процесс мысли. Он в одной рубашке, не подпоясан, расстегнутый ворот (если этот вид не будет безобразить фигуру)» [[24](#_n_3_4_24)], «ложится на мраморн[ый] диван» [[25](#_n_3_4_25)], «пьет из забытой амфоры» [[26](#_n_3_4_26)]. Этот негероический трагизм Брута продолжение опыта, начатого Станиславским в Отелло. Теперь он подкрепляется актерской техникой, накопленной в пьесах Чехова.

Для «тайников истории» [[27](#_n_3_4_27)] Немирович-Данченко раскроет еще одну причину неудачи Станиславского в роли Брута. Он расскажет О. С. Бокшанской о неожиданном факте: «И в то время, как все другие исполнители от спектакля к спектаклю становились трафаретнее, ограничиваясь нажитой техникой, он, Константин Сергеевич, наоборот, как бы старался преодолеть неуспех и продолжал работать. Но так и не находил необходимого в этой роли обаяния и негодовал еще больше, скрывая и сдерживая свое негодование» [[28](#_n_3_4_28)].

Станиславский не нашел обаяния, того самого, которое Немирович-Данченко предусматривал для роли Брута «в личных качествах актеров». Отчего же так случилось?

Оттого, что пьеса Шекспира и роль Брута не затрагивали его, он подчинился желанию Немировича-Данченко представить {196} «Юлия Цезаря» в репертуаре МХТ, а в таких случаях роль оставалась ему чуждой. Не далеко ходить за примером — консул Берник в «Столпах общества».

Обаянию Станиславского нанесло урон и одно чисто внешнее обстоятельство. Самому Станиславскому, его зрителям и всем вокруг надо было привыкнуть к его лицу без усов. Он сбрил их для роли Брута. Сделать это его уговорил гример, не отыскав способа их совершенно скрыть.

Казалось бы, какая связь? Но именно после того, как усы были сбриты, Книппер стала объяснять невыразительностью лица Станиславского его неудачу в Бруте: «Лицо у него несчастное — очень мало говорит». Она писала, что выглядит он теперь «смешно»: «Во всей белой голове только две черные брови».

Это потом станут писать о красоте седой головы Станиславского, состязаясь в эпитетах. Потом будут наслаждаться его исключительным обаянием, и Горький скажет о нем свое знаменитое «красавец-человек». А сейчас Книппер сочувствует: «жалко мне его очень стало», «заклюют его». «Русская мысль» пишет: «… говорил ли он, молчал ли он — все было одинаково холодно и бесцветно <…>» [[29](#_n_3_4_29)].

Несмотря на ошеломление от «жестокого провала», каким он свою неудачу чувствовал, Станиславский продолжал работать над ролью. Об этом становится известно из письма к нему Немировича-Данченко 1910 года, который тогда хоть и запоздало, но хвалил: «… Вы при полном неуспехе в Бруте дошли в том же Бруте до того, что были лучше всех, якобы имевших сначала успех больше Вас».

В свое время большинству товарищей по театру усилия Станиславского в роли Брута не были понятны. Уже после генеральной репетиции Книппер писала Чехову: «К. С. никому не нравится, и в этом трагедия нашего театра. Ужасная речь, говор, русачок отчаянный в римской тоге. Как мне его жалко, Антон. Ведь никто так не отдает себя театру, как он, никто им так не живет».

«Отчего Вы так не любите “Юлия Цезаря”»? — спрашивал Станиславского Чехов.

«Очень просто: потому что не имею успеха и очень тяжело играть», — отвечал ему Станиславский. Такова была голая правда случившегося.

Настроение Станиславского сделалось ужасным. «… В театре все сияют за исключением Конст. Серг. <…>», — писала Книппер.

{197} Это шло вразрез воцарившейся в театре бодрости от масштабов созданного, как его понимал Немирович-Данченко. Через несколько дней после премьеры Станиславский, по словам Книппер, «себя начинает скверно вести. Позволяет себе все время на сцене кашлять, и уже в газетах идет слух, что он бросает роль Брута. <…> ведет себя не как художник, и Влад. Ив. в отчаянии от такого малодушия» [[30](#_n_3_4_30)].

Немировичу-Данченко запомнилось это состояние Станиславского после премьеры «Юлия Цезаря». Он описал его во всех подробностях впоследствии: «Черты непримиримости, если он не первый, жестокой придирчивости ко всему окружающему, умения угнетать близких по сцене поведением то молчания, то вспышек, — всего того, что называется тяжелым характером. Все это делало атмосферу спектакля невыносимой для закулисья» [[31](#_n_3_4_31)].

Проходит еще несколько дней, и Станиславский «играет, как затравленный». Очевидно, это были дни, когда он еще не переломил своего отчаяния и не начал упорно совершенствоваться в роли.

По свидетельству Книппер, можно сказать, что ровно через две недели после премьеры «Юлия Цезаря» в кабинете Немировича-Данченко состоялся весьма неприятный разговор. Станиславский доказывал, что в спектакле привлекают одни декорации. Зачеркивая всю работу Немировича-Данченко, он заявил, «что так Шекспира нельзя ставить».

Тогда это прозвучало неслыханной несправедливостью. Но прошли годы — десятки лет, и, независимо друг от друга, Станиславский и Немирович-Данченко остановились перед той же проблемой — как ставить Шекспира в Художественном театре. О том, каковы взаимоотношения чеховского направления с шекспировским, один будет говорить на занятиях в Оперно-драматической студии, другой — на репетициях «Гамлета» во МХАТ.

Дней через двадцать после премьеры Немирович-Данченко уже предвидел, что «придется ограничиться одним сезоном». Спектакль был слишком трудным для исполнения. В «тайниках истории» он объяснял скорый конец спектакля не только этим, но и актерской неудачей Станиславского и его ревностью к чужому режиссерскому успеху.

Постановка «Юлия Цезаря» была показана 84 раза и по окончании сезона 1903/04 года продана в Киев. Немирович-Данченко при этом лишился не только одной из своих режиссерских работ, которую ценил высоко и красотой которой {198} любовался, но по воле случая и части рукописи своего уникального режиссерского плана. Мизансцена пятого акта была в Киеве потеряна.

## Глава пятаяМучительные обстоятельства — Предвзятость — Три директора — Кто будет ставить «Вишневый сад»? — «Трения с автором» — Распределение ролей — Почему Станиславский не играл Лопахина — Чехов уходит с репетиции — Тоска Чехова — Поведение Немировича-Данченко — Что нужно для «Вишневого сада»? — Конец золотого века МХТ

17 января 1904 года в Художественном театре сыграли премьеру «Вишневого сада». В антракте между третьим и четвертым действиями чествовали автора — Антона Павловича Чехова. Немирович-Данченко, между прочим, сказал ему: «Наш театр в такой степени обязан твоему таланту, твоему нежному сердцу, твоей чистой душе, что ты по праву можешь сказать: это мой театр».

По прошествии пятнадцати лет в монографии, посвященной «Вишневому саду», Эфрос писал о спектакле: «… одним из самых удачных, художественно благополучных и полновесных почитается он во всем театре». В первой постановке «Вишневый сад» сохранялся в репертуаре Художественного театра по 5 апреля 1950 года, когда был сыгран в последний — тысячу двести девятый раз. Сколько общественных потрясений он выстоял, не будучи исключенным из репертуара… Сколько раз покидал родную сцену для триумфальных странствий по подмосткам европейских и американских театров… Сколько юбилейных представлений отпраздновал… Его авторитет достиг славы образцового прочтения и исполнения этой чеховской пьесы.

И вдруг со временем вышли на первый план слова Чехова об этом спектакле: «Одно могу сказать: сгубил мне пьесу Станиславский».

В театральных мемуарах стал больше замечаться факт, что Чехов не был согласен с постановкой Художественного театра, что-то не принимал, в особенности — искажение жанра своей пьесы. Вместо комедии — драма. Это, пожалуй, самое серьезное из расхождений. Остальное — все какие-то мелочи, вроде комаров, упрямо насаждавшихся Станиславским. Но, как бы там ни было, классический авторитет «Вишневого сада», поставленного Станиславским под наблюдением Немировича-Данченко, {199} зашатался. Сомнительно стало само предложение Немировича-Данченко Чехову говорить о Художественном театре: «Это мой театр». Вправду ли его?

Обратимся к шестисотому представлению «Вишневого сада» 25 января 1933 года, когда труппой МХАТ было получено письмо от Немировича-Данченко из Милана. Он писал в Италии свои мемуары «Из прошлого» и совсем недавно выпустил там премьеру «Вишневого сада» в труппе Татьяны Павловой. Следовательно, находился во власти воспоминаний. В большом поздравительном письме он писал: «“Вишневый сад” и Чехов. Это только потом, годы спустя могло казаться сплошным праздником Театра; на самом деле:

пока пьеса мучительно писалась автором, мучительно было ее ожидание в Театре;

когда она пришла, она не произвела такого эффекта, на какой рассчитывали;

репетиции были неспокойные; было много трений с автором. Чехов хотел бывать на всех репетициях, но скоро убедился, что, пока актеры только “ищут”, его присутствие больше мешает, чем помогает <…>» [[1](#_n_3_5_1)].

Какие события давали повод Немировичу-Данченко так писать о «Вишневом саде»?

Почему «пьеса мучительно писалась автором» — это понятно. Чехов писал через силу, словно отнимая пьесу у болезни. Это было главное препятствие, а не то, что он стал так строг к себе, как объяснял Немирович-Данченко в своей речи к 25‑летию со дня первой постановки «Вишневого сада» (31 января 1929 года в Чеховском обществе). Теперь, когда все письма Чехова опубликованы, его жизнь осенью и зимой 1903 года и в оставшиеся месяцы 1904 года раскрывается как нарастающее физическое страдание и кошмар сознания наступающего конца.

Это кровоточит сквозь его так называемый неиссякаемый юмор. Всякую кончину, о которой узнавал, Чехов непременно отмечает в письмах. На поверхности постоянный вопрос: «Зачем же он умер и отчего?» Это о докторе М. А. Штраухе. «Думаю о Штраухе, отчего бы это он мог умереть».

Перед художественниками Чехов постоянно извиняется в задержке пьесы. Немирович-Данченко вспоминает далее, что «мучительно было ее ожидание в Театре». Здесь мучения происходили от внутренних обстоятельств. В феврале 1903 года наконец сбросили с себя работу над нелюбимыми «Столпами общества». Пьесы Чехова все не было. Надо было что-то {200} делать, и появилась срочная идея — «Юлий Цезарь», а там еще и возобновление «Одиноких» с Качаловым — Иоганнесом вместо Мейерхольда. «Цезарь», как выяснилось, создал критическое напряжение в сотрудничестве Станиславского и Немировича-Данченко. Одна надежда на возвращение покоя и согласия была в работе над пьесой Чехова. Пусть даже в ней не будет ничего нового с художественной стороны. Лишь бы была.

«Какое это будет радостное событие — твоя пьеса, хотя бы это был простой перепев старых мотивов», — уговаривал Чехова Немирович-Данченко, чувствуя, что тот подумывает о своей ненужности. «Ужасно надо твою пьесу! — ныл он, — <…> чувствую тоскливое тяготение к близким моей душе мелодиям твоего пера».

Станиславского от ожидания пьесы охватывало какое-то лихорадочное состояние. Особенно после премьеры «Юлия Цезаря» и огорчения от Брута. «Очевидно, Вы не знаете, насколько я Вас чту. Если бы я услыхал, что Вы сделали преступление, я бы ни на секунду не усомнился в Вашей правоте, — довольно неуклюже объяснялся он. — <…> Я не могу умерить своего нетерпения прочесть пьесу и начать ее репетировать… Это правда».

Готовиться к пьесе он уже начал заранее: записал фонографом нравившуюся Чехову в Любимовке игру пастуха на рожке, припас одобренный Чеховым предполагавшийся раньше для пьесы Тургенева «Где тонко, там и рвется» макет декорации.

Вся эта подготовка была возможна, потому что Чехов нет‑нет и сообщал кому-нибудь об отдельных персонажах, о месте действия. Фантазия зажигалась от таких дразнящих намеков. Складывались представления, предубеждения, предвзятости, и когда явилась наконец сама пьеса, Станиславский и Немирович-Данченко восприняли ее неодинаково: каждый согласно тому, что ожидал.

«Вишневый сад» был получен в Художественном театре 18 октября 1903 года. По случаю отмененной репетиции «Одиноких» Немирович-Данченко тот же час стал читать пьесу избранным. Станиславский пришел, когда чтение было закончено. На следующее утро он прочел пьесу в одиночестве, а 20 октября была приглашена на читку вся труппа. Чтение происходило в чайном буфете. Л. М. Леонидов вспоминал: «Все заволновались: какая пьеса, содержание, название. Нас собрали. Приходит Вл. И. Немирович-Данченко, кладет авторский {201} экземпляр пьесы и торжественно произносит: “Вишневый сад”».

Читая пьесу самостоятельно, Станиславский был в восторге и одновременно смущен тем, что «сразу был захвачен и зажил пьесой». Этого с ним не случалось в «Чайке» и «Трех сестрах». Вероятно, так произошло оттого, что он за прошедшие годы очень сжился с Чеховым. Он видел, что недолгое пребывание Чехова в Любимовке летом 1902 года отразилось в пьесе: узнавались любимовские мотивы, угадывались прототипы. Станиславский боялся, что связь с пьесой пропадет при вторичном чтении, но вместо этого был потрясен еще больше и «плакал, как женщина». Книппер считала даже, что он «обезумел от пьесы».

Немирович-Данченко воспринял пьесу не столь непосредственно. Он подошел к ней как профессионал и драматург и дал оценку: «Вишневый сад» — «больше пьеса, чем все предыдущие». Это означало — сценичнее. Затем он выделил достоинства: гармоничность, прочность сюжета, «яркий, сочный и простой драматизм», смелость; удача образов Раневской, Лопахина, Шарлотты и вторых лиц. Затем он перешел к недостаткам: «тягучесть второго акта», «некоторые грубости деталей», «излишества в слезах».

Как и предчувствовал, он услышал в пьесе некоторые повторения прежнего в образах Ани и Вари, неуловимость образа Гаева, как раньше Шабельского в «Иванове». Он сделал вывод: «С общественной точки зрения основная тема не нова, но взята ново, поэтично и оригинально».

Немирович-Данченко был не одинок в своих претензиях к пьесе. Горький, например, отнесся гораздо резче. Прослушав чтение «Вишневого сада» вместе с труппой Художественного театра, он написал о пьесе: «… она не производит впечатление крупной вещи. Нового — ни слова. Все — настроения, идеи — если можно говорить о них — лица — все это уже было в его пьесах. Конечно — красиво, и — разумеется — со сцены повеет на публику зеленой тоской. А — о чем тоска — не знаю».

На Чехова посыпались телеграммы и письма от Книппер, Немировича-Данченко, Станиславского. Их отзывы не создали в душе ничего, кроме подозрения, что никто его пьесы не понял. Он пугался и отношения, Станиславского к его пьесе как к «гениальной», и критики Немировича-Данченко, приравнявшего новые образы к старым из «Трех сестер» и «Чайки»: Аню к Ирине, Варю к Маше.

{202} Предчувствие, что пьеса всеми искажается, подтвердилось и отныне осталось в Чехове непоколебимым. Масло в огонь подлила история с заметкой Эфроса в «Новостях дня» от 19 октября 1903 года. Посылая пьесу Книппер, Чехов просил ее предупредить Немировича-Данченко, чтобы «она не попала до постановки Эфросу и прочим». Немирович-Данченко пьесы не дал, но сюжет Эфросу рассказал. Эфрос же, обещавший Книппер «совсем коротко написать заметку о пьесе», написал ее так неудачно, перепутав детали сюжета, что Чехов почувствовал себя облитым помоями.

Провинциальные газеты тиражировали заметку из «Новостей дня», ежедневно доставляя Чехову новые нравственные мучения. Немирович-Данченко дал в один день две оправдательные телеграммы. Чехов предложил «эту историю забыть поскорее». Однако сам забыть не смог. Все вокруг «Вишневого сада» сделалось для него испорчено: «… я охладел и испытываю только одно — дурное настроение».

Чехов считал себя оторванным от жизни. Работая над «Вишневым садом», он писал: «Я так далек ото всего, что начинаю падать духом. Мне кажется, что я как литератор уже отжил, и каждая фраза, какую я пишу, представляется мне никуда не годной и ни для чего не нужной». Ему необходимо было знать всякую подробность о работе артистов, но в то же время он каждое известие воспринимал болезненно. То был готов на исправления — «ведь не поздно, можно еще целый акт переделать», то считал, что переделки нужны «очень небольшие». А то и вовсе выговаривал Книппер: «Получил письма и от Немировича и от Алексеева, оба, по-видимому, недоумевают; ты сказала им, что моя пьеса мне не нравится, что я боюсь за нее. Но неужели я пишу так непонятно? Я до сих пор боялся только одного, боюсь, чтобы Симов не стал писать гостиницы для III акта. Нужно исправить ошибку… Пишу я об этом уже целый месяц, а в ответ мне только пожимают плечами; очевидно, гостиница нравится».

Ошибка происходила из злополучной заметки Эфроса, где гостиная третьего акта была назвала гостиницей. Чехов волновался, пока не получил телеграмму Станиславского, что в театральном экземпляре пьесы описки нет.

Неувязки пугали Чехова и усугубляли без того тяжелое его настроение. Когда он узнал, что назначенное на 23 ноября чтение Немировичем-Данченко первого действия «Вишневого сада» в Обществе любителей российской словесности не состоялось из-за того, что не доставшие билетов студенты взломали {203} двери и заняли места в актовом зале университета, он писал, как фаталист: «Началось с недоразумений, недоразумениями и кончится — такова уж судьба моей пьесы».

Душевные предчувствия, с какими Чехов приехал в Москву 4 декабря 1903 года, когда в Художественном театре уже месяц проработали над его пьесой, не предвещали покоя и взаимопонимания. Но прежде чем эта драма — драма Чехова — завершилась его финальной фразой «сгубил мне пьесу Станиславский», в Художественном театре разыгралась еще одна драма: между Станиславским и Немировичем-Данченко. Она разъединила их в работе над «Вишневым садом».

К тому времени кроме творческого расхождения при постановке «Юлия Цезаря» между ними вообще стали портиться отношения. Начало этому положено в их переписке 28 – 29 октября 1903 года по поводу «Юлия Цезаря», а продолжение — в не менее острой последующей переписке 10 и 14 января 1904 года по поводу «Вишневого сада». Вся постановка «Вишневого сада» прошла между этими двумя переписками.

От этого пострадал и Чехов, поскольку на постановке его «Вишневого сада» состоялось выяснение отношений между Немировичем-Данченко и Станиславским. Но уже не как между художниками — дело шло об авторитетах. Недоразумения Чехова с театром, которым теперь придают такое принципиальное значение для искусства, во многом происходили не из эстетики, а из предвзятых мнений и нарушенной связи между участниками работы.

Атмосфера начала затуманиваться днем 15 октября 1903 года, когда невзначай произошел разговор в кабинете Немировича-Данченко. В передаче Книппер, разговор был неприятен тем, что Станиславский хотел доказать, что постановка «Юлия Цезаря» — «никакой плюс» Художественному театру. При разговоре присутствовал Морозов. Своим молчанием он держал его сторону. Последнее было особенно непереносимо для Немировича-Данченко. Когда через несколько дней ситуация повторилась, Немирович-Данченко вспылил, а потом оправдывался: «Ничего бы этого не было, если бы речь шла не при Морозове…» Почему?

К тому времени Морозов, чьей заслуги в создании Художественного театра никто не забывал, постепенно становился третьим лишним между основателями театра. Немирович-Данченко подозревал его в «некрасивых замыслах». Станиславскому были известны «кое-какие из его планов». Книппер считала, что Морозов дожидается ссоры Станиславского и Немировича-Данченко, {204} но не писала, зачем она ему нужна. По этим намекам легко предположить, что желания Морозова не отвечали намерениям Станиславского и Немировича-Данченко. Более детальной разгадки коварства Морозова в документах не нашлось.

Отношения Станиславского с Морозовым, несмотря на его «планы», были спокойными, Немировича-Данченко — с каждым днем ухудшались. Немирович-Данченко, конечно, не мог забыть, как весной 1903 года Морозов на собрании пайщиков позволил себе оборвать его заявлением, что его слова к делу не относятся. Он тогда снова, как и летом 1902 года, заговорил об опасности для Художественного театра «горькиады». Немирович-Данченко и теперь писал Чехову: «Горький — Горьким, но слишком много Горькиады вредно. Может быть, я не в силах угнаться за этим движением, стар уже, хотя очень оберегаю себя от консерватизма <…>» В репертуаре ему хотелось «больше равновесия», что давало театру независимое положение от всякой партийности. Его даже «тянуло» совсем в противоположную сторону — к Тургеневу.

Горький, как впоследствии объяснял Немирович-Данченко, был «самым громадным, всепоглощающим увлечением» Морозова. Естественно, что он не мог соглашаться с каким-либо дозированием его в репертуаре. Если попытаться продолжить предположение Книппер, что Морозову нужна была ссора между директорами, то, вероятно, для того, чтобы, повлияв на Станиславского, противостоять антигорьковскому направлению Немировича-Данченко. Впрочем, Книппер смотрела тогда на все эти интриги глазами Немировича-Данченко.

На том собрании, весной 1903 года, Немирович-Данченко оказался в положении гимназиста, поставленного Морозовым на место.

Оскорбленный, он покинул собрание, которое без него не имело полномочий продолжаться. Станиславскому удалось сгладить происшествие хотя бы поверхностно, добившись объяснения между враждующими. Но эти конфликты, и человеческие и идейно-творческие, названные Немировичем-Данченко «трещиной», полному цементированию не поддавались.

Станиславский, Немирович-Данченко и Морозов встретились после премьеры «Юлия Цезаря» 28 октября 1903 года в «Эрмитаже». Они могли неофициально поговорить об официальных делах, подвести итоги. К тому же и «Вишневый сад» уже десять дней был в руках театра, а следовательно, в руках было и ближайшее будущее. Немирович-Данченко относился {205} к этой встрече, как к заседанию троих членов Правления МХТ (не было только четвертого члена — Лужского). Он рассчитывал наконец-то на признание ближайшими коллегами своей работы над «Юлием Цезарем», но попал «в перекрестный огонь» — «мне подчеркивают, что я не художник».

Станиславский опять критиковал постановку, и Морозов уже не молчал, как при первом разговоре, а поддерживал его. На этот раз в Немировиче-Данченко дальновидность политика взяла верх над чувствами художника. Он стерпел ради того, чтобы не вышло ссоры и усиления влияния Морозова на театр. Всю полноту своего возмущения он перенес в письмо к Станиславскому, которое написал тотчас же по возвращении из «Эрмитажа».

Цель его письма от 28 октября — расставить всех действующих лиц по местам, заявить о твердости своих художественных убеждений и, главное, убедить Станиславского «*не отдавать Театра на съедение псам*!» Немирович-Данченко не побоялся резкости выражений. Он не хотел делать из своего письма тайны, наоборот, предал его гласности. Прежде чем отослать его Станиславскому, он ознакомил с ним Лужского, Вишневского и Книппер, наиболее причастных к внутренним делам театра лиц. Письмо приобрело характер официального документа.

Станиславский, не заметивший в «Эрмитаже» особого волнения Немировича-Данченко, за что получил от него упрек в нечуткости, воспринял письмо «как снег на голову». Он чистосердечно думал, что, извлекая творческие уроки из постановки «Юлия Цезаря», больше всех обвиняет самого себя и ничего предательского по отношению к Немировичу-Данченко не совершает. Станиславский обиделся, что Немирович-Данченко упрекает его «в подлости, в интриге или просто в глупости», и в ответ также открыто выложил свои претензии.

В его понимании причина возникающих конфликтов — не интриги, а «эта двойственность в постановках». Станиславский подтверждал свою мысль примерами несогласованных между ними режиссерских указаний на репетициях «Юлия Цезаря» и «На дне». Это препятствовало творческой самостоятельности. Станиславский написал Немировичу-Данченко без обиняков: «Я не считаю, что мы нашли верный путь в деле режиссерской совместной работы <…>».

В переписке 28 – 29 октября 1903 года был впервые поднят самый острый вопрос сотрудничества — режиссура на равных правах. Немирович-Данченко брался за каждую постановку, {206} стремясь это равенство доказать. Теперь он спрашивал Станиславского открыто, доказал ли он «Юлием Цезарем» и всей предыдущей работой «свою правоспособность считаться режиссером, достойным крупного художественного театра».

Станиславский ответил уклончиво. Вместо того чтобы сказать свое мнение прямо, он стал доказывать, что Немирович-Данченко давно превзошел его в режиссерских правах. Он писал: «… Ваша роль режиссера в театре настолько выяснена и установлена, настолько она выдвинута и признана всеми, что не Вы, а я остаюсь на втором плане, что не я, а Вы являетесь по праву главным режиссером (я об этом не тоскую нисколько)».

За исключением приписки в круглых скобках, что он не тоскует, Станиславский писал правду. Немирович-Данченко действительно «по праву» осуществлял роль главного режиссера, если вспомнить его полномочия по вошедшему в силу договору 1902 года. В должности «художественного директора» ему принадлежал контроль и совет «в литературно-художественном отношении» по всем постановкам. В связи с этим Станиславский напомнил Немировичу-Данченко, как произошло расширение его прав: «После нашего разговора о том, что Ваше положение в театре не удовлетворяет Вас, о том, что Вы пожертвовали для театра всем и ничего от него не получили, — я счел своей обязанностью передать Вам то, что сочтете нужным взять от меня для укрепления Вашего положения и для пользы самого дела. К этому вопросу я относился очень чисто. Я не уступал, а просто передавал все то, что принадлежит Вам по праву».

Доказательством своего перемещения на второе место в режиссуре являлся для Станиславского факт, что, как он выразился, «кличка» главного режиссера «уничтожена в театре и снята с афиш». В последний раз — «Главный режиссер К. С. Станиславский. Заведующий репертуаром Вл. И. Немирович-Данченко» — было напечатано на афише 22 февраля 1902 года. С начала сезона 1902/03 года афиша больше никем из руководителей МХТ не подписывалась. Звание «заведующего репертуаром» уже не отвечало новой должности «художественного директора» Немировича-Данченко.

Сославшись на эти перемены, Станиславский избежал прямого ответа на вопрос Немировича-Данченко. На самом деле он не считал их права на режиссуру равными. Переписываясь с Немировичем-Данченко накануне премьеры «Вишневого сада» 10 – 14 января 1904 года, он высказал это: «… в {207} своей области я самонадеян и считаю себя сильнее Вас <…>» [[2](#_n_3_5_2)]. Станиславский имел в виду режиссуру. Станиславский, конечно же, принуждал себя уступать место в этой области Немировичу-Данченко. Поэтому его так задело, что Немирович-Данченко не оценил его поступка, посчитав, что на него возложили дополнительные обязанности.

Каждый из них придерживался своей правды. Немирович-Данченко находил справедливым осуществлять совет и контроль, пользоваться «правом последнего голоса» [[3](#_n_3_5_3)] в творческих делах, дабы удерживать Станиславского от крайностей, выражавшихся в рискованных поисках «необычайного во что бы то ни стало» [[4](#_n_3_5_4)]. Он подчеркивал, что сам Морозов был сторонником передачи ему такого права. И все же, обладая им, Немирович-Данченко оставался неудовлетворенным, полагая «Условие» договором, по которому его «положение хотели принизить».

Что же в новом «Условии» могло казаться ему принижающим? Возможно, неравное распределение количества режиссерской работы. Станиславскому поручались четыре премьеры в сезон, а Немировичу-Данченко так же, как Лужскому, по одной. Это уравнивало его с Лужским, который не мог же идти с ним ни в какое сравнение. Лужский всегда был второй режиссер при постановке. Понятно, почему вопрос «правоспособности считаться режиссером, достойным крупного художественного театра», так мучил Немировича-Данченко.

Еще более уязвленным в правах мог видеть себя Немирович-Данченко на фоне полномочий, отведенных по «Условию» 1902 года Морозову. Прежде занимавшийся узкохозяйственной деятельностью, Морозов теперь был председателем Правления Товарищества «Московский Художественный театр». Он имел «общий контроль за всем ходом дела», надо понимать, что не за одной финансовой стороной, которой был главным обеспечителем, а и за творческой, с ней тесно связанной.

Все теперь зависело от одной деликатности Морозова. Станиславский вспоминал, что тот пользовался своими полномочиями только совещательно: «С тех пор вопросы репертуара, распределение ролей, рассмотрение тех или иных недостатков спектакля и его постановки обсуждались с участием Морозова». Сохранилось письмо Морозова к Лужскому, написанное в начале апреля 1902 года, где он предлагает свои варианты распределения ролей в «Столпах общества» и вводов в спектакли текущего репертуара. Причину приближения Морозова ко всем этим проблемам Станиславский объяснял {208} не материальной зависимостью театра от его капиталов, а желанием прикрепить Морозова к делу и использовать его художественный вкус.

Немирович-Данченко иронизировал над несамостоятельностью театральных вкусов Морозова, фантазия которого о каком-то «удивительном театре» возникает «рикошетом» от фантазии Станиславского.

Не пренебрегая ничьими размышлениями об искусстве, Станиславский вполне серьезно отнесся и к взглядам Морозова. Он использовал их в «Записках режиссера». Морозов доказывал, что в качестве способа общения чувства совершеннее слов. Передавать чувства способно одно искусство. Поэтому искусству он отводил возвышенную роль среди прочих попыток самовыражения человека. Станиславский, продолжая ход его мыслей, доказывал, что «самое сильное искусство — театральное» [[5](#_n_3_5_5)], так как вызывает единение чувств одновременно тысячи людей и доступно даже неграмотным. Дело было в том, что Станиславский и Немирович-Данченко откликались на разное в личности Морозова.

Взгляды и вкусы Морозова, как и его внутренний мир, были сложны и противоречивы. Когда художественники бывали у Морозова в доме, то их угнетала там «дворцовая обстановка». Немирович-Данченко не мог отвлечься от наличия в деле морозовского капитала, хотя ему было известно, что это освобождало театр от худшей зависимости. Ведь условием своего участия в деле Морозов поставил отсутствие высочайшего покровительства, которое без него было бы для театра неизбежным. Принципиальность этого морозовского условия Немирович-Данченко подчеркивал позднее, в 1921 году, защищая имя Морозова от Мейерхольда и Бебутова в их статье «Одиночество Станиславского». Тогда же он признал наличие у Морозова хорошего литературного вкуса. Морозов, «когда и решался рекомендовать пьесу, то, напр[имер], “Росмерсхольм” Ибсена, как наиболее отвечающую приближающимся революционным раскатам» [[6](#_n_3_5_6)].

В пору же самых событий сторону Немировича-Данченко держал Чехов: «Морозов хороший человек, — писал он, — но не следует подпускать его близко к существу дела. Об игре, о пьесах, об актерах он может судить, как публика, а не как хозяин или режиссер».

Морозов не удивлялся тому, что при случае его могут упрекнуть тем, что он поступает как «хозяин». Такой случай явился, когда распределяли билеты на генеральную репетицию {209} «Юлия Цезаря». Ничтожный повод заставил Морозова объясняться на эту тему с членом Правления и заведующим труппой на правах директора Лужским. Морозов писал ему: «Из письма Вашего я вижу, что Вы думаете, что сказанное мной 30 сентября говорилось мной как хозяином или председателем правления. Во-первых, я никогда не пользовался правами хозяина в театре за все его существование и никогда не держал себя таковым. Во-вторых, я не считаю, что председатель правления имеет право делать замечания директору. Это, по мне, прерогатива одного правления, а не председателя его» [[7](#_n_3_5_7)].

Документов, связанных с Морозовым, сохранилось так мало, что невозможно вынести окончательное суждение, имел ли он самостоятельное влияние на творческие и другие дела театра. Да и оставшиеся свидетельства слишком противоречивы. Из сообщаемого самим Немировичем-Данченко получается, что Морозов, с одной стороны, предлагал пьесу Ибсена «Росмерсхольм», а с другой — был против нее при обсуждении ближайших репертуарных планов Художественного театра летом 1904 года. Немирович-Данченко приводит пять пунктов возражений Морозова против постановки «Иванова» в том же 1904 году, но театр не принял их во внимание и «Иванова» поставил. В это время Морозов требовал, чтобы театр работал активнее и непременно давал хотя бы пять премьер в сезон. В «Условии» говорилось о шести, но дело кончалось тремя-четырьмя премьерами.

Немирович-Данченко в обиду себе считал, что «главными руководителями театра» фактически являются Морозов и Станиславский. Их обоих он упрекал в «низведении» его художественных дарований, в чем видел большой вопрос «глубокой, принципиальной розни».

Станиславский не принял доводов Немировича-Данченко и в свою очередь напомнил ему о собственных жертвах: «… 15 лет я привыкал быть самостоятельным. За последние 5 лет я сломил мое развившееся самолюбие и подчинился». Сознание того, что теперь от его распоряжений в творческих и этических вопросах отмахиваются, в его мысль не хотят вникать, а «художественный совет» не воспринимают, лишало его надежд. Он писал: «… я страдаю, видя поругание того, что мне свято и дорого». Станиславский не скрывал больше от Немировича-Данченко, что чувствует себя одиноким в театре, который они создавали вместе.

Теперь он пришел к решению ни с кем не бороться, ни на чем не настаивать, «чтоб созидать себе какое-либо новое положение {210} в театре». Он опирался на веру, что если он прав в своих художественных и этических исканиях, то само «чистое дело вывезет» его. Единственное, что он все же не сдал на волю провидения, — право высказывать громко свое художественное credo. В остальном же Станиславский отныне пассивно отдавал себя в распоряжение театра. По крайней мере ему казалось, что он следует этим своим новым принципам.

Немирович-Данченко всем тоном своего письма от 28 октября 1903 года переходил в наступление: «… неужели Вы или Морозов думаете, что я долго буду терпеть такое положение?» Станиславский, отвечая ему, уходил в подполье: «В другой раз я не буду говорить так откровенно». В этом вся разница между ними в выяснении конфликтов. Немирович-Данченко не молчит, Станиславский держит в себе.

«Я очень скрытный человек и говорю гораздо меньше, чем знаю», — предупреждал Немировича-Данченко о себе Станиславский. Это была одна из трудных черт его характера. Трудная для него самого и для окружающих. Она была тесно связана с другой его особенностью, поразившей Немировича-Данченко еще на встрече их в «Славянском базаре». Тогда на предложение Немировича-Данченко «говорить друг другу всю правду прямо в лицо» Станиславский честно ответил: «Я этого не могу», и объяснил почему: «Я не могу выслушивать всю правду в глаза, я…» Пожалуй это, как и скрытность, тоже было в нем чувством самосохранения.

Немирович-Данченко, наоборот, утверждал и сохранял себя выяснениями отношений. Он делал это беспощадно. Это была какая-то достоевская в нем черта. Он всегда начинал первый. Известны его письма такого содержания к Южину, Ленскому, Леонидову, Качалову. Больше всего он написал их Станиславскому. В ответах Станиславского, которые вполовину короче, чувствуется, как трудно ему писать, как не нужны ему такого рода откровенности. Бывало, что потом Немирович-Данченко сожалел о предпринятых жестоких объяснениях.

Так оно было с самого первого раза. Станиславскому пришлось потратить много душевных сил, чтобы быть откровенным. Приходится высоко оценить честность его поступка. Написавши 29 октября 1903 года такое печальное письмо, он просил Немировича-Данченко изменить мнение о нем. Станиславский со всем благородством подписался по-прежнему дружески: «Любящий и преданный *К. Алексеев*», — извинившись, если чем «совершено невольно» обидел.

{211} Его ответ в свою очередь пал «как снег на голову» Немировичу-Данченко. Книппер пишет об его реакции: «Влад. Ив. получил от К. С. страшно трогательное письмо; сейчас говорил Влад. Ив. и раскаивается, что написал ему и огорчил его».

Вероятно, Немирович-Данченко ожидал другого: признания вины или на худой конец протеста. Получил же в ответ горькое откровение. Он понял, что дальнейшая ответственность за их сотрудничество зависит от того, как он сумеет построить отношения. Немирович-Данченко отвечал безоружно: «Мне до слез больно, что я заставил Вас высказать так много».

При внешней сдержанности и суховатости Немирович-Данченко внутренне был сентиментален, не умел противостоять глубоким переживаниям и полностью отдавался им. Так и случилось. Его приготовленная к бою крепость рухнула. Осталось незащищенное чувство ревности: «… когда мне *кажется*, что Вы попадаете под влияния, противные всей моей душе, я становлюсь недоверчив, во мне обижается все, что дорого мне». Благородное признание следовало за благородным признанием. Немирович-Данченко позволил себе отметить только, что считает суждение Станиславского о своем бесправии в театре «*в высшей степени*» преувеличенным.

Все же что-то царапнуло его за душу, и он отчасти взглянул на положение со стороны Станиславского. Иначе чем еще можно объяснить его возникшие ближайшие меры, обеспечивающие самостоятельность Станиславского в новой работе. Он сообщил о них Чехову: «Константину Сергеевичу как режиссеру надо дать в “Вишневом саде” больше воли. Во-первых, он уже больше года ничего не ставил, и, стало быть, у него накопилось много и энергии режиссерской и фантазии, во-вторых, он великолепно тебя понимает, в‑третьих, далеко ушел от своих причуд. Но, разумеется, я буду держать ухо востро». Смысл последней фразы — литературно-художественный контроль. Такую позицию Немирович-Данченко занял не на словах, а на деле.

Это было первым нежелательным для Чехова последствием испортившихся отношений Станиславского и Немировича-Данченко. Вскоре к нему в Ялту поползли тревожные слухи. «Говорят, “Вишневый сад” будет ставить не Владимир Иванович, а Станиславский. Хорошо ли это будет?» — сомневался Леопольд Антонович Сулержицкий. Он еще только приближался к Художественному театру и не сделал своего выбора между его основателями. Впереди ему была уготована судьба {212} сподвижника Станиславского, со всеми вытекающими отсюда осложнениями.

Однако на практике эксперимент Немировича-Данченко с предоставлением Станиславскому большей режиссерской воли вылился во что-то неуклюжее, повлекшее за собой новые обиды. Была нарушена, как говорится, чистота эксперимента. Примешалась совсем не художественная тема — выяснение, кто больше работает и от кого в конце концов зависит результат.

Немирович-Данченко задыхался в пыльном театральном воздухе, как он жаловался, с одиннадцати утра и до двенадцати ночи. В пик переписки со Станиславским 28 – 29 октября он дошел даже по этой причине до угрозы: «Да вот Вам: если бы “Вишневый сад” принадлежал не моему закадычному другу, то я завтра же прислал бы письмо о том, что два месяца я не могу *режиссировать*, а буду только заниматься школой и текущими делами». Страшно читать, до чего доходила взвинченность его нервов. Он протестовал, что Морозов и Станиславский на него «взвалили чуть ли не во всем объеме все *свои* обязанности». Из контекста понятно, что Немировичу-Данченко кажется, что Станиславский перекладывает на него и режиссерские обязанности.

Чехов, как мог, утешал и подавал знак солидарности Немировичу-Данченко: «А ты напрасно говоришь, что ты работаешь, а театр все-таки — театр “Станиславского”. Только про тебя и говорят, про тебя и пишут, а Станиславского только ругают за Брута. Если ты уйдешь, то и я уйду».

В словах Чехова как в зеркале отражаются терзания Немировича-Данченко. Работа, к которой он добровольно стремился, добившись обязанностей «художественного директора», открыв при театре в 1901 году школу, не принесла достаточной личной славы. Последние объяснения со Станиславским хотя и вызвали добрый отклик в душе, но не успокоили самолюбия и ничего, кроме затруднений, не обещали в будущем. Не было другого выхода, как доказывать свое значение от противного. Пусть Станиславский и Морозов почувствуют на себе тяжесть выполняемых им работ.

Ближайшей возможностью для этого была постановка «Вишневого сада». Похоже, что он захотел исполнить свою угрозу и «два месяца» не режиссировать, но попал в силки собственных противоречий. С одной стороны, он хотел участвовать в постановке, с другой — устраниться, доказав, что без него нельзя будет обойтись.

{213} Первые десять дней начала ноября 1903 года, последовавшие за драматической перепиской, ушли на сумбурную работу по «Вишневому саду». Она велась еще без режиссерского плана, раскиданно во всех направлениях сразу: и макет, и перечитывание пьесы, и многочисленные варианты распределения ролей, и беседы, и первые разборы ролей.

Работа шла в тишине после перенесенной бури, отнявшей все силы. «Он, — пишет о Станиславском Книппер, — славный теперь, мягкий. А Немировичу надо отдохнуть, это правда». Последнее желание осуществилось. Немирович-Данченко уехал на четыре дня (11 – 15 ноября) в свою любимую монастырскую гостиницу, к Черниговской. Оттуда он писал Станиславскому: «Перечитал здесь Ваше письмо ко мне (ответ на мое резкое) и много думал о нем… но об этом до другого раза. Одно скажу: когда между нами пробегает черная кошка, — мне невыразимо больно» [[8](#_n_3_5_8)].

Он обдумал ситуацию с «Вишневым садом» и написал Станиславскому о сложившемся «нерасчетливом пользовании силами» в работе: «Для “*Вишн*[*евого*] *сада*” достаточно или Вас со мной или Вас с Вас[илием] Васильевичем. А мы все трое в пьесе!» [[9](#_n_3_5_9)] Он рассмотрел варианты распределения режиссерской работы между собой и Лужским при постановщике Станиславском. Немирович-Данченко пришел к выводу, что ему недостаточно быть «только советчиком» [[10](#_n_3_5_10)]. «Гораздо правильнее было бы, если бы я весь с головой ушел в “Вишн. сад”, а Вас. Вас. весь с головой — в школу» [[11](#_n_3_5_11)], — предложил он Станиславскому окончательный вариант. Он просил его иметь к субботе «определенный ответ» [[12](#_n_3_5_12)] и уговорить Лужского заняться школой.

Немирович-Данченко освобождал себя от других дел для «Вишневого сада». Он возвращался к прежнему порядку своего присутствия «на *всех* репетициях» [[13](#_n_3_5_13)]. Он объяснял это тем, что иначе могут возникнуть «нарекания со стороны Чехова и со стороны товарищей» [[14](#_n_3_5_14)]. Он отступал от великодушно данной Станиславскому большей режиссерской воли.

Что ответил ему на новые предложения Станиславский?.. О чем они договорились в субботу?.. Документы молчат. Чем стал заниматься Лужский? Скорее всего ничем, так как в самом конце октября у него умер отец. К тому же он не получил роли в «Вишневом саде», а Книппер писала Чехову, что «страсти разгораются в труппе из-за ролей». Лужский мог быть обижен.

Как и Немирович-Данченко, Станиславский работал тогда свыше сил. «Сегодня играю 7‑й день сряду», — писал он {214} в антракте «Дяди Вани» Чехову 2 ноября 1903 года. «Вы можете и *должны* знать, чего мне стоит нести ту неблагодарную работу актера, которая лежит на мне…», — объяснял он Немировичу-Данченко. Из‑за неудачи с Брутом актерская деятельность представлялась ему в ту пору «неблагодарной». Станиславский жаловался на здоровье.

Немирович-Данченко подобные настроения Станиславского не одобрял, что видно из его письма Чехову о распределении работ по «Вишневому саду». «Для этой пьесы надо бы очень много труда со стороны Константина Сергеевича, — писал он. — К сожалению, он очень опустился физически и очень бережет себя. Как мы будем режиссировать, — до сих пор мне не ясно».

Против его слов, Станиславский взялся за постановку энергично, считая, что и так «непростительно потеряли целую неделю». По возвращении из четырехдневного отпуска Немирович-Данченко застал его за написанием режиссерского плана второго акта (первый был уже готов). Дважды он уже успел прорепетировать с актерами, «жучил» Леонидова — Лопахина и Александрова — Яшу, «фантазировал, показывал», искал тона, и, по мнению Книппер, «ожил» с пьесой Чехова.

Немирович-Данченко приступал к работе над чеховской пьесой со сложным настроением не только из-за противоречий личной стратегии в борьбе за самоутверждение в театре. К «Вишневому саду» он относился прохладнее, чем к «Чайке» и «Иванову». (В это время он ставил в школе первый акт «Иванова» и писал об этом Чехову: «Вот это перл! Лучше всего, кажется, что тобой написано».) Впечатление от первого чтения «Вишневого сада» не переменилось. «Не намечалась какая-нибудь сцена, которая могла бы при постановке иметь боевое значение», — писал он потом в предисловии к монографии Эфроса о «Вишневом саде».

Многое неприятное, что произошло между Станиславским и Немировичем-Данченко на «Вишневом саде», случилось оттого, что они по-разному относились к пьесе. Немирович-Данченко сам писал Чехову о разнице их отношения: «Может быть, я не так горячо увлекаюсь пьесой, как, наприм[ер], Конст. Серг. Он говорит, что ничего сильнее и талантливее ты еще никогда не писал Но если я с этим и не согласен, то и оспаривать не хочется, потому что в самом деле это очень сильная и талантливая вещь».

Того режиссерского азарта, который недавно охватывал его при постановке «Юлия Цезаря», сейчас Немирович-Данченко {215} не испытывал. При всей взятой на себя ответственности контроля за Станиславским он был «совершенно спокоен» [[15](#_n_3_5_15)] за то, «как пойдет пьеса» [[16](#_n_3_5_16)], потому что не считал постановку сложной для Художественного театра. И пьеса «понимается», по его словам, «довольно легко», и режиссеры с актерами «выросли в хорошую сторону, в сторону чуткости к простоте и поэзии».

Поэтому, оставив режиссерскую ревность, Немирович-Данченко свел свою роль в постановке к преодолению технических трудностей монтировки — декорации, бутафория, звук и свет; взаимодействие с художником, осветителем, машинистом сцены. Репетировать с актерами он уже собирался только в подмену Станиславскому, когда тот не сможет. Так переменилось одно из его желаний — бывать «на *всех* репетициях». Его планы собственного участия в постановке «Вишневого сада» были на удивление переменчивы. Это была плохая полоса в его жизни, когда все зависело оттого, какие амбиции — творческие или администраторские — выйдут на первое место в театральной повседневности.

Так и пошло: репетировали поочередно — то Станиславский, то Немирович-Данченко. Архивные источники дают скудные сведения о содержании репетиций. Вот Станиславский и Симов представили для выбора варианты планировки и после «маленького» спора с Немировичем-Данченко «остановились на одной из планировок с некоторыми переделками». О чем спорили — неизвестно. Вот Немирович-Данченко репетировал без Станиславского: «Прошли очень мало, но уже разбирали каждую мелочь». С какой точки зрения разбирали — опять неизвестно. А вот Немирович-Данченко выписывает для «Вишневого сада» «кое-какую мебель из деревни». До приезда Чехова в Москву, когда разыграются основные события драмы за кулисами «Вишневого сада», Немирович-Данченко без Станиславского репетировал пять раз (17, 18, 19, 21 и 25 ноября) и Станиславский без него, чередуя репетиции с писанием режиссерского плана, тоже пять раз (14, 15, 22, 23 и 24 ноября). Две репетиции (16 и, вероятно, 20 ноября) прошли с участием обоих. Возможность продолжить эту статистику обрывается с приездом Чехова 4 декабря: прекращается переписка художественников с ним, являющаяся основным источником сведений о ходе работ над «Вишневым садом».

Статистика, которая может показаться излишним буквоедством, все-таки нужна. Она подтверждает участие обоих в режиссуре. Вместе с тем она дает очень важную реальную картину: {216} Немирович-Данченко так и не осуществил своего первоначального намерения присутствовать в качестве советчика «на *всех* репетициях».

Как всегда, Немирович-Данченко оставляет в режиссерском плане Станиславского очень немногие пометки, свидетельствующие скорее о том, что он держал его в руках, чем редактировал. В первом действии он помечает незначительные переходы актеров согласно мизансценам и отдельные звуковые эффекты, в третьем действии на чистом обороте последнего листа записывает распределение ролей гостей на вечеринке.

Вероятно, тогда, когда он репетировал первое действие по режиссерскому плану Станиславского, а было это 17 и 18 ноября, он как-то особенно вник в его замысел. Он высоко оценил Станиславского «по этой изумительности в изобретении мизансцен и этой компоновке игровых точек» [[17](#_n_3_5_17)]. В частности, важно, что оценил не просто так, а в применении к режиссерской задаче воплощения пьесы Чехова. Он подчеркивал, что композиционный дар при постановке других пьес у Станиславского «проявляется в иной форме» [[18](#_n_3_5_18)]. Этим сказано, что художественных разногласий в работе над «Вишневым садом» у них не было.

В. Г. Сахновский рассказывал на режиссерском совещании в МХАТ в 1936 году, как Немирович-Данченко приводил ему в пример сделанное Станиславским «построение первого акта “Вишневого сада” в том отношении, как размечен, расставлен и обжит первый акт, позволяющий в каждом блеске сценического действия увидеть то, что нужно в плане чеховской линии <…>» [[19](#_n_3_5_19)]. Немирович-Данченко просматривал стенограммы этого совещания и, не внеся в этом месте никаких поправок, как бы авторизировал свои слова.

Нигде не осталось следа художественной полемики режиссеров по «Вишневому саду», как это есть по другим постановкам. Такая гармония кажется странной. То ли ее причиной была творческая вялость Немировича-Данченко, объясняемая его прохладным отношением к пьесе, то ли проведение им в жизнь задуманной политики. Немирович-Данченко оставил Станиславского наедине со всеми трудностями и грузом технической работы, из чего в скором времени вышел между ними скандал. Во всяком случае, Немирович-Данченко никогда не придавал своим трудам по «Вишневому саду» такого принципиального значения, как в «На дне» или «Юлии Цезаре». Он называл Станиславского «главным создателем спектакля» [[20](#_n_3_5_20)]. Продолжая его определение, он — и главный ответчик {217} за него перед Чеховым. И тут все закулисные драмы периода «Вишневого сада» сходятся в одну точку.

С 13 октября по 23 ноября 1903 года Станиславский писал Чехову очень часто. После прочтения «Вишневого сада» 19 октября — почти ежедневно. Бывало, писал во время «Юлия Цезаря», доставляя себе удовольствие таким образом отвлекаться от нелюбимой роли. Писал обо всем открыто. Чехов это оценил: «Получил от Конст. Серг. очень хорошее письмо, сердечное и искреннее».

Станиславский хотел его держать в курсе работы, хотел с ним советоваться и о распределении ролей, и о толковании персонажей, особенно Лопахина и Гаева, между которыми как ролью для себя колебался, о доме Раневской и о пейзаже второго действия. Обо всех своих замыслах испрашивал у Чехова согласия, как будто ему была известна его точка зрения — «автор хозяин пьесы, а не актеры».

Вопреки себе Чехов отвечал соглашательски: «Вообще, пожалуйста, насчет декораций не стесняйтесь, я подчиняюсь Вам, изумляюсь и обыкновенно сижу у Вас в театре разинув рот. Тут и разговоров быть не может; что Вы ни сделаете, все будет прекрасно, в сто раз лучше всего того, что я мог бы придумать».

Эта переписка послужила началом тех «трений с автором», о которых писал потом Немирович-Данченко. Как выясняется, на самом деле Чехов не собирался пассивно удивляться декорациям «Вишневого сада» и сидеть перед ними «разинув рот». О пьесе задолго до ее готовности через письма и разговоры просачивались отдельные сведения, дававшие пищу режиссерской фантазии. Это настораживало Чехова, и он принимал меры к всевозможному упрощению декораций.

Еще летом он писал Немировичу-Данченко: «Во втором акте своей пьесы реку я заменил старой часовней и колодцем. Этак покойнее». Получается, что он уже испугался той эффектной сценки, которой, с его же слов, увлекся Станиславский: купальня на реке, где шумно плещется Вишневский, а возле нее жаждущий тишины Артем пытается удить рыбу. Теперь Чехов был уверен, что «декораций никаких особенных не потребуется и пороха выдумывать не придется». Весь эффект пейзажа второго акта свелся в его мечтах к тому, что в театре сделают «настоящее зеленое поле и дорогу и необычайную для сцены даль».

Театр исполнил его просьбу, кажется, со всей возможной документальностью. Симов ездил в Нару, в имение Якунчиковых, {218} и зарисовал там пейзаж с часовней, как видно, именно тот, что упоминается Чеховым в письме из этого имения, когда он гостил там летом 1903 года. Работа Симову удалась. Даже такой придирчивый ценитель, как Мейерхольд, не приняв постановки «Вишневого сада» в целом, этот момент выделил: «Поразителен пейзаж второго акта в декоративном отношении».

Станиславский задумал было по горизонту этого пейзажа «в одну из пауз пропустить поезд с дымочком». В один и тот же день, 23 ноября, Чехов, внутренне сопротивляясь этому, дал два противоположных ответа. Станиславскому позволил показать поезд, но с условием — «без единого звука», а Книппер пожаловался: «… мне кажется, его надо удержать от этого». Досаждало Чехову и желание Станиславского использовать звуковые эффекты — «лягушачий концерт и коростель». Тут он возражал прямо, ссылаясь на природу, что во время сенокоса этих звуков уже не бывает, и разрешил кричать одной иволге.

Симову казалось, что Чехов был доволен декорациями «Вишневого сада», и он с изумлением открыл для себя в воспоминаниях О. Л. Книппер-Чеховой, что это было не так. Очевидно, никто в театре, кроме нее, не знал, что Чехов считал декорацию второго акта «ужасной» (его письмо от 10 апреля 1904 года). В двадцать восьмом номере журнала «Красная панорама», вышедшем в 1929 году, Книппер-Чехова писала: «И декорации, и обстановка ему казались недостаточно интересными, богатыми — ему хотелось больше пышности, следов былой широкой жизни, и оттенить убогость, обнищание, какую-то жалкость и духовную и материальную». Комментируя приведенные слова, Симов давал им иной смысл: Чехов не соглашался с толкованием настроения пьесы, но не с ее оформлением. «Лично же от него, — писал Симов, — я никогда не слышал прямого указания на несоответствие декоративно-бутафорской части с тем, что ему самому желательно видеть» [[21](#_n_3_5_21)].

Станиславский в режиссерском плане двигался по той же схеме, какую, оказывается, хотел Чехов: от богатства к разорению. Только Чехов ставил в исходном пункте больше роскоши и богатства в обстановке старого барского дома, в котором жили «очень богато», «богато и уютно». Чехов полагал, что «разорение и задолженность не коснулись обстановки» и в четвертом действии только: «Нет ни люстры, ни картин, осталось немного мебели, которая сложена в один угол, для продажи. Чувствуется пустота».

{219} Это скорее настроение отъезда, финала безответственной жизни перед началом новой, быть может, деятельной и полезной, на что так свойственно надеяться Чехову, чем наглядная картина краха.

Станиславский же начал раньше показывать процесс конца дома. Уже в первом акте у него «сыплется и падает штукатурка». У него ощущение, что дом запущен при жильцах. Что-то сдвинуто, что-то оторвано. На фотографии первого действия спектакля видна какая-то нелепо прибитая палка для занавеса, отделяющего вход в комнату, как бывает, когда не живут, а ютятся. И тут же в простенке между окнами красивое бра. Мебель, та самая, старинная, стильная, которую представлял себе Чехов, показана в третьем действии, в декорации зала с витыми лепными колоннами. В четвертом действии, происходящем в той же детской, что и первое, стены и окна теперь голые. Все сложено для отъезда, занавес исчез. Принципиального расхождения с Чеховым нет. Почему же ему так не понравилось то, что он увидел на сцене?

Может быть, виной было его собственное мрачное состояние? Он живет как-то вразрез со всем происходящим, до боли понимая, что дни его сочтены. Может быть, поэтому он пытается доказать, что написал «веселую, легкомысленную» пьесу, за которую Санин его назовет «неглубоким», а от «Владимира Ивановича» ему достанется. Он хочет в это верить. Через три месяца после премьеры он продолжал претендовать на то, что написал комедию, и сердился: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой?» На самом деле на премьерной афише было напечатано «пьеса», без указания жанра.

«Трения с автором» усугублялись и тем, что заранее, до встречи с исполнителями, Чехов переживал неудачное, с его точки зрения, распределение ролей. Посылая пьесу, он приложил в отдельном конверте проект распределения, следуя своей заповеди — «распределение ролей лежит на обязанности автора». У него: Гаев — Вишневский, Лопахин — Станиславский, Фирс — Артем, Яша — Москвин. Исключая Фирса — Артема, это распределение полностью не состоялось. С другим распределением Чехов не свыкся, а единственный совпавший с его желанием Артем получил у него такой отзыв: «Ведь Артем играет прескверно, я только помалкивал».

Симов, узнав опять-таки впоследствии, что Чехов не доволен был игрой Артема, высказал интересную догадку о причине этого. Он связал образ Фирса с тем неосуществленным стилем {220} богатого старинного имения, который предполагал для спектакля Чехов. Принадлежностью его должен был стать «долголетний» Фирс. «Само собой разумеется, что не только стиль окружения, но и характеры действ[ующих] лиц должны были совершенно видоизмениться» [[22](#_n_3_5_22)], — логично рассуждал Симов. Артем же играл Фирса из другого имения. «Сколько теплоты и трогательности вкладывал покойный Артем в роль “недотепы”, еле передвигающего свои хилые ноги, — вспоминал Симов. — <…> Но малорослая фигура симпатичнейшего артиста вряд ли передавала облик тех, министерского вида лакеев, которые и в старости сохраняют былую представительность. Такой метрдотель воплотил бы собой живой “след прежней роскоши”, которая глядела бы на тусклую дворянскую современность, вытянувшись около вычурного столика или под картиной, темнеющей в золотом обрамлении» [[23](#_n_3_5_23)].

А тут еще в режиссерском плане Станиславский смотрит на генеральство Фирса с юмором. В первом действии, во время «импровизированного ужина» Раневской на рассвете, «Фирс себя держит как на парадном обеде», что смешно. В третьем действии, во время жалкого бала, он «ходит величаво во фраке, как бывало раньше. Вид и обращение настоящего мажордома». Станиславский боролся со стремлением Артема, начавшего репетировать Фирса «в эпических тонах».

Но в самой пьесе многое все же говорит за такой образ опростившегося Фирса. Когда «вышла воля», отменили крепостное право, он был «старшим камердинером» и «остался при господах». Фирс давно уже не лакей, а «родной», как называет его Раневская. Она обращается к нему «мой старичок» и целует его, как свою приемную дочь Варю. Шарлотта зовет его «дедушкой» Следовательно, стиль слуги в чинах Фирс давным-давно утратил. А может быть, и не имел никогда, если задуматься об одном эпизоде из его биографии молодых лет.

Фирс «просидел в остроге года два». На первый взгляд просидел безвинно: ограбили и убили незнакомого человека его попутчики. Он сам «отчего-то оробел и ушел» заблаговременно. Получается, что предчувствие недоброго дела имел, но не воспрепятствовал ему. Выходит, что Фирс на душе носил вину и помнил о ней даже в те старческие годы, когда «всего не вспомнишь».

Но сцена с Шарлоттой в финале второго действия, где Фирс ни с того ни с сего пускался в этот рассказ о себе, была сокращена по просьбе театра. Станиславский вспоминал, как Чехов «сделался очень грустным, побледнел от боли, которую {221} мы ему причинили тогда, но, подумав и оправившись, ответил: “Сократите!”»

В сокращенной сцене над Фирсом и Шарлоттой точно зарница вспыхивала, выхватывая из тьмы странные эпизоды их прошлой жизни. В том варианте второго действия известное признание о себе — «я не знаю, сколько мне лет, и мне кажется, я молоденькая» — Шарлотта делала Фирсу, такому же одинокому человеку, а не Дуняше, Яше и Епиходову, как в классической редакции текста. Но зарница гасла, как уставший ум Фирса, и, разочаровавшись в его способности поддерживать беседу, Шарлотта обрывала: «Тебе умирать пора, дедушка», и ела огурец.

С переделкой этой сцены и сокращением рассказа Фирса его образ, конечно, утратил объемность, а в игре Артема взяли верх бытовые черты сильно одряхлевшего «недотепы», вызывавшего сентиментальные чувства.

Когда Чехов распределял роли, то не знал, кому поручить Шарлотту: «Тут должна быть актриса с юмором». К тому времени он уже отказался от расточительной мечты, что Шарлотту станет играть Книппер. «Это лучшая роль, остальные же мне не нравятся», — писал он ей.

Несмотря на то, что Немирович-Данченко тоже относил роль Шарлотты к наиболее удавшимся в пьесе, это не нашло отражения при распределении ролей. С женскими ролями театр вообще испытывал трудности. Похоже было на перестановку фигур на шахматной доске. «Выиграет Аня у Лилиной, проиграет Шарлотта у Муратовой, выиграет Шарлотта у Лилиной, проиграет Аня у ученицы — вот и все», — писал Чехову Немирович-Данченко, не особо волнуясь. Остановились на Шарлотте — Е. П. Муратовой, хотя сам же Немирович-Данченко писал, что это «скучновато», а Станиславский — того хуже: Шарлотта Муратовой может выйти груба в мужском костюме. Такие прогнозы для любимой чеховской роли!

Еще сложнее обстояли дела с кандидатами на роль Лопахина. Чехов не верил, что его сможет сыграть Леонидов. Тут Чехов подходил предвзято по двум причинам. Во-первых, он не знал Леонидова как актера, поскольку еще не видел ни «На дне», ни «Юлия Цезаря», а стало быть, не видел его первых ролей в Художественном театре — Васьки Пепла и Гая Кассия. Во-вторых, и это главное, Чехов писал Лопахина для Станиславского.

Чехов очень уговаривал Станиславского взять эту роль. Он характеризовал ему Лопахина не, как обычно, намеками, {222} а развернуто и даже останавливаясь на преимуществах роли. «Лопахин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов, и мне вот казалось, что эта роль, центральная в пьесе, вышла бы у Вас блестяще», — писал он ему. Чехов повторил, что роль Лопахина центральная, и в письме к Книппер. Ей он тоже объяснял: «Ведь это не купец в пошлом смысле этого слова, надо сие понимать».

Итак, открываются два мотива, на которых настаивал Чехов. Первый, что Лопахин в центре пьесы. Второй, что он не простой купец. Это принципиально другая трактовка «Вишневого сада», и она не осуществилась в спектакле Художественного театра. Станиславский ставил пьесу без центральных лиц, роли Лопахина не взял, а уж если говорить, кто из образов стал центральным, то это Раневская — Книппер. Щемящий дуэт гонимых из родового имения брата и сестры, Гаева и Раневской, да еще в исполнении таких артистов, как Станиславский и Книппер, стал нервом всего спектакля. После этого Чехову не оставалось ничего больше, как считать, что Станиславский «сгубил» пьесу.

В том, что Станиславский не взял роль Лопахина, чувствуется какая-то скрытая необходимость. Еще не получив письма от Чехова с характеристикой Лопахина, Станиславский составил свою. «Лопахин, неправда [ли], хороший малый — добродушный, но сильный, — писал он Чехову. — Он и вишневый сад купил как-то случайно и даже сконфузился потом. Пожалуй, он и напился поэтому». Тут же Станиславский объяснял, почему боится этой роли: «Говорят, что [у] меня не выходят купцы, или, вернее, выходят театральными, придуманными…» Немирович-Данченко передавал Чехову, что Лилина и Станиславский считают, что Станиславскому вообще «простых русских людей» не удавалось играть «удачно». Правда ли?

Если иметь в виду Митрича во «Власти тьмы», то правда, но не правда, если вспомнить Анания в «Горькой судьбине», за которого Станиславского дружно хвалили. Когда Станиславский играл оброчного мужика Анания с П. А. Стрепетовой, на его долю выпало «большинство аплодисментов» [[24](#_n_3_5_24)]. Тогда от чего родилось подобное предубеждение?

В репертуаре Станиславского чисто купеческой по характерности была только одна роль — Петр, сын купца в пьесе Островского «Не так живи, как хочется». Сыграл он Петра в Обществе искусства и литературы в 1890 году. Тогда один {223} из зрителей, фамилию которого Станиславский даже не запомнил, сказал, что его специальность не бытовые роли, а светские. Самого Станиславского в роли Петра волновало не амплуа, а правда сценических переживаний. В «Моей жизни в искусстве» он подробно описал свою работу, объясняя, что ему как актеру «было рано браться за трагедию». Он считал судьбу Петра трагической. Только это причина того, что Станиславский отнес роль к неудавшимся, а не ее бытовой характер.

Во времена Общества искусства и литературы у Станиславского были еще два персонажа, стоящие по образу жизни между дворянским и купеческим сословиями. Это землевладелец Рабачев («Светит, да не греет») и «барин из судохозяев» Паратов («Бесприданница»). Обе роли, как и Петр, в пьесах Островского.

Паратова, как известно, Станиславский удостоился чести играть с М. Н. Ермоловой — Ларисой в спектакле, показанном в Нижнем Новгороде. Рецензент тамошней газеты писал: «Фигура Паратова, соединяющего в себе крепостническое барское самодурство с купеческим, волжским, вышла в его чтении цельной и яркой». Станиславскому удалось то, что в несколько иных оттенках — тонкости души и простоватости натуры — могло как актерский опыт пригодиться и для Лопахина.

Об игре Станиславского в пьесе «Светит, да не греет» писали: «В роли Рабачева, грубоватого и мешковатого малого, Станиславский был безукоризненно хорош». Каких же нужно еще похвал, чтобы не остерегаться подобных ролей.

К тому, чтобы не играть Лопахина, профессиональных причин у Станиславского не было. Документы говорят, что он хотел его играть. Немирович-Данченко так и писал: «Ему самому, видимо, очень хочется». Сам Станиславский признавался: «Лопахин мне очень нравится, я буду играть его с восхищением <…>» Больше того, он уже искал в себе тон для Лопахина и писал Чехову об этом: «Ищу же я его упорно и с большим интересом. В том-то и трудность, что Лопахин не простой купец, с резкими и характерными его очертаниями. Я его вижу именно таким, как Вы его характеризуете в своем письме. Надо очень владеть тоном, чтобы слегка окрасить лицо бытовым тоном. У меня же пока выходит Константин Сергеевич, старающийся быть добродушным».

Здесь каждое слово содержит в себе подтекст. Оказывается, что простонародного тона, которого боялись Станиславский и Лилина, совсем мало нужно, а самое страшное, что получается {224} «Константин Сергеевич». Нельзя было рисковать, чтобы в Лопахине хоть чем-то, не дай бог, сквозил Станиславский. Исключает ли это предположения, что Станиславский не хотел ассоциации между собой и образом Лопахина — предпринимателя нового времени, делового человека с артистическими руками? Проблема может показаться надуманной, но факты говорят обратное.

Чехов сам позволял себе думать, что когда Станиславский «играет, то он молодой богатый купец, которому захотелось побаловаться искусством». Эти его слова объясняют, почему он так старательно уговаривал Станиславского, что Лопахин «без фокусов» и не купец «в пошлом смысле», то есть ничем не бросит на него тени. Наконец, он даже соглашался на крайнее: «… не надо, чтобы это непременно был купец».

Однажды, размышляя о Станиславском в период работы над книгой «Из прошлого», Немирович-Данченко исписал целый листок на тему «Станиславский — Алексеев». Противопоставлением сценического псевдонима родовой фамилии он подчеркивал суть противоречия. Немирович-Данченко находил в Станиславском сочетание четырех натур: «I артист. II купец. III ребенок. IV мудрец» [[25](#_n_3_5_25)]. Пытаясь далее в разных комбинациях исследовать равновесие между ними и пропустить их все через взаимодействие с натурой купеческой: и «купец чистой воды», и «артист = купец», и «купец = мудрец», и «купец = артист» [[26](#_n_3_5_26)], под конец листка Немирович-Данченко запутался и бросил свой анализ. Но дело вовсе не в том, что он не смог его закончить, а в том, что он вообще предпринимал подобное исследование. Это означает, что купеческое происхождение Станиславского никогда не сбрасывалось со счетов. И не одним Немировичем-Данченко.

Станиславскому доводилось переживать унизительные моменты, когда его художественное новаторство осмеивалось не по правилам творческой полемики, а по предписаниям социальных предрассудков. Немирович-Данченко вспоминал, как режиссер А. Ф. Федотов, уйдя от Станиславского из Общества искусства и литературы, вывел его потом в пьесе в образе так называемого образованного купца. Немирович-Данченко хотя и мало знал Станиславского в ту пору, а защитил его, напечатав фельетон «Стрелы мимо!» против федотовской пьесы.

Этот любопытный факт приведен в монографии Юрия Соболева о Немировиче-Данченко. Сам же фельетон сохранился наклеенным у Немировича-Данченко в тетради «Критические {225} заметки. 1889‑й год», с пометкой на полях: «Алексеев — Станиславский».

О реакции Станиславского как на пьесу Федотова, так и на фельетон Немировича-Данченко ничего не известно. Но не могло же это пройти мимо него. Вряд ли легко было Станиславскому забыть и другой случай — злой фельетон «Московской первой гильдии комментатор Шекспира», написанный знаменитым Власом Дорошевичем после премьеры «Венецианского купца» в Художественном театре. Дорошевич нанес ему личное оскорбление, назвав его «купцом новейшей формации», «полированным» [[27](#_n_3_5_27)] купцом, при всех обстоятельствах остающимся самодуром.

Немирович-Данченко в мемуарах «Из прошлого» цитировал памфлет на открытие Художественного театра: «Мельпомены труп хоронит наш московский толстосум». Ему казалось, что и Станиславский упоминает этот памфлет в «Моей жизни в искусстве». Но Станиславский не упоминал. Он даже возмутился таким предположением: «не писал в своей книге» [[28](#_n_3_5_28)]. Когда он описывал выжидательную атмосферу в обществе перед открытием театра, он избежал этого грубого примера. При этом он не скрыл правды. Тогдашнее высказывание «Затея купца-самодура» он комментировал словами: «Камень в мой огород».

Многое в этих, казалось бы, предназначенных быть мемуарами-близнецами книгах Станиславского и Немировича-Данченко звучит совершенно в разных интонациях. Такова и оценка ими исторического преобразования купечества в России, произошедшего на стыке двух веков.

Немирович-Данченко пишет иронически: «Дворянство завидовало купечеству, купечество щеголяло своим стремлением к цивилизации и культуре, купеческие жены получали свои туалеты из Парижа; ездили на “зимнюю весну” на Французскую Ривьеру и в то же время по каким-то тайным психологическим причинам заискивали у высшего дворянства».

Алексеевы бывали в Париже и на курортах Франции. Вряд ли они получали оттуда туалеты, так как были достаточно скромны и интеллигентны. Вряд ли поэтому заискивали у дворянства. Из Парижа они привозили образцы театрального искусства — жизнерадостные оперетки и французский стиль игры, которому подражали в любительских спектаклях.

Говоря о купечестве, Станиславский уважал его. Он благодарил тех лиц из купечества, кто внес оживление в искусство и науку. «Как известно, в Москве этому значительно способствовало {226} тогдашнее молодое купечество, которое впервые вышло на арену русской жизни и, наряду со своими промышленно-торговыми делами, вплотную заинтересовалось искусством», — в первую очередь отмечая эту черту своего поколения, писал Станиславский.

Все это было для Станиславского достаточно щекотливо, и потому он остановился на наиболее спокойной для себя роли в «Вишневом саде» — на Гаеве. Как потом выяснилось, она стала одной из коронных его ролей.

Остался ли Чехов доволен его исполнением? Станиславский запомнил, что «на репетиции получил похвалу от самого Антона Павловича Чехова — за последний, финальный уход в четвертом акте». Но оказывается, впечатление Чехова было неуверенным. Иначе бы он не соглашался, когда ему писали, что «Станиславский в IV акте играет отвратительно», и не делал бы вывода, что он губит пьесу.

Быть может, он бы все простил Станиславскому, если бы заменивший его в роли Лопахина Леонидов сумел сыграть так, как ему было нужно для звучания пьесы. Он очень боялся, что «Леонидов сделает кулачка».

Леонидов, поступивший в труппу МХТ только в феврале 1903 года, играл очень осторожно. Он старался избежать «актерщины в тоне», замеченной у него Станиславским. Немирович-Данченко даже призывал его быть посмелее: «Вы все — наполовинку». Между тем как «Лопахин — здоровый, сильный; зевнет — так уж зевнет, по-мужицки, поежится утренним холодком — так уж поежится».

Увидев его на репетиции, Чехов все равно не мог избавиться от предвзятого образа «крикуна», которого очень опасался. Леонидов вспоминал, как Чехов сказал ему после третьего акта: «… Лопахин не кричит. Он богатый, а богатые никогда не кричат». После одной из генеральных репетиций Чехов, кажется, смягчился. На премьере он надписал Леонидову свою фотографию. Это единственная известная фотография, надписанная им кому-либо из исполнителей премьеры.

Но это не означало ничего. Спустя месяц Чехов восклицал о поставленном «Вишневом саде»: «Ах, если бы в Москве не Муратова, не Леонидов, не Артем!» И еще спустя месяц писал полушутя снова: «Как я рад, что Халютина забеременела, и как жаль, что этого не может случиться с другими исполнителями, например, с Александровым или Леонидовым»[[22]](#footnote-23). И еще через месяц, уже в апреле 1904 года, с гастролей в Петербурге {227} Книппер была принуждена все еще успокаивать его: «Леонидов теперь несравненно лучше ведет третий акт и нравится всем».

Обретают реальность слова Немировича-Данченко, что работа над «Вишневым садом» только через многие годы стала казаться «сплошным праздником». Приходится поверить, что «репетиции были неспокойные; было много трений с автором». В 1929 году Немирович-Данченко рассказывал в Чеховском обществе о «трениях» с Чеховым: «Когда он приехал и начал ходить на репетиции, скоро пошли недовольства, он нервничал: то ему не нравились некоторые исполнители, то ему не нравился подход режиссера, то ему казалось, что допускаются искажения его текста. Он волновался настолько, что пришлось его уговорить перестать ходить на репетиции».

Имеются три версии, как Чехов перестал бывать на репетициях. Первая — Книппер-Чеховой: «… режиссеры просили меня не пускать А[нтона] П[авловича] на репетиции» [[29](#_n_3_5_29)]. Вторая — Немировича-Данченко: «Я сказал Чехову: “Уходи домой, потому что ты только мешаешь”» [[30](#_n_3_5_30)]. По мнению Немировича-Данченко, Чехов «убедился», что мешает. Третья версия — версия Симова.

Она раскрывает обстоятельства, ставшие для Чехова и для Станиславского глубоко драматическими. Чехов не «убедился», что мешает. Просто его охватило в Москве настроение тоски и ненужности. Чехов ушел сам. Возможно, Симов описал вообще последнее в жизни Чехова посещение им репетиции. После того как все это произошло, вряд ли он возвращался на репетиции, чтобы в них участвовать. Да и Симов бы об этом упомянул непременно.

Симов писал бесхитростно: «Иногда Антон Павлович посещал репетиции, и казалось, будто его присутствие стесняло режиссера и артистов. Чехова же стесняло сознание, что его стесняются, хотя и не очень считаются с осторожно высказанными им мыслями.

Помню, на одной репетиции К[онстантин] С[ергеевич], недовольный какой-то сценой, раскритиковал ее и, по своему обыкновению, поднялся из-за режиссерского столика и показал, как надо исполнять; не удовлетворившись достигнутым изменением, снова продемонстрировал желательный ему прием игры. А после этого Антон Павлович, в свою очередь не одобривший предложенной манеры, сделал замечание с места (садился он всегда где-нибудь подальше, не на виду). Увлеченный собственным планом, режиссер не откликнулся на {228} авторскую реплику. Тогда Чехов встал и ушел. Это произвело на всех чрезвычайно тяжелое впечатление, произошла заминка, репетиция прервалась; стали обсуждать, как поправить неловкость, тем более, что Антона Павловича искренно любили» [[31](#_n_3_5_31)].

Симов запомнил, как все это произошло, потому что оказался не свидетелем, а причастным лицом. Станиславский его избрал парламентарием и послал к Чехову «извиниться от лица театра в целом» [[32](#_n_3_5_32)]. Симов торопился вернуться в театр и поэтому не мог объяснить Чехову, что тот дает преждевременные оценки, наблюдая всего лишь «черновик» исполнения. Чехов ему сказал: «Ведь это же не верно… Нельзя же не заметить» [[33](#_n_3_5_33)] и Симова у себя не задерживал.

Не захотелось ли при этом Чехову повторить свои давние слова: «Вы хотите спорить со мной о театре. Сделайте Ваше одолжение, но Вам не переспорить моей нелюбви к эшафотам, где казнят драматургов».

При всем расположении к Художественному театру, сделавшему для Чехова возможным его возвращение в драматургию («Три сестры» и «Вишневый сад» были написаны для него), он не менял своих убеждений. Оттого так страдал от каждого прикосновения театра к его пьесам.

Как представить, что пережил при этом Станиславский? Вероятно, пережил то состояние, которое описал в письме к Немировичу-Данченко: «Чехов дал мне такую пощечину, как режиссеру» [[34](#_n_3_5_34)]. Хотя за этими словами, возможно, стоит и еще какой-то неизвестный случай. Неоспоримо одно: настроение Станиславского, прежде так светло влюбленного в пьесу и так преданно в самого Чехова, резко упало.

Чехов приехал в Москву 4 декабря 1903 года. В первый раз он пришел на репетицию 5 или б декабря, был еще три-четыре раза (8, 9, 13 и 21 (?) декабря), а 26 декабря Станиславский уже находился в полном разочаровании: «Только когда сбуду эту постановку, почувствую себя человеком». Была мечта о «Вишневом саде», и радостно началась работа, а стала прозаической ношей — «сбуду эту постановку». Этими словами говорит не только утомление. Станиславского угнетало недоверие к его работе. «Только что появились было цветы, — писал он, — приехал автор и спутал нас всех. Цветы опали, а теперь появляются только новые почки». Если бы Симов записал, какая ошибка актеров парализовала ту роковую репетицию, можно было бы судить, что хотел Чехов, а что Станиславский, почему «цветы опали».

{229} Известно, что Чехов не сочувствовал некоторым приемам режиссуры Станиславского. Например, эффектам настроения. Он обещал, что новая его пьеса начнется с разговоров персонажей о тишине и отсутствии комаров. В каждой шутке есть доля правды. Чехов шутил серьезно. Он говорил это в ответ на придуманную Станиславским во втором действии «Вишневого сада» паузу (а может быть, и припоминая платок от комаров на голове Астрова). Станиславский делал паузу после монолога Трофимова, оканчивающегося словами: «Я боюсь и не люблю очень серьезных физиономий, боюсь серьезных разговоров… Лучше помолчим!» — и ответа ему в двух словах Лопахина. Пауза нужна Станиславскому для раздумья о высказанных обоими мыслях. Она вполне естественна, и Станиславский придает ей поэтическую силу. Вот она:

«Сцена с комарами. Тишина в воздухе, только птичка кричит. Молчание. Комары одолевают, налетела новая стая. То и дело раздаются щелчки об щеки, лоб, руки. Все сидят задумавшись и бьют комаров. Гаев читает газету. Наконец, к концу паузы, свертывает ее, шуршит и откладывает. Снимает монокль.

Трофимов, где можно, любуется Аней».

Следует реплика Гаева, взглянувшего на закат: «Солнце село, господа».

Немирович-Данченко, обычно сам упрекавший Станиславского в привлечении ненужных мелочей, на сей раз был убежден, что «особенности» чеховских «пьес, полных, если можно так выразиться, опоэтизированного натурализма, открывали перед режиссером чрезвычайно сложный путь». Раздражение Чехова на репетициях он объяснял не ошибками режиссера, а тем, что «авторы не знают театра» [[35](#_n_3_5_35)]. На репетициях Немирович-Данченко встал на сторону Станиславского: «Правда, К. С. и я были виноваты, что мы перетягивали в какую-то сторону. Но важно было то, что автор сидит и не знает театра. Чехов говорил: “Зачем Вы так делаете? Это ведь как в жизни”. Но это было самое трудное — как в жизни. Когда К. С. говорил: “Я не могу ничего не делать…” — Чехов говорил: “Налейте в рюмку молока и пейте”. Давал хорошие советы. Я сказал Чехову: “Уходи домой, потому что ты только мешаешь”» [[36](#_n_3_5_36)]. Так, по памяти Немировича-Данченко в поддержку Станиславскому, произошло отлучение Чехова от репетиций.

Он правильно помнил, что Чехов присутствовал на репетициях всего четыре-пять раз. Станиславский помнил неправильно, что даже болезненное самочувствие якобы не мешало {230} Чехову «присутствовать почти на всех репетициях». Документы этого не подтверждают.

Немирович-Данченко в книге «Из прошлого», не углубляясь в подробности, опровергает легенду «сплошного праздника» постановки «Вишневого сада». Станиславский в «Моей жизни в искусстве» обошел имевшиеся подводные камни и сохранил образ смеющегося, убегающего от расспросов, робко и иносказательно делающего свои замечания на репетициях Чехова. Драматизм происходившего с Чеховым и с ним самим Станиславский обнажать, вероятно, не хотел, а, может быть, мрачное забылось, и памятью Станиславского овладел тот самый «сплошной праздник» прекрасной легенды о лебединой песне Чехова в Художественном театре. Ведь и Книппер находилась во власти этой легенды, когда писала об этих днях в жизни Чехова: «Точно судьба решила побаловать его и дала ему в последний год жизни все те радости, которыми он дорожил: и Москву, и зиму, и постановку “Вишневого сада”, и людей, которых он так любил…»

Между тем личное угнетенное состояние Чехова тоже отражалось на последнем этапе репетиций «Вишневого сада». Окончив пьесу и отослав ее в театр, Чехов стал стремиться в Москву. Этот мотив проходит в каждом его письме, и пока промозглая погода его туда не пускала, он фантазировал образ своей московской жизни: «Если б теперь в Москву, я бы целую неделю наслаждался». В письмах он заказывал новую шубу, любимые блюда, назначал в Москве свидания, в Художественном театре собирался «толкаться каждый вечер».

Приехавши в Москву, Чехов ринулся было исполнять свои планы. В первом же письме из Москвы (через день или два по приезде) сообщал он расписание новой жизни: «Я бываю дома утром от 10 до 12 1/2, затем — в Художественном театре на репетиции до 4, потом я опять дома, а в 8 час. опять в Художественном театре на спектакле». В последующих письмах, особенно к издателям, он отговаривался от встреч ссылками на репетиции («теперь у меня репетиции, я завертелся и меня трудно застать дома»).

Но это был мираж. Деятельное участие Чехова в жизни театра пресекается очень быстро. Всего после четырех-пяти репетиций, как говорят документы. Он еще пытается делать вид 27 декабря 1903 года, что не все оборвалось. «У меня теперь репетиции (от 12 до 5 час.), — как раньше, начинает он, но вынужден добавить, — а когда нет репетиций, я кашляю, и жена не пускает из дому».

{231} Проясняется действительная картина грустного существования Чехова в Москве. Она реконструируется не только по фактам, разбросанным в переписке, но и свидетельствам людей, посещавших Чехова. А. И. Куприн после свидания писал Чехову: «Видел Вас расстроенным, взволнованным, скучным — измученным постановкой “Вишневого сада”. Ольга Леонардовна, которой, по ее словам, приходилось в это время быть буфером между автором и режиссером, тоже находилась не в очень приятном расположении».

Обстоятельства складывались неблагоприятно для всех участников драмы за кулисами «Вишневого сада». Когда Чехов потом вернулся в Ялту, Книппер в одном из писем к нему упрекала себя тем, что «часто злила» его, доставляла «неприятности». Чехов мужественно отвергал эти факты: «О каких это наших недоразумениях говоришь ты, дуся? Когда ты раздражала меня? Господь с тобой! В этот приезд мы прожили с тобой необыкновенно, замечательно, я чувствовал себя, как вернувшийся с похода. Радость моя, спасибо тебе за то, что ты такая хорошая».

За что же могла упрекать себя Книппер и что мог прощать ей Чехов? За полноту жизни, которой пользовалась она и которой в силу болезни был лишен он. И. А. Бунин, частый гость Чехова в те декабрьские вечера, оставил жестокое описание одиночества Чехова, доживания им жизни. «Ежедневно по вечерам я заходил к Чехову, оставался иногда у него до трех-четырех часов утра, то есть до возвращения Ольги Леонардовны домой, — пишет Бунин. — Чаще всего она уезжала в театр, но иногда отправлялась на какой-нибудь благотворительный концерт. За ней заезжал Немирович во фраке, пахнущий сигарами и дорогим одеколоном, а она в вечернем туалете, надушенная, красивая, молодая подходила к мужу со словами: — Не скучай без меня, дусик, впрочем, с Букишончиком тебе всегда хорошо… До свидания, милый, — обращалась она ко мне. Я целовал ее руку, и они уходили. Чехов меня не отпускал до ее возвращения». Подобный же эпизод описан Т. Л. Щепкиной-Куперник в ее воспоминаниях «О Чехове». Это снимает с Бунина обвинение в злоязычии и плохом отношении к Книппер.

Поведение Немировича-Данченко, описанное Буниным, тоже имеет свое объяснение. Еще с зимы 1902 года, замечая колебания Книппер между сценой и семейной жизнью, между Художественным театром и Чеховым, Немирович-Данченко повел за нее борьбу как за актрису. Он недорассказал этого на страницах «Из прошлого», описывая Книппер за кулисами, {232} почти в слезах, избегающую людей. В конспекте этого описания он назвал цель своей политики совсем откровенно: «… я возбуждал в ней эгоистические чувства *актрисы*» [[37](#_n_3_5_37)].

Книппер вспоминала: «А. П. Чехов последних шести лет — таким я знала его: Чехов, слабеющий физически и крепнущий духовно…» Этот Чехов умел внушать окружающим его людям — и в общении, и в письмах — впечатление о своей душевной бодрости. От проницательного взгляда он все же не мог скрыть всего себя. Леонидов вспоминал: «Мы, участники спектакля, пришли к нему. Сидит в кабинете. Встречает с улыбкой, но глаза грустные, очень грустные…»

Незадолго до генеральных репетиций и премьеры Чехов полуотрешенно писал: «Пьеса моя пойдет, кажется, 17 января; успеха особенного не жду, дело идет вяло». Конечно же, несмотря на «буферное» положение Книппер между ним и режиссерами, Чехову становилось известно, что происходит в театре, и происходящее казалось ему дурным предзнаменованием.

День премьеры целый месяц переносился: с половины декабря, как планировал Немирович-Данченко, переехал на половину января следующего года. В то время опоздание на месяц было не только большим беспорядком, но и грозило материальными потерями. Немирович-Данченко и Станиславский смотрели на это разно.

Станиславский действовал по принципу — «не увлекайся минутной наживой — смотри дальше» [[38](#_n_3_5_38)]. Он требовал от Немировича-Данченко отмены утреннего спектакля «Юлия Цезаря» 18 января 1904 года, на следующий день после премьеры «Вишневого сада». Он подсчитал, что иначе Качалов будет занят на протяжении 8 дней 11 раз, а Леонидов — 10. Он не мог допустить такую эксплуатацию, бросающую тень на пайщиков театра. Он находил выгоду в другом: «… сохранение принципа, самого доходного и могущественного в нашем театре: художеств[енные] и гуманные интересы на первом плане, а материальные на втором» [[39](#_n_3_5_39)].

В разговоре, который состоялся об этом между ним и Немировичем-Данченко, Станиславский «не успел выяснить», почему Немировича-Данченко «не беспокоит эта погоня наживы за счет художествен[ных] достоинств спектакля» [[40](#_n_3_5_40)] Выяснение этого вопроса стало предметом новой острой переписки.

Станиславский 10 января снова потребовал, и не без угрозы в тоне («если и теперь последует отказ, я буду очень смущен и сильно призадумаюсь о будущем» [[41](#_n_3_5_41)]), отмены «Юлия Цезаря». Немирович-Данченко, противу своих убеждений, уступил {233} и, посоветовавшись с Вишневским и Лужским, отменил утренник («сделали по-Вашему») [[42](#_n_3_5_42)]. При этом Станиславскому было подчеркнуто: «Вы же не можете сойти с точки зрения человека обеспеченного. В этом наша трагедия» [[43](#_n_3_5_43)].

Потом Немирович-Данченко обдумал ситуацию всесторонне и обратился к Станиславскому с большим письмом, очевидно, 14 января. Он не считал эксплуатацией требование от актеров соблюдения репертуарной дисциплины и умения быть в форме — «не проводить все ночи напролет в трактирах и в гостях» [[44](#_n_3_5_44)]. Негуманным ему казался Станиславский, когда заставлял Леонидова по сто раз на разные лады произносить одну и ту же фразу на репетиции «Вишневого сада» 13 января: «… что Вы делаете с душой человека!» [[45](#_n_3_5_45)] Немирович-Данченко был уверен, что этот метод не поможет Леонидову, Александрову и Халютиной играть лучше, чем они могут на сегодняшний день. Понукать их бессмысленно и унизительно для них.

Репетиция 13 января 1904 года явилась яблоком раздора. Станиславский потребовал провести полную репетицию «Вишневого сада» ввиду приближающейся премьеры не в фойе, а на сцене. Это было невозможно, потому что сцена была занята Симовым для последних работ с декорациями. Немирович-Данченко считал полезнее для дела «проговорить *всю пьесу* за столом» [[46](#_n_3_5_46)], в фойе.

Станиславский к этому моменту уже так измотался нервами, что не владел собой. Он признавал — «в эти моменты я психически больной человек и страдаю» [[47](#_n_3_5_47)]. Признавал он и то, что форма его требований становится неприличной и невыносимой. Немирович-Данченко считал, что в таком состоянии Станиславский «как бы соскакивает с рельсов» [[48](#_n_3_5_48)], «начинает зарываться» и, употребляя власть, «крошит направо и налево».

Немирович-Данченко был тверд и добился репетиции за столом, но он не добился выполнения ее задачи. Станиславский работал по-своему, и когда в половине четвертого Немирович-Данченко зашел в фойе, он проговаривал еще только начало второго действия. Оставшаяся часть пьесы так и не была прорепетирована… «Это было не простительно. И я изнывал у себя в кабинете» [[49](#_n_3_5_49)], — писал Немирович-Данченко.

В кабинете он «изнывал» потому, что удержал себя от вмешательства. Этим способом он доказывал Станиславскому его неумение работать и непонимание того, как и кому следует управлять театром. Он не скрывал своего расчета: «… я вел себя на этих репетициях *умышленно* так, чтобы все было ясно для {234} *меня и для Вас* (потому что все-таки театр силен до тех пор, пока я и Вы будем дружно вести его, а не Морозов и пайщики)» [[50](#_n_3_5_50)]. Он был удовлетворен результатом своего маневра: «Репетиции “*Вишневого сада*” вообще блестяще обнаружили достоинства и недостатки режима наших постановок и надо их резюмировать, если мы хотим, чтобы наш театр был прочен» [[51](#_n_3_5_51)].

Станиславского оскорбил и метод, и тон, и момент, избранные Немировичем-Данченко для проведения показательных уроков. «Все, что Вы делали для доказательства — возмущало меня мучительно и ничего не доказывало, а только удаляло меня от Вас» [[52](#_n_3_5_52)], — отвечал он ему на письмо от 14 января 1904 года. Станиславский ждал от Немировича-Данченко дружеской услуги для выпуска «Вишневого сада», а не «служебной роли при своей особе» [[53](#_n_3_5_53)]. Он подчеркивал это, зная постоянные подозрения Немировича-Данченко, что его принижают административной работой. Станиславский считал, что Немирович-Данченко мог бы поторопить Симова с декорациями «Вишневого сада» и вовремя освободить его самого от роли Брута. Станиславский сыграл в декабре 20 спектаклей, из них 16 раз Брута с его монологами и был освобожден, только когда охрип.

Более всего возмутило Станиславского то, что Немировича-Данченко не остановили драматические обстоятельства выпуска «Вишневого сада». Собираясь отвечать ему «в самом миролюбивом тоне», он не побоялся на сей раз высказать всей правды до конца. «Буду говорить откровенно, — писал он, — благо я в таком настроении и благо Вы сами сознались, что постановкой “Вишневого сада” Вы хотели что-то доказать. Вот в этом и заключается Ваша вина, прежде всего перед Чеховым. Полуживой человек, из последних сил написал, быть может, свою лебединую песнь, а мы выбираем эту песнь, чтобы доказывать друг другу личные недоразумения. Это преступление перед искусством и жестоко по отношению к человеку» [[54](#_n_3_5_54)].

Станиславский считал свою совесть перед Чеховым чистой, потому что подавил в себе самолюбие, когда Чехов выразил недоверие его режиссуре («пощечина»), и продолжал вести постановку. «Если и Вы совершенно чисты, а я клевещу на Вас теперь, — писал Станиславский Немировичу-Данченко, — простите. Мне доставит истинное наслаждение и радость — просить у Вас прощение. Я буду счастлив тем, что Вы побеждаете мелкие, недостойные Вас страсти, кот[орые] так легко и быстро расцветают за кулисами» [[55](#_n_3_5_55)].

Создавшееся положение обнажило перед Станиславским две проблемы, относящиеся к будущему. Он ставил о них в известность {235} Немировича-Данченко. Первая — может ли он оставаться одновременно режиссером и актером. Вторая — замедление художественного развития театра. Станиславский писал, что отставание театра «гнетет» его, «лишает удовлетворения и охлаждает» [[56](#_n_3_5_56)]. Здесь же он назвал причиной всех недоразумений пагубный переход обоих veto к Немировичу-Данченко.

Позиция Станиславского в письме предельно ясна, но само письмо как документ общения между ним и Немировичем-Данченко, не ясно. Имел ли Станиславский мужество отправить его по адресу? Или, решив, что худой мир лучше доброй ссоры, оставил при себе? Хранящийся в архиве текст письма не дописан. Само по себе это еще ни о чем не говорит. Текст может являться черновиком или копией части письма, наиболее принципиальной. Такого рода документы встречаются среди бумаг Станиславского. Во всяком случае, ответа Немировича-Данченко на это письмо не имеется.

Независимо от того, узнал ли Немирович-Данченко отношение Станиславского к его поступку или нет, положение с «Вишневым садом» было перед ним как на ладони. К генеральным репетициям спектакль не был до конца готов. Немирович-Данченко срочно отменил свой маневр и взял бразды правления в свои руки. Сделал он это в самую последнюю минуту. За два дня до премьеры, 15 января, он рапортовал Чехову, что второй акт «еще требует» монтировки декорации, освещения и звуков, а также «купюры в начале, которая будет сделана завтра утром». Тогда же он предложил поднять темп, устранив затяжки выходов актеров в первой половине третьего акта. Немирович-Данченко был спокоен, считая, что первое и четвертое действия теперь вполне совершенны.

Чехов видел «Вишневый сад» на одной из генеральных репетиций, скорее всего прошедшей накануне рапорта ему Немировича-Данченко — 14 января 1904 года. На премьеру, как известно, его выманили из дому к последнему антракту между третьим и четвертым действиями, чтобы устроить знаменитое чествование. О спектакле Чехов остался прежнего мнения: «Вчера шла моя пьеса, настроение у меня поэтому неважное». Он надеялся, что актеры разыграются через некоторое время и «будут играть “Вишневый сад” не так растерянно и не ярко, как теперь».

После премьеры Чехов пытался еще что-то поправить в спектакле. С. Г. Скиталец застал его дома ведущим «отчасти деловой» разговор с Немировичем-Данченко и несколькими членами театра. Чехов им «указывал на некоторые мелкие, второстепенные {236} недостатки», «просил их исправить». Это были действительно мелочи: где надо пудриться Дуняше и каким должен быть звук во втором и четвертом актах. Он должен быть, «короче, гораздо короче и чувствоваться совсем издалека». В раздражении Чехов писал: «Что за мелочность, не могут никак поладить с пустяком, со звуком, хотя о нем говорится в пьесе так ясно». Хотя он писал о звуке, что это пустяк, но на деле оказывалось, что нет, потому что угодить ему ни в «Вишневом саде», ни раньше в «Трех сестрах» со звуком не удавалось.

Немирович-Данченко впоследствии пытался проанализировать несогласие Чехова с постановкой в принципиальном отношении. Он считал принципиальным то, что Чехов на репетициях «натолкнулся на скрещение тех двух течений, которые всегда были сильны в Художественном театре, — оба сильные, оба друг друга дополнявшие, оба друг другу мешавшие». Он говорил о течении «внешней изобразительности» от Станиславского и «внутренней сущности» от себя. Немирович-Данченко признавал, что «в процессе работы они, конечно, принесли много мучений и самим режиссерам, и актерам, и особенно авторам».

Из замечаний Чехова, разбросанных по его письмам, можно заключить, что сам он не принадлежал ни к одному из этих течений и объяснял дело просто тем, что его пьесу не поняли.

Ни в одном из писем или косвенных источников не прослеживается, чтобы Чехов был недоволен постановкой «Вишневого сада» из-за отсутствия символистских тенденций. Об этом недостатке спектакля написал ему после премьеры Мейерхольд. «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом, прежде всего», — объяснял он. Мейерхольд приводил в пример третий акт, где, по его мнению, ритм танцев, или «топотанья», на балу у Раневской перебивает действие, как входящий «Ужас». Весь бал для него: «Веселье, в котором слышны звуки смерти». В этом же письме Мейерхольд сравнивал символистское начало чеховской драматургии с метерлинковским.

Чехов, очевидно, ничего ему не ответил. Письмо было от 8 мая, Чехов едва собрал силы приехать из Ялты в Москву и чаще всего мог только лежать и вести самую необходимую переписку.

Среди бумаг Немировича-Данченко есть отрывок неизвестной рукописи, в котором он рассматривает разные влияния на Чехова, в том числе и символистов. Немирович-Данченко утверждает, что Чехов ими интересовался и им симпатизировал. {237} «Влияние они оказать уже не могли, — пишет он. — Чехов к этому времени слишком сложился — но они как бы уяснили ему, что между ними есть родственного, и он охотно признавал это родство» [[57](#_n_3_5_57)].

В 1903 году, приступая к «Вишневому саду», Немирович-Данченко не говорил о символизме Чехова. Он говорил о задаче театра инсценировать чеховские настроения, родственные пейзажам Левитана и музыке Чайковского. С годами он расширил свой взгляд и пришел к мысли, что «Чехов оттачивал свой реализм до символа», и неумение театра выразить это сценически мешало ему воспринимать спектакль. Об этом Немирович-Данченко рассказывал в 1929 году в Чеховском обществе.

О каком же стиле и направлении театра для «Вишневого сада» все-таки мечтал Чехов? На этот счет сохранилась запись Е. П. Карпова, побывавшего у Чехова в Ялте в апреле 1904 года. Сказанное тогда Чеховым опрокидывает все концепции: «Знаете, я бы хотел, чтобы меня играли совсем просто, примитивно… Вот как в старое время… Комната… На авансцене — диван, стулья. И хорошие актеры играют… Вот и все… Чтобы без птиц и без бутафорских настроений… Очень бы хотел посмотреть свою пьесу в таком исполнении… Интересует меня, провалилась бы моя пьеса?.. Очень это любопытно! Пожалуй, провалилась бы… А может быть и нет…»

Драматург-новатор мечтал проверить себя в театре старого типа. Чехов продолжал думать, что его драматургия так и не прошла испытания на прочность в этом классическом театре. В таком случае, может быть, она и не драматургия вовсе. Что если поэтому ни одна постановка Художественного театра не давала ему чувства взятого реванша за провал «Чайки» в Александринском театре?

Е. П. Карпов далее записал, что Чехов сказал ему о постановке Художественного театра: «Разве это “Вишневый сад”? Разве это мои типы?.. За исключением двух-трех исполнителей, — все не мое… Я пишу жизнь… Это серенькая, обывательская жизнь… Но это не нудное нытье…» Стало быть, все опять свелось к жанру, к обычному представлению Чехова о своих пьесах как комедиях, водевилях и фарсах. В письме от 10 апреля 1904 года он опять возмущается, что в афишах «Вишневый сад» по-прежнему называется драмой: «Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба ни разу не прочли внимательно моей пьесы».

{238} Упрек, конечно, незаслуженный. Просто на толкование пьесы как комедии Станиславский и Немирович-Данченко дружно не соглашались никогда. Станиславский, предвидя возражения Чехова, сразу же заявил ему: «Нет, для простого человека это трагедия». Немирович-Данченко впоследствии специально предостерегал: «… относительно версии о том, что Чехов писал водевиль, что эту пьесу нужно ставить в сатирическом разрезе, — совершенно убежденно говорю, что этого не должно быть». Немирович-Данченко видел опасность в определениях Чеховым жанра своих пьес, потому что тем самым ими могли потом «жонглировать разные безответственные деятели».

Немирович-Данченко так и не изменил своему предчувствию, что «Вишневый сад» будет перепевом прежних пьес. Он уже не верил в Чехова. Когда Чехова не стало и Станиславский был в отчаянии, он писал ему: «Чехова мы потеряли еще с “Вишневым садом”. Он не написал бы больше ничего».

Немирович-Данченко ошибался: Чехов фантазировал новую пьесу — об ученом и изменившей ему женщине. Книппер рассказывала с его слов: «… ученый одиноко стоит на палубе, тишина, покой и величие ночи, и вот на фоне северного сияния он видит: проносится тень любимой женщины». Это такое же печальное и радостное видение, как у Раневской в «Вишневом саде»: «Посмотрите, покойная мама — идет по саду… в белом платье!..»

Станиславский чувствовал новизну «Вишневого сада» не в деталях, а в общей его атмосфере. Он ставил перед собой режиссерскую задачу это передать. Он понимал, что ранее наработанные приемы исполнения чеховских пьес служат отчасти препятствием к достижению новой цели: «Чудится, что и вся пьеса пойдет в каком-то ином тоне, чем предыдущие. Все будут бодрее, легче… Словом, хочется пользоваться акварельными красками». Он сеял новые семена, и, может быть, Чехов только не дождался их всходов.

Немирович-Данченко объяснял это тем, что Чехов, наблюдая процесс работы над «Вишневым садом», не понял, «что если актер сразу начнет интонировать так, как написано в пьесе, из этого получится только представляемый доклад, а не творчество актера. Точно так же и с режиссерством».

Все было предвзято на «Вишневом саде» У Чехова — что пьеса не понята. У Станиславского — что ему нельзя играть Лопахина У Немировича-Данченко — что своей пассивностью он подтолкнет Станиславского к более тесному режиссерскому сотрудничеству.

{239} «Беспрестанно преследует одна мысль — это Чехов, — писал Станиславский летом 1904 года. — Я не думал, что я так привязался к нему и что это будет для меня такая брешь в жизни».

Несмотря на разрыв с Чеховым на репетиции, Станиславский после «Вишневого сада» успел еще трижды написать ему и послать «три пакета» газетных вырезок. Ему не пришлось проводить Чехова в его последнюю поездку за границу, и он сожалел об этом. Из Любимовки он писал Чехову в Баденвейлер о страшном урагане, пронесшемся через Москву и Подмосковье, как можно писать близкому человеку. Писал он и о том, что с наслаждением перечитывает «всего Чехова», и это не из дипломатии или жалости к умирающему.

Как ни драматичны были переживания в работе над «Вишневым садом», присутствие Чехова в среде Художественного театра давало невидимые внутренние устои, творческие и нравственные. Все они в определенном смысле рухнули с его смертью. «Только после его смерти стало понятным, что он был, а при жизни — все мелочи человеческие заслоняли» [[58](#_n_3_5_58)], — писал Немирович-Данченко.

Ушла одна эпоха в жизни Художественного театра и пришла другая. Театр, конечно, не погиб, но кончился его золотой век — век безраздельного влияния на него Чехова.

Никогда уже больше не было у театра своего писателя, который хоть и не говорил, но имел право сказать: «Это мой театр».

Никогда уже больше сотрудничество Станиславского и Немировича-Данченко не находилось под звездой Чехова, как бы они ни пытались в самые разные годы и в самых разных условиях вернуть себе этот золотой век.

# **{****240}** Конец «коллективного художника»

## Глава перваяПроект продолжения — «Товарищества МХТ» — Уход Морозова — Неуместное покровительство — Немирович-Данченко о «Дачниках» — Разрыв с Горьким — Последствия

Оставался последний сезон действия старого договора, по которому Художественному театру надлежало жить по 15 июня 1905 года. Пора уже было браться за обсуждение основ продолжения дела. В Художественном театре привыкли работать с перспективой и, как всегда, сезон планировали за полгода вперед, а новый статус Товарищества — за полтора сезона.

Уже в начале декабря 1903 года заведующий труппой Лужский разослал тридцать писем с вопросом о намерении продолжать службу в Художественном театре в сезоне 1904/05 года, а 7 января 1904 года все пайщики Товарищества получили по экземпляру циркулярного письма со списком репертуарных предложений.

Казалось, все идет гладко. И вдруг М. Ф. Андреева ответила заявлением, что уходит из Художественного театра. Она же и С. Т. Морозов проигнорировали посланные для рассмотрения списки репертуарных предложений и вовсе не вернули своих экземпляров с ожидаемыми замечаниями. Более того, в январе Морозов дважды отказывался участвовать в формировании нового Товарищества. В Художественном театре образовалась влиятельная оппозиция. Кроме Андреевой и Морозова в нее входил Горький. Чему же она противостояла? Как говорят документы, оппозиция противостояла одному — деятельности в Художественном театре Немировича-Данченко.

Вскоре это прозвучит с полной откровенностью. Горький откажет Художественному театру в постановке своих новых {241} пьес, потому что театр возглавляет Немирович-Данченко. Андреева напишет Станиславскому, что больше не верит ему как человеку, так как он совершенно переменился. Между строк читается, что переменился под влиянием Немировича-Данченко. Морозов заявит, что театр состоит из двух взаимоисключающих групп: «лучшей части пайщиков» [[1](#_n_4_1_1)], примыкающих к Станиславскому, и тех, кто теперь у руководства. У руководства были Немирович-Данченко и Лужский.

Наличие такого ясного мотива борьбы и подобной расстановки действующих сил было серьезным испытанием прочности сотрудничества Станиславского и Немировича-Данченко. Ведь для Станиславского, если посмотреть на прошлые связи, новым человеком был именно Немирович-Данченко. Морозов был понятен, как человек своей среды. С Андреевой проведены десять лет работы в Обществе искусства и литературы. А с Немировичем-Данченко шел всего пятый сезон непростого сотрудничества. Но, несмотря на все человеческие несовпадения и эстетические кризисы, перенесенные с душевной тяжестью и оставившие след, Станиславский выбрал сторону Немировича-Данченко.

Нужно осознать, насколько критический наступил момент. Под угрозой была материальная основа театра. Пуст был его репертуарный портфель. Наконец, театр терял не самую талантливую, но очень видную актрису.

Прими Станиславский сторону оппонентов Немировича-Данченко, его жизнь пошла бы куда проще и беззаботнее. Театр не волновался бы, сможет ли он продолжать спектакли по-прежнему — в Камергерском переулке, в доме Лианозова, арендуемом для него Морозовым. Прими Станиславский сторону оппонентов — и Горький отдавал бы свои новые пьесы в Художественный театр, а за ним и С. А. Найденов — драматург меньшего таланта, но тоже современный.

Но Станиславский подошел к происходящему чрезвычайно ответственно. Книппер еще успела в последних своих письмах к Чехову сообщить одно из положений Станиславского, из которого ясно, почему он ставил свои личные разочарования и симпатии ниже интересов сохранения Художественного театра: «Конст. Серг. хорошо говорил, идеально, на тему, что театр наш не должен пройти как забава одной группы людей, а чтоб он остался для потомства, чтоб он развивался дальше и попал бы в историю театра».

Конечно, ни Андреева, ни Морозов, ни Горький не могли бы заменить Станиславскому Немировича-Данченко в продолжении {242} дела Художественного театра. Кроме того, для него нерасторжимыми были узы моральных обязательств и душевного долга.

Немирович-Данченко оценил позицию Станиславского не только в этот момент, но и в прошедшие годы. «Всю честь нашей стойкости отдаю Вам <…>», — писал он в межсезонье лета 1904 года, когда, по его предчувствиям, было «страшно» за будущее. Однако он добавлял: «… но уже и воспользуюсь тем, что пережито». Как понимать эту приписку? Очевидно, так, что пережитое должно стать гарантией их сотрудничества, какие бы опасные моменты ни возникали.

Весной 1904 года Немирович-Данченко передал Станиславскому письменное заявление. Оно не сохранилось. Содержание его известно лишь в изложении Станиславского, записанном его рукой, в протокол заседания пайщиков. Станиславский безотлагательно созвал находившихся в Петербурге во время гастролей МХТ пайщиков. Он огласил им заявление Немировича-Данченко, что с 1 мая 1904 года тот слагает с себя обязанности, которые не числятся за ним по пятому параграфу действующего договора и которые он исполнял добровольно.

Сам Немирович-Данченко из щепетильности, естественно, не участвовал в заседании. Но и без него состав пайщиков был неполный, поэтому Станиславский смог только запротоколировать их мнение: «Считая положение г. Вл. Ив. Немировича-Данченко в деле Художественного театра исключительным, как основателя и несменяемого члена Правления и как активного деятеля не только в области художественной деятельности, но и административной, собрание высказало желание урегулировать его обязанности и вознаграждение в такой степени, чтобы круг его обязанностей стал для него более определенным, а не случайным, как это было до сих пор. С этой целью собрание при дальнейших обсуждениях хотело бы выработать его обязанности и избавить его от той работы, которая тяготит и отвлекает его от главной и наиболее необходимой для дела деятельности художественной, по представительству и по сношению с литературным мирим. Такое положение создает ему более подходящую атмосферу для дальнейшей плодотворной деятельности» [[2](#_n_4_1_2)].

По сравнению с пятым параграфом действующего договора принципиальных нововведений этот текст не содержит. Он только в большей степени ориентирует Немировича-Данченко на творческую деятельность. Новое состоит в самих формулировках Станиславского. Он называет положение Немировича-Данченко {243} в МХТ «исключительным» и «главной» его деятельностью объявляет художественную. Это свидетельствует о несомненном укреплении позиции Немировича-Данченко и его прав в театре.

Материальное положение Немировича-Данченко было поправлено списанием его долга в три тысячи за сезон 1903/04 года и прибавкой ему вознаграждения до 12 000 годового жалованья (вместо 7 200 рублей). Вскоре ему был выдан и аванс в три тысячи в «счет жалованья будущего года» [[3](#_n_4_1_3)], как сказано в отчете Товарищества.

На этом этапе, как объясняла Книппер, более ничего для Немировича-Данченко сделать было нельзя, так как нельзя было «переменить что-либо в уставе Морозова». Окончательные перемены надо было закреплять в новом уставе. Уже в Москве 11 мая пайщики подписали протокол Станиславского всем составом. Есть здесь и подпись Чехова — последняя его подпись на документах Художественного театра. Морозов утвердил протокол отдельно, 19 мая.

С февраля по декабрь 1904 года продолжалась выработка нового условия для продления дела Художественного театра еще на три года. Она сопровождалась срывами, перебивками и другими драматическими событиями, осложнявшими Немировичу-Данченко формирование проекта. К 24 февраля относится первое свидетельство о том, что Немирович-Данченко сел за это трудоемкое дело. Затем в рабочей тетради Немировича-Данченко обнаруживаются конспекты двух заседаний пайщиков (6 и 7 апреля), которые он провел во время петербургских гастролей. Еще о двух заседаниях (10 и 12 апреля) писала Чехову Книппер.

Она жаловалась, что теплым апрельским днем совсем не хочется идти заседать «в темную квартиру» Немировича-Данченко, но ее примиряли с этой необходимостью искренность и прямота переговоров. «Константин Сергеевич все время мил, мягок» [[4](#_n_4_1_4)], — пишет она.

На этих собраниях Немирович-Данченко и Станиславский были заодно в том, что дублирование ролей на репетициях сказывается отрицательно на процессе создания спектакля, но что вообще необходима система широких артистических проб. Станиславский квалифицировал труппу, разделив ее на три группы. В первую группу он включал необходимых по дарованиям актеров, впитавших направление Художественного театра; во вторую — менее нужных, но испытанных приверженцев; в третью — временных, еще не определившихся лиц. Немирович-Данченко {244} записал, что эту систему надлежит отразить в будущем договоре, но в деликатной форме. Такая квалификация труппы, как самая полезная для оберегания духа Художественного театра, привилась и держалась потом десятилетиями. Впервые совместное режиссирование Станиславского и Немировича-Данченко было вынесено на обсуждение 7 апреля 1904 года. Настал момент, когда эта проблема перестала быть частной и затронула интересы всех участников театра. Появилась потребность говорить о ней открыто.

Немирович-Данченко законспектировал обсуждение: «Поставлен вопрос о порядке режиссирования пьес. Нем.‑Дан. и Алексеев сказали, что при беспрерывном стремлении обоих к упорядочению режиссирования они не могут создать таких приемов обоюдной работы, которая обеспечила бы нормальное, обычное в театрах течение режисс[ерской] работы. Заявлено, что необходимо, чтобы Н‑Д и Алекс, сговаривались предварительно (что, впрочем, и делалось) и непременно оба участвовали в постановке, что волнения, споры и муки не должны останавливать этого порядка, т. к. только через такие муки проявляется творчество, и что, наконец, двойное режиссирование не поддается укладу в какие-нибудь рамки и формы» [[5](#_n_4_1_5)].

Отношение Станиславского к двойной режиссуре, которая его «смущала и смущает», представлено здесь расплывчато: признанием волнений, споров и мук. Подтверждена невозможность регламентировать совместное режиссерское творчество. Однако само по себе оно считается необходимым. Может быть, все осталось по-прежнему потому, что Станиславский, продолжая «поиски в этом направлении», еще до конца не разуверился в практике двойной режиссуры. Кроме того, он не мог изменить этого порядка в минуту, когда у Немировича-Данченко появились в театре противники.

21 апреля 1904 года была закончена и размножена для пайщиков на гектографе «Записка Вл. Ив. Немировича-Данченко», являвшаяся проектом нового Товарищества для продолжения дела Московского Художественного театра с 15 июня 1905 года. Там вопрос двойного режиссирования закреплялся в седьмом параграфе: «Затруднения, постоянно наблюдаемые при участии в постановке одновременно двух режиссеров, не должны пугать ни артистов, ни самих режиссеров, так как при всех тяжелых сторонах этого порядка он, однако, всегда приводит к наилучшим художественным результатам» [[6](#_n_4_1_6)].

За два месяца до появления этой «Записки» Горький под впечатлением рассказов Морозова, вероятно о конфликте Станиславского {245} и Немировича-Данченко на «Вишневом саде», уже составил себе печальное представление о происходящем. «Видел Савву — плохо он говорит о театральном деле, видимо, наша публика вообще не способна работать дружно и уважая друг друга. Умрет этот театр, кажется мне», — писал он. Содержание полученной «Записки» убедило Морозова, что так будет продолжаться и дальше, как он объяснял Горькому. Его личное намерение отойти от Художественного театра окрепло. В январе Морозов только на словах отказал Немировичу-Данченко участвовать в проектировании Товарищества на следующий срок. Теперь он сделал это письменно.

Он послал 30 апреля 1904 года Немировичу-Данченко сразу два письма. В первом он писал кратко: «Милостивый Государь Владимир Иванович. Вследствие письма Вашего от 21 сего апреля извещаю Вас, что во вновь формируемом Товариществе Московского Художественного театра я не имею намерения принять участия ни в качестве директора, ни в качестве пайщика его» [[7](#_n_4_1_7)].

Во втором письме он изъяснял более обстоятельно мотивы своего решения. Он возмущался тем, что Немирович-Данченко выразил сомнение, будет ли он, Морозов, дальше субсидировать театр, и говорил о двух его проектах сдачи в аренду Товариществу здания театра. Между тем Морозов считал, что еще не заявлял этого официально и делает это впервые в данном письме.

Морозов предложил Товариществу, чтобы оно арендовало у него здание и несло самостоятельную ответственность за доходы и расходы по его эксплуатации. Морозов подчеркнул, что, принимая во внимание стоимость произведенной им перестройки и погашения ее в течение девяти лет, он таким образом не прекращает субсидию, а только уменьшает ее. С чувством задетого самолюбия он пишет, что пайщики «могут считать себя совершенно свободными от всяких нравственных» [[8](#_n_4_1_8)] по отношению к нему обязательств арендовать именно его театральное здание. Немирович-Данченко считал это долгом пайщиков, а в параграфе девятнадцатом «Записки», несмотря на устные отказы Морозова, продолжал писать: «Алексеев К. С., Морозов С. Т. и Немирович-Данченко Вл. Ив. являются не сменяемыми членами Правления на весь срок товарищеского уговора» [[9](#_n_4_1_9)].

На решение Морозова несомненно повлияло не только содержание «Записки» Немировича-Данченко, но и событие, разыгравшееся за несколько дней до ее распространения. Оно было связано с Горьким.

{246} Свою новую пьесу «Дачники» Горький прочитал артистам Художественного театра 18 апреля, а 19 апреля Немирович-Данченко написал отзыв о ней в весьма критических тонах. Не было сказано, но было ясно, что пьесу Художественный театр не одобряет и в этом варианте ставить не может. Даже если Морозов своими глазами и не читал отзыва, то слышал о нем обязательно. Это дало ему основание писать во втором письме к Немировичу-Данченко: «… для меня совершенно не ясно, какое направление примет в будущем деятельность нового Товарищества» [[10](#_n_4_1_10)].

Отдаление Морозова было для театра крушением опор и надежд. Станиславский и Немирович-Данченко вместе предприняли дипломатический шаг. От лица пайщиков они пригласили к себе Морозова для беседы и уговорили его своим уходом не подрывать дела. Морозов уступил и еще на три года оставил в новом Товариществе свой прежний капитал в 14 800 рублей. Это был компромисс. Связующая нить с Морозовым сохранилась только материальная.

Компромисс с Горьким не удавался. Станиславский мог позавидовать самому себе, что на его долю не выпало объясняться с Горьким, как это пришлось делать Немировичу-Данченко. Станиславский стоял при этом объяснении в стороне, и Горький не утратил расположения к нему. Поэтому через год мосты между Художественным театром и Горьким будут наведены посредством Станиславского. Немировича-Данченко и Горького на долгие годы разделит лютая вражда. Она имеет свою предысторию.

Всего три года назад (28 сентября 1901) Горький отзывался о Немировиче-Данченко с уважением: «Он — прямой, искренний человек, не очень талантливый, но весьма и весьма умный и — со вкусом». Это было при начале знакомства. Потом Горький подарил Немировичу-Данченко экземпляр «На дне», по заказу оправленный в серебро, с дарственной надписью. Широкую известность в театральной литературе получила первая часть надписи: «Половиною успеха этой пьесы я обязан Вашему уму и сердцу, товарищ». Во второй части надписи, менее известной, Горький советует Немировичу-Данченко переделать оправу в кастет и воспользоваться им в воспитательных целях, нанося удары по инакомыслящим черепам.

Как художественный образ кастеты и прочие виды оружия идеологической борьбы владели Горьким уже несколько лет. Они являлись выражением его революционного романтизма. {247} Возмущаясь уходом писателей в литературные задачи, когда рядом совершаются социальные преступления против человека, Горький хотел вооружить и Бунина. Он писал о нем: «… не понимаю — как талант свой, красивый, как матовое серебро, он не отточит в нож и не ткнет им куда надо?»

Во время работы над «Дачниками» Горький чувствовал конфронтацию со стороны части писателей: «Против меня затеян поход с трех сторон <…>» Критика Немировича-Данченко открывала четвертый фронт — театральный. Как выясняется, в душе Горький был готов к этому: Немирович-Данченко уже раньше подавал ему повод разозлиться.

В начале 1903 года обсуждались условия петербургских гастролей Художественного театра. Немирович-Данченко, договариваясь с суворинским Театром Литературно-Художественного общества, хотел соблюсти выгоды как для МХТ, так и для Горького. За льготы театру он собирался отдать право постановки пьесы «На дне» на два года суворинцам.

«Вполне уверенный в Ваших выгодах, я обещал категорически разрешить заключить за Вас условие», — телеграфировал он Горькому. Немирович-Данченко хотел одновременно провести еще интригу в интересах Горького в Александринском театре. Там, по слухам, репетировали «На дне», не известив автора. Официально отдавая пьесу Суворину, Немирович-Данченко думал «проучить Дирекцию императорских театров за небрежное отношение к авторам».

Станиславский одобрял его хлопоты, тоже думая, что Горький этому обрадуется и что таким образом Художественный театр поступает великодушно: не держится за монопольное владение пьесой. Оба забывали при этом о политической репутации Горького; с ним — борцом и революционером — поступали по-опекунски. Возможно ли было за Горького заключать условия!

Если объединить содержание двух архивных документов, а именно письма Немировича-Данченко к Станиславскому от 15 марта 1904 года, где он описывает свой визит к Горькому в Сестрорецк, и его записного листка с воспоминанием об этом визите в январе 1932 года, то получается, что Горький так разозлился на это покровительство, что даже «хотел порвать с Художественным театром совершенно, но Мария Федоровна убедила его, чтоб он не портил своих отношений к театру ради нее».

Горький резко телеграфировал Немировичу-Данченко о невозможности соглашений между собой и Сувориным. Только {248} тогда Немировича-Данченко осенило: «Воздух около Суворина действительно пакостный».

Это не означало, что Немирович-Данченко понял политические мотивы Горького и перешел на его общественные позиции. Наоборот, именно тогда, в 1903 году, он искал поддержки своим либеральным убеждениям общечеловеческого толка, а не классового. Он искал ее у Чехова и получил. Чехов тоже не одобрил увлечения Горького созданием нижегородского народного театра, сказав, что «все это глупость, все это народная карамель».

Появившиеся в 1904 году горьковские «Дачники» никак не могли иметь успеха в самой среде Художественного театра. Там только что полюбили «Вишневый сад», а Горький не понимал, о чем в нем тоскуют. Немирович-Данченко в свою очередь не понимал, о чем тоскует Горький в «Дачниках». Если Станиславский объяснял причину неудачи пьесы прежде всего ее художественной слабостью: «детское писательство» [[11](#_n_4_1_11)], то Немирович-Данченко бесстрашно указывал на причину идейную: «неясность веры самого автора». Он не соглашался смотреть на людей так, как смотрел на них Горький — без сострадания.

Недоумение перед замыслами Горького зародилось среди художественников уже от первых разговоров о пьесе. «Максимыч смешной, начал рассказывать о своей пьесе, которую надумывает, — писала Книппер. — Будут фигурировать дачники, и всех ему почему-то хочется сделать кривыми, горбатыми и хромыми, т. е. мужчин; я его уверяю, что этого не надо. Достанется, говорит, в моей пьесе всем мужьям здорово, а женщины будут ходить суровые, как смотрители тюрьмы. Воображаю, как это будет хорошо».

Читка пьесы разочаровала всех. «Конст. Серг. в унынии жестоком, — опять писала Книппер. — Говорит, что если пьеса такова, как он ее понял, то Горький не стал бы читать. Очевидно, тут что-то непонятное есть».

Станиславский размышлял о том, что же случилось с Горьким. Он пытался вчитаться в его последнюю вещь — «Человек», но и в ней, скорее, разочаровался. Все более его пугала мысль об угасании горьковского таланта и вместе с ней мысль о потере его для Художественного театра. Спустя время он писал, что не верит в Горького и его пьесу «Дачники», «как бы он ее ни переписывал».

Принимаясь за «Дачников», Горький хотел показать «32 человека, целый губернский город в лице его интеллигенции». Он ни в коем случае не собирался ей хоть в чем-то сочувствовать, {249} как это сделал недавно Чехов тоже, можно сказать, в целом губернском городе «Трех сестер». Горький был против интеллигентских настроений даже у Чехова. Наставляя начинающую писательницу М. Г. Ярцеву, он советовал ей: «Опасайтесь интеллигентности. Читая Антона Павловича, наслаждайтесь языком, вникайте в его магическое уменье говорить кратко и сильно — но настроению его не поддавайтесь — боже Вас упаси!»

В другой раз, наставляя писателя Д. Я. Айзмана, он писал: «Я не учу, не думайте. Но я люблю литературу, ценю Вас, ненавижу животных и хочу видеть Вас сильным, крепким, наносящим хорошие удары». Так он сам и написал «Дачников», нанося удары «животным» в людях, «животным» в интеллигентах. Вразрез с этим направлением Горького Немирович-Данченко хотел, чтобы автор «Дачников» «был безупречно объективен, беспристрастен» и чтобы «выводы звенели бы в пьесе помимо его воли». Ему хотелось узнать, на кого так «обозлился» Горький, «что не может уже быть и речи об “уважай человека”, как это было у него в “На дне”».

Когда Немирович-Данченко впервые услышал отрывки из «Дачников» в чтении Горького у него в Сестрорецке, он настроился на оптимистические результаты, хотя и предвидел необходимость переделок. Об этом он писал Станиславскому, а также и о том, что ему удалось устранить тень прошлого петербургского недоразумения и расстаться с Горьким дружески.

Заканчивая свою рецензию на «Дачников» после читки пьесы Художественному театру, Немирович-Данченко продолжал в ней давать Горькому советы и надеяться на то, что он еще поработает над пьесой. Если доверять записи Бертенсоном рассказа Немировича-Данченко об этих событиях спустя более двух десятков лет, то Горький сам подал ему надежду.

Так, после читки, на которой Немирович-Данченко ничего «не высказал», Горький «нагнал его в коридоре театра и сказал, что очень интересуется его мнением» [[12](#_n_4_1_12)]. Тогда Немирович-Данченко попросил оставить ему пьесу и предложил написать письменный отзыв. Он писал его полтора дня и отдал Горькому вместе с рукописью пьесы. Так появилась эта блестяще написанная, принципиальная рецензия на «Дачников».

В рабочей тетради Немировича-Данченко записано, что через день после читки «Дачников» в Художественном театре Горький обещал ему за лето закончить пьесу и прислать ее к 15 августа Горький читал пьесу 18 апреля. Рецензия Немировича-Данченко была готова 19 апреля, так как 20 апреля {250} Книппер уже писала Чехову, что «Влад[имир] Ив[анович] написал Горькому чуть не целый реферат о его пьесе». Следовательно, Горький давал обещание 20 апреля, еще не читая рецензии. Немирович-Данченко записал 22 апреля в протоколе заседания пайщиков о предполагаемых новых пьесах: «Если А. М. Горький пришлет, как обещает, пьесу в августе, то она и будет одною из них, но надо быть готовыми ко всему» [[13](#_n_4_1_13)]. Итак, в факте обещания Горького доделать пьесу сомневаться не приходится. Главная надежда Немировича-Данченко была на то, что Горький, переделывая пьесу, найдет снова «себя, с своим чутким, благородным и возвышенным сердцем!»

Это было то ли самонадеянно, то ли наивно с его стороны. Ни на какие пересматривания позиций Горький идти не собирался. В черновике его ответа Немировичу-Данченко сказано определенно: «Внимательно прочитав Вашу рецензию на пьесу мою, я усмотрел в Вашем отношении к вопросам, которые мною раз навсегда, неизменно для меня решены, — принципиальное разногласие. Оно неустранимо, и потому я не нахожу возможным дать пьесу театру, во главе которого стоите Вы».

Скорее всего, что эти резкие слова Горького остались только в черновике, сохранившемся в его архиве. Если бы до Немировича-Данченко дошло такое письмо, он не смог бы продолжать надеяться к 15 августа получить от Горького переделанных «Дачников». А эта надежда у него была, и за нее ему еще предстояло расплатиться.

Летом, помня об уговоре, Немирович-Данченко написал Горькому два письма и оба не отправил. Их содержание говорит о том, что общение между ними еще возможно, но происходит что-то неблагополучное. Это тоже означает, что вряд ли ответ Горького в том варианте, который он сгоряча набросал в черновике, дошел до Немировича-Данченко.

В двух неотправленных письмах, которые, как показалось самому Немировичу-Данченко, были сентиментальны, он предполагал, что единственная причина отхода Горького от Художественного театра — обида его за М. Ф. Андрееву, считавшую себя актерски обделенной. Немирович-Данченко пишет, что по-прежнему тепло относится к Горькому. Только третий вариант письма, лишенный сентиментальности, он отправил Горькому, осмеливаясь напомнить ему о приближении срока 15 августа и предложить помощь в работе над пьесой.

{251} И вот тут-то он получил громовой ответ. Даже местоимения «ваше», «вам» Горький писал там с маленькой буквы. Вот полный текст ответа:

«Владимир Иванович — я решил предварительно напечатать пьесу, а потом уже пусть ее ставят в театрах — если она окажется для этого пригодной — все, кто хочет.

А по поводу вашего уверения в том, что отношение ваше ко мне “остается неизменным”, позволю себе сказать вам, что для меня всегда гораздо более важно и интересно мое отношение к людям, а не отношение людей ко мне.

А. Пешков» [[14](#_n_4_1_14)].

Немирович-Данченко испытал чувство, что Горький ударил его этими словами. Он не собирался подставлять ему другую щеку, но вынужден был ответить: «В настоящую же минуту я бессилен отстранить Вашу обиду». Ему очень хотелось «довести до его сведения» [[15](#_n_4_1_15)], что теперь и Художественному театру не интересно отношение к нему Горького, однако он удержался, послушавшись Станиславского и Лилину. Личные его отношения с Горьким были разорваны.

То, что Немирович-Данченко занял менее жесткую позицию под давлением Станиславского и Лилиной, становится известно из письма к нему Стаховича. В конфликте с Горьким Стахович осудил их общую мягкотелость. Он предпочел бы выразить отношение театра со всей резкостью. Получив от Немировича-Данченко разъяснительное письмо[[23]](#footnote-24), Стахович отвечал: «Из этого же письма заключаю, что Вы поняли Вашу задачу таким образом, что не считаете себя в праве быть ни с кем неприятным, даже когда обстоятельства — видимо — к этому Вас вынуждают (инцидент с Горьким), но об этом после» [[16](#_n_4_1_16)]. То, что написал Стахович «после», не следует цитировать, так как это слишком зло по отношению к Морозову, Горькому и Андреевой. Стахович считает, что напрасно Немирович-Данченко спасовал, и внушает ему веру, что он единственный, кто в силах руководить Художественным театром.

Сам Стахович начинает приобретать в театре вес. Несомненно, по классификации Станиславского он относится ко второй группе приверженцев, поддерживающей духовный огонь в очаге Художественного театра. В разгар опасного для театра разрыва с Морозовым, на заседании пайщиков 22 апреля Стахович заявляет, что намерен на новый срок действия Товарищества войти с максимальным взносом в двадцать {252} тысяч. В конце декабря 1904 года Стаховича избирают в Правление.

Определяет свое отношение к трудному положению театра и Качалов. Летом 1904 года он отказывается принять приглашение Морозова и Андреевой участвовать в новом театральном деле — в Риге у Незлобина. Качалов остается из-за Станиславского. Ему он обязан пробуждением в себе художника. Качалов считает, что Станиславский «делает всяческие усилия, чтобы дать театру пережить кризис благополучно».

Так начинается некоторая перестановка сил внутри театра. Художественный театр сознательно сплачивается вокруг Станиславского и Немировича-Данченко, ожидая от них крепкого единства.

Поздней осенью в истории горьковско-морозовской оппозиции происходит завершающий эпизод. Горький разгневан двумя новыми фактами. Один касается пьесы С. А. Найденова «Авдотьина жизнь», другой — информации в газете о том, что Художественный театр отказался ставить «Дачников»[[24]](#footnote-25).

Играть было нечего. К пьесе Чирикова «Иван Мироныч» придралась цензура, и судьба ее никак не решалась. «Авдотьину жизнь», которая в театре не слишком понравилась, Немирович-Данченко пытался довести до необходимого уровня. Он нашел выход ставить ее без четвертого акта. «Умоляю послушаться меня, — обращался он к Станиславскому и пайщикам. — <…> Пьеса будет талантливым и художественным протестом против стоячей лужи и стремлением к свету простой необразованной женщины. Непростительно пренебрегать таким благодарным и благородным моментом». Пока он трудно переписывался о переделке с отстаивающим свое авторское достоинство и художественную свободу Найденовым, пайщики проголосовали против постановки вообще.

Горький посчитал историю с «Авдотьиной жизнью» «выходкой» Немировича-Данченко. Из солидарности с Найденовым он 2 декабря 1904 года отказывает Станиславскому в обещанной ему для спектакля миниатюр пьесе «Дружки». Он подчеркивает, что делает это из-за «поведения Немировича». В той же телеграмме Горький объявляет о своем отказе «от каких-либо сношений с Художественным театром» [[17](#_n_4_1_17)]. Копию {253} этой телеграммы Станиславский передал Немировичу-Данченко.

Оставить дело просто так было нельзя. Немирович-Данченко понимает, что оказывается «виновником того вреда, который может принести театру разрыв с ним А. М. Горького» [[18](#_n_4_1_18)]. Он пишет объяснительную записку «Господам участникам Товарищества Московского Художественного театра». Немирович-Данченко пересказывает события, тянущиеся уже «около года», упоминает о двух весенних объяснениях с Горьким, когда они «расставались в высшей степени дружески» [[19](#_n_4_1_19)], пишет о своем августовском запросе о пьесе и оскорбительном ответе, прервавшем его сношения с Горьким.

Он рассказывает, что пытался узнать у Морозова причину вражды Горького. Морозов назвал три факта. Немирович-Данченко в записке их не перечисляет. Он признает достойным рассмотрения только один факт — Горький обиделся, что Немирович-Данченко оставил без опровержения «какие-то репортерские заметки, где говорилось, что Художественный театр не принял к постановке “Дачников”» [[20](#_n_4_1_20)].

В объяснительной записке Немирович-Данченко напомнил пайщикам, что не решал этого вопроса сам. Морозов обсуждал с Дирекцией, давать ли опровержение, и все решили не давать. Немирович-Данченко пишет, что «театр принципиально никогда не выступал с возражениями на неверные сообщения газет» [[21](#_n_4_1_21)]. Но известен по крайней мере один случай, когда это было не так. Прошлой осенью 1903 года Немирович-Данченко давал пояснение об ошибке Эфроса в информации о «Вишневом саде».

Немирович-Данченко был готов не только объясняться с пайщиками, но и возразить Горькому. В его рабочей тетради 18 ноября 1904 года записано: «Как бы надо было ответить на письмо Горького, — если бы понадобилось. Корректно, но не “рыбьим” языком» [[22](#_n_4_1_22)]. Имелся в виду ответ через газеты. В этом обстоятельном черновике Немирович-Данченко подчеркивает, что, когда Горький писал «Дачников» и задумывал «Дружков», «не было речи о том, что дело идет о Художественном театре, но не было и сомнений на этот счет» [[23](#_n_4_1_23)]. В случае с Горьким неформальные отношения, конечно, значили больше формальных, и обе стороны прекрасно понимали это. Оттого таким болезненным и стал оборот дела с «Дачниками». Немирович-Данченко объясняет, что Горький не совсем отказал Художественному театру в «Дачниках», а только в праве первой постановки. Для Художественного театра этот {254} вариант неприемлемый, потому что другие театры неминуемо опередили бы его в темпах работы.

Объяснение это старательно обходит настоящую причину. Она проскальзывает лишь в одной фразе: «Кажется, г. Горький решил, что я не понял “Дачников”» [[24](#_n_4_1_24)]. А в этом ведь вся соль. Немирович-Данченко пьесу понял, но вовсе не хотел бы выносить на газетные страницы, на суд общества идейные разногласия с Горьким. Мнение о новой пьесе Горького Художественный театр считал своим внутренним делом и не хотел бы скандальной полемики такого рода, какую устроит Горький в 1913 году после спектаклей по романам Достоевского.

Еще меньше хотел бы Немирович-Данченко говорить внутри театра о скрытой пружине плохого к нему отношения Горького и Морозова. Он считал, что ею была М. Ф. Андреева. Ее он называл своим «исконным доброжелателем». Нерасположение их было взаимное. Немирович-Данченко был непримирим к ней и «как к актрисе, и как к личности». Он относился к этому так принципиально, что в двадцатые годы хотел закрепить сей факт в документе: «Надо бы мне как-нибудь записать для верной *истории* разные фазы и подробности наших взаимоотношений…» Намерения он своего не выполнил, чего, кстати, и не очень жаль, потому что эти «фазы и подробности» не растолковали бы события значительнее, чем написанная Немировичем-Данченко рецензия на «Дачников». Главное все-таки в ней.

Объяснительная записка «Господам участникам Товарищества Московского Художественного театра», как и все важные бумаги, была распечатана на гектографе. В конце ее Немирович-Данченко просил решить, «в какой мере» он ответственен за разрыв Горького с театром. Документа, что такое решение специально выносилось пайщиками, нет. Дальнейшее развитие событий показывает единодушие пайщиков с Немировичем-Данченко.

В декабре 1904 года Немирович-Данченко завершает свою работу над новым «Условием» Товарищества, в которое вносятся поправки по финансовой части. В связи с этим Морозов считает необходимым письменно подтвердить свою позицию. В письме к пайщикам он пишет, что оставляет в деле свой пай в размере 14 800 рублей, как было договорено между ним, Станиславским и Немировичем-Данченко, еще на три года. «Никаких дальнейших обязательств, касающихся денежной части будущего предприятия, — писал он, — я на себя не принимаю, {255} а также отказываюсь от всяких прав решающего голоса в делах будущего Товарищества пайщиков» [[25](#_n_4_1_25)].

Двадцать первого декабря произошло что-то вроде церемонии прощания Художественного театра с Морозовым. Пайщики соблюли этикет вежливости и послали ему письмо с выражением всех чувств благодарности и признания его заслуг перед Художественным театром, с сожалениями и надеждами на перемену его настроения. Морозов ответил им откровенно: «Все мои старания помешать театру катиться под гору и спуститься до его теперешнего уровня были тщетны. <…> я с горечью ухожу из того дела, которое когда-то любил» [[26](#_n_4_1_26)]. Далее Морозов наказывал беречь Станиславского.

Собрание участников Товарищества заслушало это письмо. В протоколе Г. С. Бурджалов записал, что собрание выше всего ставит интересы самого Художественного театра и потому оставляет морозовское письмо без ответа. У Стаховича и тут было особое мнение. Он нашел «тон письма весьма странным» [[27](#_n_4_1_27)] и предлагал «отклонить, но самым деликатным образом, какое бы то ни было участие С. Т. Морозова в делах Товарищества» [[28](#_n_4_1_28)].

Немирович-Данченко прочитал окончательный вариант проекта договора без участия Морозова и внес чрезвычайно важное предложение о создании Репертуарного комитета. Прием рассылки циркулярных писем с репертуарными планами позволял выяснять мнение пайщиков. Репертуарный комитет брал на себя ответственность за выбор пьес. В его состав входило Правление Товарищества и три выбранных члена. Ими стали Москвин, Лилина и Вишневский. Кроме того, на совещания можно было приглашать представителей труппы и даже посторонних лиц.

Как члены Правления, Станиславский и Немирович-Данченко входили в Репертуарный комитет, но о литературном veto Немировича-Данченко уже не было отдельной речи.

Создание Репертуарного комитета защищало репертуарную политику театра от упреков извне, что она находится в руках одного лица. Это было необходимо после истории с «Дачниками» Горького.

В литературной среде произошло падение авторитета Художественного театра. Писатели молча соглашались на положение недостойных быть представленными в этом храме искусства только при условии, что там царит один Чехов. С его смертью можно было брать реванш. Художественный театр обязан был распахнуть перед ними двери. Он и сам осознавал это.

{256} В 1936 году Немирович-Данченко рассказывал о репертуарной политике Художественного театра после Чехова и Горького: «Я сказал, что надо ставить четыре пьесы, причем в четвертой пьесе попробовать молодых авторов — Найденова, Сургучева, Юшкевича, Чирикова, Ярцева, тех, кто только привлек внимание в литературе. <…> Единственным крупным мастером оказался Леонид Андреев» [[29](#_n_4_1_29)]. Перечисленные авторы получили доступ на сцену после разрыва с Горьким, но настоящего родства со всеми ними у Художественного театра не возникло, даже с Леонидом Андреевым.

В тот период Художественный театр не шел на компромиссы с современными драматургами. Теперь эту спесь ему не прощали. Станиславский недаром писал: «Это не было заметно, но авторитет Чехова охранял театр от многого». Однажды Станиславский назвал Чехова ангелом-хранителем Художественного театра. «Его не стало, и нас заклевали со всех сторон», — с огорчением писал он.

Станиславский имел в виду появившиеся слухи о расколе в театре, распространяемые устно и в газетах. Высказывали даже предположение, что Станиславский уходит из Художественного театра. И это тогда, когда он и Немирович-Данченко договорились забыть все споры и провозгласили «дружную работу тех, кто любит и понимает дело».

Во всем этом Станиславский видит травлю театра и особенно осуждает за нее Горького. Его поступков он просто не понимает. Они заставляют его сомневаться в благородстве Горького, в его общественной репутации. Станиславский пишет 3 января 1905 года, за несколько дней до кровавого воскресенья: «Горький наносит нам всевозможные оскорбления — и это все происходит в тот момент, когда говорят о конституционном самоуправлении, и это проделывают люди, считающие себя во главе либералов или вожаками толпы. Нехорошо!.. и больно!..» [[30](#_n_4_1_30)]

За эти полгода, что прошли со смерти Чехова, когда от Художественного театра отошли Морозов, Горький, Андреева, — Станиславский, воспринимавший обстоятельства мрачно, убедился, что внутри театра все же произошел отбор верных сил. «Общие потери связали нас еще крепче», — писал он. Ради укрепления этой связи Станиславский научился ценить тех, кто у театра есть, и призывал к тому же Немировича-Данченко. Ранее безгранично требовательный к актерам, он сейчас предлагал «даже идти на компромисс художественный, чтобы спасти и сохранить театру не только актера, но и деятеля». Речь {257} шла, например, о Вишневском. Немирович-Данченко в отчаянии снял его во время репетиций «Иванова» с роли Боркина. Он писал, что роль была дана ему «по кумовству». Станиславский не считал это преступлением. Он исходил из того, что «подходящие деятели нашего театра очень редки пока», и дорожил ими больше, чем ролью в пьесе. Он хотел ободрить потерпевшего Вишневского утешительным письмом. Письмо, правда, собирался предварительно провести через «цензуру» Немировича-Данченко, чтобы не вредить его авторитету. Удивительным образом Станиславский заступился за Грибунина, явившегося в театр пьяным. Его Немирович-Данченко чуть ли не собрался выгнать. Станиславский напомнил ему о таланте Грибунина.

Такой либерализм Станиславского, как покажет будущее, был временным. Скоро он станет упрекать Немировича-Данченко во всепрощении и видеть в этом признак распада театра. Сейчас же его целью является сохранение ауры Художественного театра, излучаемой не только талантами, но даже и простой преданностью души.

## Глава втораяСтаниславский сбрасывает «оковы» — Недоумения Немировича-Данченко — Подозреваемые лица — Снова Мейерхольд — Перемена сценических задач — Разные взгляды на профессию режиссера

Надо было учиться жить по-новому, и Станиславский легко рванулся в эту новую жизнь, хватая ее, как воздух. Немирович-Данченко примечал: «… в последние два месяца[[25]](#footnote-26) я нахожу Вас как будто *сбросившим с себя все оковы*». Немирович-Данченко с трудом верил в признаки неотвратимого наступления перемен со стороны Станиславского, пытаясь сохранить и еще крепче обосновать прежний статус их сотрудничества. Именно поэтому в первых числах июня 1905 года, приехав в Нескучное, он тотчас же начинает писать Станиславскому.

Два варианта (отправленный и неотправленный) письма Немировича-Данченко от 8 – 10 июня 1905 года представляют собой ретроспективу нервного сезона, вызвавшего у него ряд недоумений. Их можно свести к нескольким главным недоумениям, о которых он просит разъяснений у Станиславского.

{258} «Почему? И зачем?» — как бы вопрошает Немирович-Данченко. Посреди слишком откровенного письма он сам себя одергивает: «А вдруг мое письмо сыграет роль моей рецензии о “Дачниках”?!» Но в угрозу разрыва Станиславского с ним он все-таки не верит и продолжает свою исповедь. На этот раз его письмо заняло двадцать восемь густо исписанных страниц. Высказавшись исчерпывающе, он с гордостью сообщил Лужскому о небывалых размерах своего послания и заодно об его цели: «Выясняю причины натянутости наших отношений и необходимость сохранить их хорошими. Все написал. Все очень искренно. Пусть делает, что хочет, но надо установить отношения без тайных дум».

Первое недоумение Немировича-Данченко связано как раз с разгадыванием «тайных дум», в которых он подозревает Станиславского. Ему кажется, что Станиславский изменился к нему со времен петербургских гастролей во второй половине апреля 1905 года. В его тоне ему почудилась «новая нота». Немирович-Данченко стал ждать от Станиславского каких-то принципиальных заявлений, а их не последовало. Оставалось гадать об их содержании.

Он мысленно перебирал возможные претензии Станиславского. Он был уверен, что сможет доказательно им противостоять, так как в ответ у него, «как из рога изобилия, посыпятся возражения».

Немирович-Данченко пишет: «Ваше настроение относительно меня заволакивается туманом». Он хочет развеять туман и ищет ему объяснения. Как обычно, из ревности он прежде всего выдвигает дурные влияния на Станиславского. На сей раз это могут быть влияния Стаховича, Книппер-Чеховой и Лилиной. Пустые ли это подозрения или нет?

Исходя из недавней активности Стаховича в конфликтах с Горьким и Морозовым, можно было ожидать, что он потребует от Станиславского более твердого руководства во всех направлениях. В настоящее время Стахович больше выделяет и поддерживает Станиславского. Очень скоро — всего через год — он заявит Немировичу-Данченко: «Для меня Художественный театр это Станиславский» [[1](#_n_4_2_1)], чем потрясет его до глубины души. Отношениям Немировича-Данченко со Стаховичем предстоит колебаться между сближениями и обидами друг на друга.

Следующая подозреваемая — Книппер-Чехова. С ней Немирович-Данченко всегда переписывался о театре так доверительно, как ни с кем из труппы. Сейчас она теряет положение {259} первого лица. Она не получает этим летом от Немировича-Данченко подобных писем.

Ее состояние весьма драматично. Рядом с ней нет больше Чехова — вдохновителя и надежды всего Художественного театра. Выходит, что Немирович-Данченко не столько переписывался с ней, сколько через нее с Чеховым. Начиналось постепенное расхождение Немировича-Данченко и Книппер-Чеховой. Через три года он писал о ней резко, что она причислила себя к элите театра, состоящей из нее самой, Лилиной со Станиславским и еще «двоих-троих любимчиков их» [[2](#_n_4_2_2)]. Для него было непереносимо, что она теперь держится в тоне «всезнающем и всекритикующем» [[3](#_n_4_2_3)].

В минувшем сезоне ей исполнилось тридцать шесть лет. Хотя она трогательно сыграла Сарру в «Иванове», впервые при распределении ролей было высказано, что она для этой роли стара (мнение Морозова). Прошлой зимой у нее тоже впервые появилась в труппе соперница на шестнадцать лет ее моложе. Это выпускница школы МХТ и тоже, как некогда она сама, ученица Немировича-Данченко. Это Мария Николаевна Германова. Они сразу столкнулись в новой режиссерской работе Немировича-Данченко — в пьесе П. М. Ярцева «У монастыря».

В этой пьесе, достаточно однодневной, затрагивался модный женский вопрос. Книппер-Чеховой досталась роль вялой, надоевшей любовницы, а Германовой — роль смелой, переломившей в себе страсть женщины. Книппер-Чеховой роль не подходила по темпераменту. Добиваясь от нее созвучности своим режиссерским планам, Немирович-Данченко переаттестовал ее: «… Ольга Леонардовна — превосходнейшая комедийная актриса, но совершенно лишенная поэтического взмаха». Разочарован по той же причине он был и ее работой в «Иванове»: «Сарра — еще больше убеждала меня в этом».

На репетициях атмосфера не могла быть ни дружеской, ни творчески единодушной. Немирович-Данченко подозревал, что исполнители, в том числе Книппер-Чехова, пересказывают Станиславскому все «в тоне пошлых закулисных сплетен». После премьеры Книппер-Чехова равнодушно писала: «Пьеса в чтении казалась интересной, а ничего не вышло, как взялись за игру. Я по крайней мере не тратила на нее сил и нерв. Мне странно было играть эту роль; такое было чувство, что я играю именно роль, а не человека живого».

Вот влияния, которые могли исходить на Станиславского от Книппер-Чеховой. Пустяки, но какие подтексты!

{260} Третьей, неправильно влияющей на Станиславского, могла быть, по мысли Немировича-Данченко, — Лилина. Между нею и Немировичем-Данченко как между актрисой и режиссером существовало прочное взаимопонимание. На его репетициях она не плакала от обид, как на репетициях Станиславского. Она знала: он считает, что с ней «приятно работать». Не бог весть какая высокая оценка, но остававшаяся неизменной[[26]](#footnote-27). Чем же тогда Лилина могла вызвать подозрения Немировича Данченко, если не актерскими капризами и интригами о ролях?

В его архиве сохранилось одно странное письмо: без обращения, без подписи, без даты. Скорее всего Немирович-Данченко писал его Лужскому. За то, что адресат — Лужский, который тогда был директором труппы, говорят тон доверия и содержание деловой части письма. Упоминаемые события позволяют датировать письмо серединой лета 1906 года, но раскрывает оно события двух последних сезонов, 1904/05 и 1905/06 годов. Вот в этом письме и содержится разгадка подозрений Немировича-Данченко о направленных против него влияниях Лилиной.

Немирович-Данченко рассматривает взгляд Лилиной на их сотрудничество со Станиславским. «Имеющая на него такое большое влияние Мар[ия] Петр[овна] считает меня самым лучшим помощником его и по каким-то неисповедимым законам обязанным оберегать и его славу, и его труды, и его здоровье» [[4](#_n_4_2_4)], — объясняет он. Несмотря на то, что Лилина его так высоко ценит, он обижается, что она не понимает его независимости и хочет поставить в услужение Станиславскому. Мысль о своей служебной роли при Станиславском, как выяснилось уже на «Вишневом саде», постоянно преследовала самолюбие Немировича-Данченко.

Если сопоставить его слова о Лилиной, с признанием, что именно на гастролях в Петербурге в апреле 1905 года он отошел от Станиславского, то все встает на свои места. Понятно, отчего появился натянутый тон и затуманились отношения. Лилина, обидевшись на невнимание Немировича-Данченко, могла настраивать Станиславского на то, что он вероломно оставлен своим «лучшим помощником». Тогда понятно и то, почему Немирович-Данченко {261} не знал «тайных дум» Станиславского. Как он мог знать их, намеренно отойдя в сторону?

Перебрав влияния Стаховича, Книппер-Чеховой и Лилиной, Немирович-Данченко счел их все-таки недостаточными для перемены отношения Станиславского. Он перешел к более глубоким причинам. Серьезное основание он почувствовал в мотивах творческих — в недоверии Станиславского его художественному вкусу. Немировичу-Данченко показалось, что Станиславский стал обращаться к нему в том же тоне, что и к актрисе Евгении Михайловне Раевской: как к почтенной даме, а не актрисе — подчеркнуто учтиво. Это сравнение выдает холодную сдержанность Станиславского к тому, что его не интересует, обидевшую Немировича-Данченко в апреле 1905 года. «Откуда это могло вдруг налететь?» — заинтригованно спрашивал себя Немирович-Данченко. Летом 1905 года ему еще не все было тут ясно, но он уже подумывал, что к перемене Станиславского имеет отношение Мейерхольд.

Через год, летом 1906 года, когда короткий сюжет сотрудничества Станиславского с Мейерхольдом был позади, Немирович-Данченко был уже совершенно убежден в причастности Мейерхольда. «Но стоило мне в Петербурге отойти от него, как он весь отдался глупостям, внушенным Мейерхольдом…, — наконец понял он. — И меня он возненавидел. Да, возненавидел» [[5](#_n_4_2_5)]. Немирович-Данченко сделал из этого вывод, что ему нельзя прерывать собственного «громадного» влияния на Станиславского, что надлежит быть «беспрерывно около него» [[6](#_n_4_2_6)], что нельзя отдавать в его руки власть. Но годились ли такие простые средства, чтобы удерживать Станиславского от творческих увлечений, каковы бы они ни были, как это представлялось Немировичу-Данченко?..

Ведь уже некоторое время Станиславский искал для себя отдушину — то, что он делал бы не по обязанности перед Художественным театром, а по увлечению. Похоже, ему тесно было в этом театре, и он стремился основать по соседству еще творческое дело. Придумал создать «Акционерное общество провинциальных театров» для благотворного распространения принципов МХТ на всю Россию. Придумал его проект и прочел 13 февраля 1904 года приглашенным к себе домой лицам. Станиславский сумел вдохновить слушателей и получить одобрение, в том числе и от Немировича-Данченко. Еще год Станиславский жил этой идеей, посвящая в нее не только своих товарищей по Художественному театру, но и посторонних: писал в Нижний Новгород бывшему артисту МХТ {262} И. А. Тихомирову, писал в Ялту Л. В. Средину, надеясь, что тот расскажет Горькому.

К марту 1905 года «маленькое дело, близко связанное с Ху[дожественным] театром» [[7](#_n_4_2_7)], как писал Станиславский, начало воплощаться в жизнь. Станиславский уже знал имя своего соратника и состав труппы. Это были — Мейерхольд и «Труппа от Мейерхольда» [[8](#_n_4_2_8)]. К ней он добавил фамилии артистов Художественного театра, по его мнению, способных пуститься путешествовать в театре на колесах: Адашев, Александров, Бурджалов, Бутова, Германова, Косминская, Литовцева, Савицкая, плюс несколько малоговорящих имен. Новая труппа в буквальном смысле слова должна была действовать на колесах — приготовив постановку в Москве, обкатывать ее по всей провинции.

Мейерхольд тоже уже с год думал о новом театральном деле, правда, в Москве. Он понимал свою задачу по-иному: «“Театр фантазии”, театр как реакция *против* натурализма, театр условностей даже, но театр духа. Какая красивая задача». У него был составлен для этого репертуар из пьес новейшей литературы (Метерлинк, Пшибышевский, Д’Аннунцио), ион искал только средств. Станиславский средства имел, но, как и при начале Художественного театра, искал помощника.

Где и когда произошел их с Мейерхольдом «Славянский базар»? Где и когда их пути пересеклись для беседы и выработки условий сотрудничества, выяснить не удалось. Веригина — актриса этого будущего театра, свидетельствовала потом, что это Станиславский выбрал и пригласил Мейерхольда. Она слышала это от Б. К. Пронина, которому будто бы рассказывал сам Станиславский. «“Подходит единственный человек — это Всеволод Мейерхольд, но он в ссоре с театром. Я все-таки пошлю ему телеграмму с предложением”. Мейерхольд ответил принципиальным согласием».

Мейерхольд, ушедший из Художественного театра полускандально, не чувствовал себя вовсе от него оторвавшимся. С тех пор он обращался к Немировичу-Данченко с просьбами о присылке экземпляров пьес, и его просьбы удовлетворялись. Осенью 1904 года он писал ему из Тифлиса: «… Вы, как мне кажется, продолжаете сердиться на меня… Забудьте старое!»

Встреча Немировича-Данченко с Мейерхольдом произошла параллельно начавшемуся его сотрудничеству со Станиславским, когда по окончании петербургских гастролей планировался будущий сезон. Своей роли в этой встрече Немирович-Данченко придавал решающее значение. «Я, в первую мою {263} встречу с Мейерхольдом, говорю о необходимости нового тона на сцене. Это дает ему толчок предложить свои услуги», — подчеркивал он Станиславскому в начале июня 1905 года, когда Мейерхольд уже стал для него предметом ревности. 8 мая 1905 года Немирович-Данченко пишет в рабочей тетради, что Мейерхольд будет первым исполнителем роли Треплева в возобновляемой «Чайке».

В 1927 году Бертенсон записал рассказ Немировича-Данченко, где основной причиной возвращения Мейерхольда в МХТ названа возможность для него режиссерской работы и ни слова не говорится о создании им со Станиславским отдельного театра. «В сезоне 1905 – 1906 г. он, — пишет Бертенсон о Мейерхольде, — вернулся к В. И. и сказал: “Вам недостает хорошего режиссера. Этот режиссер — я”. В. И. решил взять его, но развернулась революция, а затем театр уехал за границу, где новый режиссер не был нужен» [[9](#_n_4_2_9)].

На самом деле по смыслу все это было не совсем так. Никакой конкретной режиссерской работы для Мейерхольда в Художественном театре запланировано не было. Оно и быть не могло, потому что ничего близкого к мейерхольдовским репертуарным планам для поисков «нового тона» не предусматривалось. Наоборот, на заседании 3 марта 1905 года была принята новая ориентация репертуарной политики, по сравнению с мейерхольдовской достаточно консервативная. В ней первым пунктом значилось — «реставрация русских классических пьес» [[10](#_n_4_2_10)], вторым — «Ибсен или вообще крупнейшее произведение западной литературы более постановочного характера», третьим — «пьеса типа “Одиноких”», четвертым — «сборный спектакль» или «пьеса русского современного репертуара», а пятым шло «возобновление». Видна тенденция к тому, чтобы репертуар был прочным, без особого риска. Ничего из того, что грезилось Мейерхольду.

Очевидно, что Мейерхольд вернулся не ради роли Треплева и не ради потенциальных режиссерских поисков на сцене Художественного театра. Он пришел, чтобы осуществить свои замыслы в сотрудничестве со Станиславским. Кстати, и формально это было так: Мейерхольду не платили никакого вознаграждения за выступления в «Чайке», а все жалованье он получал в Театре-Студии от Станиславского.

Судя по всему, Немирович-Данченко сначала не придал объединению Станиславского с Мейерхольдом важного значения, поэтому и не делал различия, куда, собственно, Мейерхольд вернулся — в театр или в студию. Все это организовалось как {264} бы за его спиной. Символично, что 10 апреля 1905 года, когда Немирович-Данченко приехал в Петербург устраивать гастроли МХТ, в этот же самый день Мейерхольд из Николаева уже выслал Станиславскому «вступительное слово к проекту» их нового театра. К тому же моменту, когда в Петербурге Немирович-Данченко несколько отдалился от Станиславского, дело с Мейерхольдом было уже слажено.

До Петербурга Мейерхольд успел повлиять на Станиславского, косвенно скорректировав его проекты «Акционерного общества провинциальных театров» и явившегося взамен варианта «Филиального отделения Художественного театра». Работая над новым проектом сметы, труппы, репертуара и расписания занятий, Станиславский писал уже — «Театр Исканий» [[11](#_n_4_2_11)]. Во вступительном слове «К проекту новой драматической труппы при Московском Художественном театре» Мейерхольд объединил задачи Станиславского с собственными мечтами. Вышло смешанно и противоречиво.

С одной стороны, Мейерхольд как бы пересказывал Станиславского, предлагая «освежающую струю» искусства МХТ «обратить в поток, чтобы раз навсегда залечить язвы провинциальных сцен». С другой — критиковал нынешнюю отсталость Художественного театра и потому перед новой труппой ставил задачу «всеми силами помочь Московскому Художественному театру не утрачивать обаяния именно такого вот *передового* театра, который бы всегда шел рядом в стремительном авангардном движении современной “новой” драматургии и живописи <…>».

Мейерхольд писал от третьего лица, сообщая о себе, что будет стоять во главе труппы и что Станиславский станет наблюдать за художественной стороной. Его рукопись занимает левую половину листа. Правая — чистая оставлена Станиславскому для его пометок. «Прошу Вас на полях сгладить то, что не понравится Вам, приписать, что могло бы усилить значение сказанного, прошу исправить, если что не ясно выражено», — писал он в сопроводительном письме. Рукопись предполагалось размножить и разослать нужным людям. Станиславский не сделал в ней никаких исправлений.

Вернувшись в Москву по окончании петербургских гастролей, Станиславский 5 мая произнес речь перед сотрудниками новой труппы Театра-Студии, как ее назвали. Речь сохранилась не в подлиннике, а в изложении журнала «Театр и искусство», и то не целиком приведенная В напечатанном отрывке Станиславский говорит только о задачах обновления {265} искусства, но не касается влияния на провинцию, с чего раньше начиналась его программа. Странно, что редакция не отметила это общественно важное место в замыслах Станиславского. Или он уже ничего не сказал об этом?.. Если так, то Мейерхольд окончательно повернул его внимание в другую сторону — в сторону чисто сценических исканий.

Немирович-Данченко оценил речь Станиславского как крупное событие, как «серьезнейшую минуту», когда Станиславский выступает «*учителем* этических взглядов на искусство, на труд, на душу актера». Он даже «любовался» им тогда. Все же, что произошло в результате данного начинания — он расценил потом как «необузданность» капризов Станиславского.

Немирович-Данченко опять пришел в недоумение: что такого нового мог предложить Станиславскому Мейерхольд, чего бы уже не предлагал он сам?.. Он ведь тоже видел, что поиски обновления искусства Художественного театра необходимы и на первой встрече с Мейерхольдом говорил о «надоевшем натурализме» и своих несбывшихся исканиях при постановке «У монастыря».

В поле зрения интересов Станиславского, Мейерхольда и Немировича-Данченко были одни и те же проблемы обновления театрального искусства: перемена сценических задач, перемена способов репетиций, перемена профессиональных задач режиссера. И все же выявилось, что в данную минуту у Немировича-Данченко не было практического согласия с Мейерхольдом во всех этих пунктах. У Станиславского — напротив. Вспоминая это время в «Моей жизни в искусстве», он писал: «Я решил помогать Мейерхольду в его новых работах, которые, как мне казалось, во многом совпадали с моими мечтами».

Перемена сценических задач уже была целью и Станиславского, и Немировича-Данченко, но не удавалась на деле. В письме из Нескучного 8 – 10 июня 1905 года Немирович-Данченко писал, что оба они потерпели неудачу, оба переживают провал своих новых художественных идей. Немирович-Данченко говорит о собственной постановке «У монастыря» и о постановках Станиславского — одноактные пьесы Метерлинка («Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри») и миниатюры Чехова («Злоумышленник», «Хирургия», «Унтер Пришибеев») Быть может, провалы и были одинаковы, но причины их совершенно разные.

Дело с постановкой в манере «синематографа» тянулось с сезона 1899/900 года. Станиславский опять приписал на {266} циркулярном письме с репертуарными планами 7 января 1904 года: «Синематограф из Слепцова, Горбунова и Чехова (заказать и Горькому)» [[12](#_n_4_2_12)]. Все лето 1904 года тема миниатюр держалась в переписке. По сравнению с 1900 годом Немирович-Данченко пошел на уступки, но предупреждал, что пайщики против синематографа, а потому лучше воспользоваться для него силами школы на утренниках. В случае же успеха — перенести спектакль на вечера. Станиславский сильно огорчился. Школьные утренники его не устраивали, потому что он все еще считал миниатюры за «новость в смысле формы».

До конца октября Немирович-Данченко не поручал конторе театра переписывать экземпляры миниатюр. Он не верил, что они будут, боялся, что в них «слишком много Чехова», что подведет со сроками Симов. Наконец 27 октября пайщики решились соединить в один вечер «У монастыря» и миниатюры. Только от репертуарного голода могла явиться такая нелепая мысль. Станиславский и Немирович-Данченко, работая раздельно, оказались конкурентами в общем спектакле. На премьере «Монастырю» шикали и свистели, а миниатюры шли под сплошной хохот. Никакие художественные идеи не прозвучали.

Немирович-Данченко считал, что они со Станиславским заняты одними и теми же поисками, и обижался, что Станиславский не интересуется его работой. «Вы не нашли тона для Метерлинка, я хотел найти его в “Монастыре”», — писал он, упирая на сходство задач. Он ошибался, потому что «тон» они искали разный, да и литературная основа (Ярцев и Метерлинк) была слишком разная. Возможно даже, что «тон» как таковой искал только Немирович-Данченко. Он понимал задачу конкретно: «Я хотел слить тонкую, изящную характерность с тоном лирического стихотворения». Он ждал от актеров «лирического подъема», «поэтического взмаха». Ему откликнулись только молодые: Германова — Наташа и Петрова в маленькой роли монастырской послушницы. Остальные убили надежды исконным реализмом или, как Книппер-Чехова, думали, что от них требуют играть роль, «а не живого человека».

Станиславский тоже пользовался термином «тон», но содержание его так изменил, что уже самый термин перестал отвечать себе. Сначала ему даже показалось, что удалось найти «тон». Это был «несколько приподнятый торжественный тон, загадочный и тревожный», какой подходил к Метерлинку. Одновременно Станиславский понял, что этого недостаточно. Это {267} был действительно только «тон» в смысле окраски, а надо было найти иной способ сценической жизни. Испугавшись, что широкая публика не примет нового приема, он отступил. Он не осмелился сделать так, как хотел: «Гораздо бы больше передавался этот ужас слепого существования, если бы артисты сидели неподвижно, словно вслушиваясь в себя, без жестов и мимики, как заброшенные камни <…>».

В этом случае перед исполнителями стояла бы непривычная задача — оправдать отсутствие внешнего действия. Станиславский, обдумав это, пришел к неосуществимой, как покажет ему будущее, формуле: «Импрессион[изм] и мистицизм есть продолжение крайнего реализма» [[13](#_n_4_2_13)].

Ощущение вечности мироздания или чего-то потустороннего сознанию нельзя выразить поведением людей и окружающими их вещами. «Крайний реализм», по замыслу Станиславского, должен быть идеальным по тонкости и духовной правде, но какими средствами донести мистическое настроение, он не знал и полагался на Мейерхольда, что тот знает.

Немирович-Данченко тоже не знал, «какие приемы употребить с актерами» для достижения поэтического тона, но думал, что узнает в содружестве со Станиславским. Он доказывал: «… по-моему, никогда за последние пять лет мы не должны были так часто и так крепко быть вместе, как именно теперь, когда оба чувствуем необходимость обновления и оба можем проявить весь наш *опыт* для этого обновления».

В свою очередь Мейерхольд не принял ни опытов Немировича-Данченко в спектакле «У монастыря», ни Станиславского в пьесах Метерлинка. Он считал, что у зрителя есть «способность дорисовывать и грезить, как при слушании музыки». Немирович-Данченко пренебрегал ею, показывая под «благостный звон вечерни» конкретный монастырский двор через конкретное бутафорское окно, между тем одного звона было достаточно для пробуждения поэтических чувств. Также не умел найти изобразительные средства «для воспроизведения на сцене мистически-символической драмы» Метерлинка и Станиславский. Перемены сценических задач должны были, по мнению Мейерхольда, быть достигнуты *изменениями самих способов репетиций*.

О новом таком способе он заявил во время беседы, состоявшейся в Художественном театре после читки пьесы Гамсуна «Драма жизни». Это было в один из майских дней 1905 года. Немирович-Данченко потом писал Станиславскому об этом так: «Возвращаюсь к случаю, поссорившему нас. Под влиянием {268} вздорной болтовни Мейерхольда о необходимости репетировать как бог на душу положит у Вас явилось желание воспользоваться приемом, о каком Вы якобы “давно мечтали”». Этот случай особенно ярко обнаруживает стремление сбросить с себя «опеку разума». Под «опекой разума» Немирович-Данченко подразумевал литературное начало работы и свое сдерживающее контрвлияние на Станиславского.

Что же такого подрывающего основы предложил Мейерхольд, что могло даже довести до ссоры Немировича-Данченко со Станиславским? В сущности, он обрушился на то, что упорядочил Немирович-Данченко, — беседу о пьесе. Мейерхольд критиковал, что в Художественном театре «не индивидуализируются системы подхода к работе» в зависимости от литературного материала. «Иные пьесы, — говорил он, — надо анализировать, иные импровизировать». Мейерхольд считал, что «*метод* режиссера-натуралиста», пытающегося создать целостный спектакль из предварительно раздробленных и препарированных анализом сцен, служит препятствием к достижению гармонии.

Немирович-Данченко собрал «всю энергию для протеста» против «вздорной болтовни Мейерхольда». Можно представить себе отчаяние, с каким он встал на защиту основ режиссерской культуры Художественного театра, так долго пестуемой им вместе со Станиславским в беседах, на репетициях и на страницах режиссерских планов, теперь так легкомысленно отбрасываемых. Это отчаяние подвигло его в течение трех дней, с 8 по 10 июня 1905 года, писать Станиславскому, искать слова и доказательства, какими можно было бы его удержать от опасности.

На беседе о «Драме жизни», солидаризуясь с Мейерхольдом, Станиславский открыто дерзнул как бы послать к черту все эти приевшиеся предварительные анализы, беседы и, главное, собственные режиссерские экземпляры с описанием мизансцен и всего прочего. Не обезумел ли он, в самом деле? И не изменил ли он тогда самому себе?

Если отбросить штампованное представление о поисках Станиславского, то становится совершенно ясно: он не обезумел и не изменил себе. И это потому, что прежде всего думал в театре об актере. Все остальное уходило на второй план.

Беседа о пьесе, проходящая под руководством Немировича-Данченко, представляла собой литературный анализ. Режиссерский план, следовавший вслед за ней, был переводом литературного анализа на язык сценический. Тут уже возникали {269} споры, когда сценический язык становился слишком самостоятельным, удаляясь от литературного анализа. Станиславский пытался в режиссерском плане предвосхитить анализ актерский. Будучи актером, он интуитивно чувствовал, что режиссерский план стесняет его творчество, как все наперед заданное. Уже в 1903 году, при репетициях «Столпов общества», он не хотел, чтобы перед выходом на сцену исполнителям внушался «тон и темп всего акта». Мейерхольд предлагал вполне понятное Станиславскому. Хотя бы для некоторых пьес можно было бы обойтись без предварительных режиссерских решений.

Немирович-Данченко, наоборот, встретившись со Станиславским и работая с его режиссерскими планами, убедился в их необходимости и непреходящей ценности. Уже летом 1899 года, перед вторым сезоном Художественного театра, он писал Станиславскому, что режиссерские экземпляры являются собственностью театра и должны бы издаваться Театральным обществом для того, чтобы явились «подражатели» [[14](#_n_4_2_14)]. Сам он тоже стал писать режиссерские планы. Теперь, после своего режиссерского плана к шекспировскому «Юлию Цезарю», он придавал этой стороне режиссерского труда большое культурное значение: «Здесь не только планировка обстановки и актерских “мест”, здесь и характеристики, и психологические отступления, и экскурсии в эпоху, и специально литературные толкования».

С 1905 года пошла тяжба — писать или не писать режиссерские планы. Она протянется еще три года. В 1908 году «Подкомиссия для рассмотрения внутренней жизни театра» (будет и такая!) осудит направление Станиславского и Мейерхольда. В протокол заседания запишут: «Два года тому назад, при возникновении “Студии”, происходили частые беседы о новых формах и способах творчества режиссеров и актеров. Тогда запала мысль, что режиссеру не нужна кабинетная работа, и он не должен приступать к работе на сцене, все рассчитав и обдумав. Он должен, как скульптор, лепить кусками, а живой глиной служит ему актер. Опыт показал, что подобная неподготовленность режиссера сильно отзывается на времени постановки, вредно действует на психику актера и не много прибавляет к ее художественным красотам» [[15](#_n_4_2_15)]. Станиславский, к тому времени разойдясь взглядами с Мейерхольдом, будет по-прежнему упорствовать и не сдаваться. Он ответит: «Комиссия ошибается, если думает, что нужна подготовительная кабинетная работа режиссера — как прежде, {270} когда он один решал весь план и все подробности постановок, писал mise en scène и решал все вопросы за актеров. Теперь режиссер уже не монарх, как прежде, когда у актера не было яркой индивидуальности» [[16](#_n_4_2_16)].

В 1904 – 1905 годах начался постепенный отход Станиславского от режиссерских планов. В его практике параллельно возникла новая форма записи творческого процесса — режиссерский дневник. Он начнет их вести на репетициях «Ивана Мироныча» и «Привидений». Это форма не предписаний, а исследования проделанной актерами работы[[27]](#footnote-28).

После весны 1905 года Станиславский, понуждаемый разными практическими обстоятельствами, написал еще около десяти полных и неполных режиссерских планов для драмы и оперы, кончая «Отелло» (1929 – 1930), но его взгляда на режиссерский план уже ничто не могло поколебать. В 1936 году, беседуя с режиссерами и актерами МХАТ, он бушевал: «Позорные режиссерские экземпляры, по которым теперь учатся, надо вывесить в Музее. Это ерунда. Это исторический нонсенс. Это была наша страшная ошибка, страшное насилие над актером, в котором я тоже был повинен» [[17](#_n_4_2_17)].

Перед угрозой отмены режиссерских планов Немирович-Данченко счел необходимым объяснить Станиславскому свой взгляд на профессиональные задачи режиссера. Он уделил этому вторую часть письма от 8 – 10 июня 1905 года. Немирович-Данченко считал, что независимо от творческой индивидуальности режиссер приходит к актерам с готовым представлением о будущем спектакле. Он начинает репетировать с единственной целью «инсценировать образы, *уже вставшие в его воображений*». Работа с чистого листа в поисках непроизвольного толчка к творчеству кажется ему проявлением дилетантства. Немирович-Данченко напоминает Станиславскому, что за годы в Художественном театре он уже преодолел в себе «художника-дилетанта», каким был в Обществе искусства и литературы, окруженный людьми, готовыми исполнять любые его творческие капризы.

Для Немировича-Данченко профессия режиссера была определяющая по отношению ко всем профессиям театра, включая {271} актерскую. Это не противоречило тому, что на первое место в театре он ставил актера. Дело было только в том, что режиссер, внушив актеру сценический образ, сам прячется, уходит в тень. Пренебрегая режиссерскими планами, Станиславский и Мейерхольд тоже не опускали режиссуру с того пьедестала, куда они сами ее поставили и где она олицетворяет собой театральное искусство двадцатого века.

Нюанс заключается в том, что Немирович-Данченко, кроме режиссуры, не имел больше ничего в театре для истинного творчества, а они имели. Будучи сами актерами, они любили и ценили эту профессию больше режиссерской. Особенно в молодые годы. Мейерхольд писал в 1904 году Чехову: «В моем деле режиссура интересует меня постольку, поскольку вместе с поднятием художественного тона всего дела она помогает совершенствоваться моей артистической личности». То же самое, слово в слово, он повторял В. Ф. Комиссаржевской. Он ставил условием своей работы в ее театре обязательное актерское участие в спектаклях. Станиславский писал о режиссуре: «*Я не люблю этой деятельности* и делаю ее по необходимости» и добавлял, что плюет на свои режиссерские успехи. Этого он не мог сказать об актерских удачах и неудачах. Он подтверждал это тем, что не может без задетого самолюбия и актерской ревности уступать Качалову первенство в ролях. Поэтому режиссерское новаторство Станиславский и Мейерхольд легко переносили в сферу актерского искусства, разрабатывая в ней целые системы.

Немирович-Данченко никак не мог встать на точку зрения Станиславского и Мейерхольда, не пройдя того актерского опыта, который прошли они. Судьба была, с одной стороны, к нему жестока: она наделила его пониманием, но не дала достаточно творческих сил. Он сам трезво оценил себя как драматурга ниже Чехова. От юношеской мечты стать актером он отступился. С другой стороны, судьба отнеслась к нему необыкновенно щедро: он стал уникальной театральной личностью не только для Художественного театра, но для русской сцены вообще.

Между тем авторитет Станиславского то возвышался и признавался, то падал и осмеивался. И если даже это не всегда обсуждалось вслух, то часто говорилось за спиной или просто висело в воздухе. Так было при жизни Станиславского и тем более после его смерти. Так же продолжается и по сей день. Признание и отрицание — вот полюсы равновесия не знающей забвения в театральной истории фигуры Станиславского.

{272} Немирович-Данченко наблюдал балансирование Станиславского меж разнообразных успехов и неудач и не находил объяснения, почему иногда результаты его деятельности оцениваются обратно достижениям. Он рассуждал: «И за последние годы словно установилось так, что я должен ставить те пьесы, которые должны *иметь успех, не поднимая театра*, а Вы — те, которые должны *не иметь успеха*, но должны *поднять театр*. Я с Вами с удовольствием поменялся бы ролями, потому что я своими успехами приобретаю любовное отношение ко мне пайщиков и все-таки остаюсь в тени, а Вы каждый раз возбуждаете ропот и все-таки с каждым неуспехом поднимаетесь все выше и выше». Немирович-Данченко приводил свежий пример: «Неуспех Метерлинка Вас не только не уронил, а еще поднял и крепко ставил на новую, высшую ступень. А успех “Иванова” не вплел в мой венок никаких лавров».

Немирович-Данченко испытывал большое недоумение перед таким несправедливым порядком вещей, как провалы Станиславского, преумножающие его славу.

На самом деле лавры доставались каждому по своей части. Немировичу-Данченко — за умелое ведение корабля по фарватеру, а Станиславскому — за открытие новых земель при кораблекрушениях. В итоге корабль под руководством Немировича-Данченко всегда гордо приходил в гавань, а новые земли Станиславского частично оказывались непригодными для проживания, но зато какие с них раскрывались горизонты!

В письме от 8 – 10 июня Немирович-Данченко возобновил вопрос о своей режиссерской самостоятельности. К нему закралась совсем дурная мысль, в которую он сам с трудом верил, что его режиссерский успех вызывает в Станиславском «художественную досаду как признак *остановки* театра». Это толкает Станиславского на самые экстравагантные эксперименты. Он подозревал, что Станиславский скрывает желание, чтобы Немирович-Данченко «принимал только *побочное* участие» в будущих постановках «Драмы жизни» и «Горя от ума». К тому же и Вишневский «как-то зимой говорил, что необходимо, чтобы все мизансцены» писал Станиславский. Однако сроки и физическая невозможность Станиславскому управиться с четырьмя режиссерскими планами доказывают Немировичу-Данченко неизбежность его самостоятельной режиссерской работы.

Сохранился фрагмент рабочей тетради Немировича-Данченко с записью распределения режиссерских работ, сделанной 25 апреля 1905 года. Он предполагает сам написать за лето {273} режиссерский план «Горя от ума». За это же время Станиславский должен написать режиссерский план «Драмы жизни» и сдать его Немировичу-Данченко. В свою очередь Станиславский будет «учить вообще» [[18](#_n_4_2_18)] на репетициях «Горя от ума». Что этот порядок ущемляет самостоятельность и свободу творчества обоих режиссеров, уже стало объективной истиной. Однако же так было договорено, и сам Немирович-Данченко ратовал за соблюдение данного порядка.

Все эти проблемы самого последнего времени послужили причиной для того, чтобы Немирович-Данченко с тревогой писал Станиславскому: «Почему-то я чувствую, что наши отношения переживают критическое время». Он был прав. Новые события разметали все планы.

## Глава третьяСтаниславский избегает объяснений — Скучная работа над «Привидениями» — Мнения друг о друге — Возвращение к двум veto

Письмо Немировича-Данченко от 8 – 10 июня 1905 года застало Станиславского еще в Москве. Обычно они так сдвигали свой летний отдых, чтобы один захватил работой начало лета, другой — конец. Так время вне сезона, когда бы в театре ничего не делалось, сокращалось до минимума. Полного отдыха от театра они не знали. Каждый на лето брал себе задание. На сей раз Немирович-Данченко уехал раньше и уже приступил к режиссерскому плану «Горя от ума»; Станиславскому предстояла та же работа по «Драме жизни».

Оставаясь еще в Москве, Станиславский работал с художниками. Голова его была забита изобретением таких декораций, какие бы обеспечили достаточное количество планировочных мест для «Горя от ума» и «Драмы жизни». Проблема планировочных мест замучила его в прошлом сезоне. На ибсеновских «Привидениях» охватывала паника, что все комбинации исчерпаны. Словно из небытия всплыли тогда в воображении Станиславского уголки мрачного дома фру Альвинг и расположились почему-то узкой полосой на авансцене. Оказалось, что эту пьесу надо играть в узком пространстве, заставленном старыми вещами, и только придать этим вещам норвежский колорит Станиславский записал эти наблюдения за самим собой в дневник «Привидений». Его строки принадлежат к бесценным описаниям психологии творчества, таким {274} же, как превращение картинки в трехмерную коробочку гостиной Турбиных у Булгакова.

Теперь он пытался уловить те же зыбкие, незащищенные образы, которые еще только мерещились для «Драмы жизни». В такую минуту очень легко быть выбитым из колеи, что и случилось после получения письма Немировича-Данченко из Нескучного. «Состояние нервов» не позволило Станиславскому отвечать ему по пунктам. Это была уже третья изнурительная переписка между ними. Первая случилась после «Юлия Цезаря», вторая — к концу репетиций «Вишневого сада». Тогда Станиславский не только отвечал по пунктам, но даже добавлял свои. Теперь — отказался.

Немировичу-Данченко эти письма служили акциями созидательными. Ему все казалось, что, откровенно высказываясь, они сближаются как художники. Станиславский чувствовал обратное — что отдаляются. «Не думаю, чтобы наши отношения могли исправиться объяснениями», — отвечал он и стал избегать не только писем, но и переговоров, которые хоть отчасти могли бы напоминать эти тягостные переписки. Немирович-Данченко, чувствуя его отдаление, доходил до стенаний: «Боже мой, как много происходит в театре нелепого только потому, что мы не сговариваемся!»

Обзор прошедшего сезона пришелся в самый неудачный момент. Станиславский как раз во имя новой работы старался забыть неурядицы прошлого. Для него это был «сезон скучный, без интересных новинок, хотя удалось дать две новых нотки: Метерлинк и миниатюры». Он утешался хотя бы крупицей новизны, «двумя нотками», но их совершенно не оценил Немирович-Данченко. Кто-то передал ему, что Станиславский обвиняет его в том, что он не помогал в постановке. Метерлинка.

Еще с «Вишневого сада» начались обиды Станиславского на то, что Немирович-Данченко не помогает в конкретных делах. Ему было необходимо, чтобы Немирович-Данченко помогал, но при этом не вмешивался. В режиссуре такой баланс соблюдать нереально. Немирович-Данченко не скрывал, почему не помогал с Метерлинком: «Я умею быть действительно полезным, только вдумавшись, сосредоточенно вжившись в пьесу. Когда один, самостоятельно вникну в нее и разбужу у себя в душе все, что может там откликнуться».

Это не предусматривает участия в чужом замысле. Индивидуальное восприятие вело к субъективному художественному толкованию, а оно — к режиссерскому авторству или {275} хотя бы соавторству И опять начинались взаимные попреки в недостаточной художественности образов. Для Немировича-Данченко неизбежность этой ситуации тоже уже начала проясняться. Правда, окончательно она станет ясной только к ноябрю 1908 года.

В спектакль по пьесам Метерлинка Немирович-Данченко вложил малую толику: приготовил на выбор Станиславскому для «Там, внутри» толпу в двух стилях — в реальном и условном Больше ничего он и не обещал сделать за время короткого осеннего отдыха Станиславского. Он занимался своей постановкой «Иванова». Но и при таком мизерном участии Немирович-Данченко «позволил себе многое из мелочей переменить» [[1](#_n_4_3_1)] в режиссерском плане, надеясь, что Станиславский не будет «в претензии». Эти мелочи он даже не пометил в режиссерском экземпляре Станиславского.

Для спасения невыразительного в художественном смысле сезона 1904/05 года после премьер «Иванова», «У монастыря», миниатюр Чехова и Метерлинка была предпринята срочная постановка «Привидений»: за два с половиной месяца. Предполагалось работать вместе. Оба повели записи в период работы. Станиславский — подробный режиссерский дневник, Немирович-Данченко — краткие заметки в рабочей тетради.

Помощи от Немировича-Данченко опять не было. Станиславский обвинял его в лени: «Немирович ходил и ничего не делал» (1 февраля), «Немирович был кислый. Разглаживал баки, как и всю эту зиму. Он отвлекался на общие вопросы по искусству, и больше ничего не исчерпали этой беседой» (5 февраля), «Немирович все ленился. Никакой толковой общей беседы не было. И первый акт я написал самостоятельно» (6 – 12 февраля). Впрочем, в лени Станиславский упрекал в это время и Симова, и Колупаева («Лентяи. Ужас эти художники!»).

Раздражение Станиславского подталкивало его к Мейерхольду: «Он мне нужен… потому что он большой работник». Многоточие в середине фразы означает пропуск тех пространных доказательств, которые Станиславский обязан был бы представить Немировичу-Данченко, объясняя право приглашать Мейерхольда к себе в сотрудники. Вряд ли он забыл всю историю с Мейерхольдом в 1902 году, но для него это уже не имело значения Он не захотел «разбирать, какой человек Мейерхольд, большой или маленький, лукавый или простой…» Он не стал защищать Мейерхольда от критики его бывшего учителя, считавшего, что он «никогда не проявлял гениальности». Для Станиславского определяющая черта — «большой {276} работник», умные речи которого радуют, а слабая режиссура печалит.

Не мог же Станиславский делиться с Немировичем-Данченко одним имевшимся у него сомнением — как бы с Мейерхольдом не напороться опять на властный и самолюбивый характер. Сомнения заставили его написать маленький вопросник вроде анкеты о личных качествах будущего сподвижника по Театру-Студии. Фамилия Мейерхольда там не называется, но он имеется в виду. Содержание вопросов идет от накопленного опыта сотрудничества с Немировичем-Данченко и сводится к выяснению главного: перенесет ли новый попутчик ограничение своей власти. И другой вопрос: «Боится ли, что я его сотру в смысле славы?»

В одном из писем к Станиславскому в сезоне 1904/05 года Немирович-Данченко объясняет ему не только собственное нежелание работать, но и других тем, что он своим непостоянством толкает их в работе «то в правую, то в левую сторону» и своим недовольным настроением «давит и гнетет всех». Это объяснение он будет повторять и впоследствии.

Но надо было продолжать репетиции «Привидений». Станиславский рисует в дневнике совсем унылую картину: «Сегодня, 12‑го в 12 часов дня происходило продолжение объяснения mise en scène. Опять Немирович читал, актеры читали по ролям и записывали. <…> Репетиция сонная, все вполголоса, сосредоточен[но]. Не занятые в сценах шепчутся в темноте. Ольга Леонардовна, от нечего делать, примостилась тут же на диванчике и читает книгу. Ученицы заглядывают и опять уходят. Александров, Андреев, Лейн и Немирович сидят на авансцене за своими столами и записывают каждый по своей части. Лейн сообщает актерам, что вычеркнуто цензурой». Сам Станиславский «сидел в стороне и поправлял то, что было неясно, то есть иллюстрировал свою mise en scène».

Это особенно показательная репетиция, чтобы усомниться в творческой необходимости режиссерского плана. Можно подумать, что идет какое-то лабораторное занятие, а не репетиция в театре. Тем более не в Художественном, где все должно создаваться творчески. Может быть, Станиславский сгущал краски? Нет. Вот и в тетради Немировича-Данченко записано: «Репетиция “Привидений” вялая до тошноты» [[2](#_n_4_3_2)].

Оба неудовлетворены совместной работой. Станиславский уже подозревает, что Немирович-Данченко назначает репетицию на 10 февраля «под предлогом просмотра» планировки, то есть для осуществления контроля Тон отношений натягивается. {277} Станиславский уже объясняется с Немировичем-Данченко в решительной форме: «Заявил ему». Спор между ними происходит об одной фразе в начале первого действия «Привидений». Станиславский вторгся не в свою область и фразу вычеркнул: «… эту фразу надо вычеркнуть, так как, если столяр пришел без дела, весь разговор будет театральным». Немирович-Данченко стоял за неприкосновенность текста. В этот копеечный спор они вкладывали художественные принципы.

К середине 1905 года Немирович-Данченко сделал Станиславскому достаточно характеристик: и творческих и человеческих. Они разбросаны по его письмам. У Станиславского почти нет такого рода отзывов о Немировиче-Данченко, не считая тех, что он делал вынужденно, побуждаемый его письмами. Он постоянно уверяет в признании авторитета Немировича-Данченко и подчеркивает на этом фоне свои недостатки. Отвечая на его последнее письмо от 8 – 10 июня 1905 года, он корит себя за «дурной» и «скверный» характер. Лишь бы не спорить, он принимает на себя обвинения Немировича-Данченко: «Пусть будет так, как Вы пишете. Во всем виноват я: мои самодурство, капризы, своеволие и остаток дилетантства». Такое самоуничижение красноречивее всяких опровержений.

Станиславский позволяет себе писать лишь об одном недостатке Немировича-Данченко — об его «остром самолюбии». Творческой характеристики Немировича-Данченко он избегает касаться. Неизменно он отмечает лишь превосходство его литературного авторитета. В 1905 году Станиславский в беседе с корреспондентом «Театральной России» заявляет публично: «Вообще наш театр силен близостью своей к литературе. Вл. И. Немирович-Данченко просто незаменим для него. Во всех его указаниях всегда много литературного вкуса, много художественной чуткости, и я прямо могу сказать, что, уйди от нас Владимир Иванович, завтра же наш театр должен был бы прекратить свое существование».

Однако это заявление — для прессы. Но не потому, что Станиславский придает Немировичу-Данченко меньше значения, а потому, что существование театра он ставит все-таки в зависимость не от литературы, а от развития в нем искусства Как известно, он уже давно беспокоится о том, что художественная сторона отстает, обгоняемая заботами о стороне литературной. Он обвиняет себя как более сильного в художественной области, а следовательно, и ответственного за нее. Во вторую очередь он обвиняет Немировича-Данченко за то, {278} что он доволен художественными достижениями и успехом своих постановок.

Станиславский критикует режиссерский метод Немировича-Данченко. Он считает неправильным нагружать актера сразу всеми сведениями о пьесе и роли. Об этом он пишет в дневнике «Привидений»: «Разбирали характеристики действующих лиц, хотели по-немировичевски докопаться до всех мелочей, но я остановил. Довольно на первое время для актера общих тонов роли, так сказать, основного колорита ее. Когда он найдет и освоится с образом, характером и настроением в общих чертах, тогда можно досказать ему некоторые подробности и детали. Я замечал, что когда режиссирует Немирович и досконально на первых же порах докапывается до самых мельчайших деталей, тогда актеры спутываются в сложном материале и часто тяжелят или просто туманно рисуют образ и самые его простые и прямолинейные чувства». Эти рассуждения Станиславского позволяют понять, почему он соглашается с новыми идеями Мейерхольда, что лишний анализ иногда мешает.

«Есть что-то в моих режиссерских вкусах, что Вас чаще раздражает, чем удовлетворяет», — пытался отгадывать Немирович-Данченко мнение Станиславского. По его предположению, это «что-то» — недостающая его режиссуре экстравагантность. В глазах самого Немировича-Данченко это не было недостатком, скорее было достоинством, «и все-таки мне было бы грустно отказаться от права ставить пьесы самостоятельно», — писал он, выделив эту фразу отдельной строкой. Станиславский ничего не ответил на это.

В ответ на письмо Немировича-Данченко от 8 – 10 июня 1905 года Станиславский нашел в себе силы объяснить ему только две вещи. Первая — что он смотрит на свою режиссуру не как на личное творческое достояние, а как на «успех», необходимый Художественному театру. И здесь он предлагал ему одно: «Не сводите же никогда счеты со мной в этой области». Вторая — что, соглашаясь без спора принять критику Немировича-Данченко в свой адрес, он тем не менее требует для себя свободы деятельности. Он имел в виду свое новое дело — Театр-Студию с Мейерхольдом. «Я имею право теперь требовать широкой общетеатральной деятельности на всю Россию, хотя бы… и в этом направлении уже нельзя удержать моего самодурства, — писал он, — Может быть, я разобью себе голову, а может быть… умру спокойно».

Станиславский предупреждал, что если Немирович-Данченко свою «опеку» над новым делом сузит «до размера простого {279} антрепренерства», то он задохнется и станет «драться, как подобает самодуру». По этим словам Станиславского видно, что он рассчитывает на простор для творческих исканий, невозможных для него в Художественном театре с его плановыми сезонами.

В ответе Станиславского Немирович-Данченко не нашел разрешения своим недоумениям. Быть может, нежелание Станиславского отчитываться его обезоружило и отрезвило от ложных надежд объясняться по каждому поводу. Он снова писал Станиславскому 28 июня 1905 года, снова из Нескучного, но письмо, вероятно, застало того уже в Ессентуках.

Это письмо можно признать этапным в их отношениях. Это то самое письмо, в котором, все взвесив, Немирович-Данченко возвращает Станиславскому его художественное veto.

Как и в случае объяснений после «Юлия Цезаря», второе письмо Немировича-Данченко Станиславскому и на этот раз было покаянное. Тогда он, как помним, писал: «Мне до слез больно, что я заставил Вас высказать так много». Теперь: «Прежде всего прошу Вас извинить мне ту часть моего предыдущего послания, где я говорил о режиссерской конкуренции».

Немирович-Данченко избрал путь полного примирения. Он согласился снять тему режиссерского соперничества, отставить не ведущие к добру в отношениях опеку и объяснения.

Он обещал изменить свою роль при Станиславском, боясь, что из «трудной и неблагодарной» — «теперь она рискует стать преступной», встав поперек самой любви Станиславского к театру.

Признавая Станиславского «главой тех художественных течений, по которым театр пошел с первых шагов», он согласился отныне уступать ему в этой области даже наперекор своему вкусу. Немирович-Данченко оформил свои обещания отдельной фразой, похожей на юридическую расписку: «Я возвращаю Вам всецело Ваше художественное veto, как Вы называете первый голос в художественных вопросах».

Немирович-Данченко хотел теперь ввести новую форму — еженедельную утреннюю встречу для совещания по всем вопросам жизни Художественного театра и искусства. Оказывается, таких их советов ждут все в театре, включая и их собственных жен. Немирович-Данченко мечтал, что это поможет им «поддерживать друг в друге любовь к театру».

Его продолжала мучить одна проблема: предопределено ли им разойтись в художественных вопросах? Не может ли быть так, что «художественные цели» их с самого начала были {280} разными? Для наглядности он нарисовал в письме схему, два вектора движутся под углом к одной цели, пересекаются и расходятся в своем дальнейшем движении. В точке пересечения он нарисовал кружочек, изображающий театр. В пояснении он писал: «… оба мы художественно развивались по одной, каждый по своей, прямой. На наших дорогах оказалась одна общая цель — серьезный театр, идеал которого во всех главных чертах был у нас одинаков. Мы сближались, и это делало иллюзию, что мы сливаемся. Мы не подозревали, что, идя каждый своей дорогой, мы с известного момента начнем расходиться, иллюзия обнаружится».

Немирович-Данченко верил все же в истинность этой схемы. Через два с небольшим года он нарисует ее вновь, но только расположит векторы в вертикальном положении как выражение творческих сил, направленных к подъему искусства. Станиславский не дал никакого отзыва об этих схемах.

Будущее показало, что схема, объективно грозящая разрывом, не несла в себе знака катастрофы. Потребность художественного слияния была присуща одному Немировичу-Данченко и никогда не волновала Станиславского. Слияние между художниками невозможно и ненужно. Гораздо важнее — в общем деле слияние доброй воли, а уж оно-то у них было.

Как было бы жаль, если бы Станиславский и Немирович-Данченко путем художественного слияния нивелировали друг друга, превратились бы в творческих близнецов. Принадлежа к одному историческому периоду развития театрального искусства, они объективно имели общую художественную цель. Будучи неповторимыми творческими единицами, они субъективно имели разные художественные воззрения.

Станиславский ставил спектакли, руководствуясь законами психологии творчества. Немирович-Данченко ставил спектакли, думая о пластах культуры, мировоззрениях и творческой индивидуальности. Для первого режиссура все больше становилась школой. Для второго — средством.

Индивидуальные пристрастия не мешали им создавать спектакли, не только уживавшиеся в репертуаре одного театра, но и действительно дополнявшие там друг друга. Их постановки никогда не были чужеродными. Люди театра и простые зрители наслаждались ими, росли духовно и не ломали себе голов о различиях взглядов их постановщиков. «Станиславский и Немирович-Данченко» стало персонифицированным понятием, и как бы далеко ни развели их личные отношения, этого понятия они сами не разрушали, наоборот, поддерживали.

## **{****281}** Глава четвертаяПеремирие с Горьким — Нескладные репетиции «Детей солнца» — Надежды Станиславского в Театре-студии — Разрушительные влияния — «Я вас люблю, вы не стреляйтесь» — Вынужденный отъезд

Театральная жизнь двигалась дальше. Впереди ожидали две новости — хорошая и плохая. Горький отдал новую пьесу Художественному театру, а Театр-Студия не открылся. Главная тяжесть от неожиданного оборота событий легла на Станиславского.

Обстоятельства принуждали к компромиссам. Репертуара по-прежнему не было. Мода на Горького росла, и он был единственным автором, интересовавшим возбужденную революционной атмосферой публику. За него приходилось бороться вопреки нанесенной им Немировичу-Данченко обиды. То, что Станиславский и театр закрыли на это глаза, ранило Немировича-Данченко. Он писал: «… что может быть унизительнее той роли, которую меня заставили играть, когда Сулер принес весть о “Детях солнца”. Дошли до того, что я отстранен на время от театра, пока будет ставиться пьеса Горького» [[1](#_n_4_4_1)].

Сначала Станиславский предпринял попытку косвенного воздействия на Горького через Л. В. Средина, которому в Крым писал, что Горький «навсегда» потерян для Художественного театра. Несмотря на это, он все же просил Средина передать Горькому, тоже жившему в это время в Крыму, какое-то письмо. Это было в конце марта.

Затем через Сулержицкого стало известно, что Горький непрочь отдать начатую им новую пьесу «Дети солнца» Художественному театру. В середине мая 1905 года в Москве Станиславский сделал еще шаг к сближению. Взяв с собой артистов, он отправился к Горькому и атаковал его просьбой о пьесе. Об этом Немирович-Данченко однажды рассказывал Бертенсону как о вероломном поступке Станиславского, Москвина и Лужского, захотевших получить «Детей солнца» в обход него.

«Это было тяжело, — жаловался Горький, — и хоть нисколько не гарантировало меня от притязаний Немировича, но я им уступил <…>». Уступил он еще и потому, что интерес был взаимный: Станиславский по поручению Правления МХТ напоминал М. Ф. Андреевой, что срок ее годичного отпуска истек и возобновление службы в Художественном театре возможно считать с 15 июня. При этом известии он сообщал ей: {282} «Намерение Алексея Максимовича поручить нам свою чудную пьесу было встречено восторженно». Само собой разумелось, что она будет играть в этой пьесе.

Горький давал пьесу, поморщиваясь и ставя «условия, ограничивающие власть Немировича» в работе над ее постановкой. В конце мая он сделал великодушную приписку на письме Андреевой к Станиславскому, приглашая его к себе в Куоккалу: «Пройдет с неделю времени, и пьеса будет вполне готова, хотите — приезжайте слушать. Приезду Вашему будем рады, места у нас много. Берите с собою и Владимира Ивановича. Делая серьезное дело — нужно уметь устранять все, что могло бы помешать наилучшему осуществлению задач — так?» Приглашением Станиславский и Немирович-Данченко не воспользовались.

Немирович-Данченко, сколь возможно, подавил самолюбие и действовал через Станиславского вроде домашнего советника, направляя дипломатические шаги театра в отношении Горького. Он послал Станиславскому черновичок телеграммы, которую следовало вовремя отправить Горькому, назначая дату получения в театр пьесы и дату ее читки труппе. Станиславский поручение исполнил исправно и тем же числом послал добавочно к телеграмме и письмо от себя. «Как дела с моими любимцами “Детями солнца”? — спрашивал он. — Окончили ли Вы пиесу и когда порадуете нас ее присылкой? А может быть, сами прочтете?» Ответа не было, и Немирович-Данченко решился сам телеграфировать Горькому: «Прошу извинить мне мой запрос, но от Вашего ответа зависит заблаговременное распределение работ по театру».

Нельзя не заметить, что эпитеты Станиславского «чудная пьеса» и «мои любимцы “Дети солнца”» кажутся наперед и щедро раздаваемыми любезностями. При обычной прямоте оценок, когда дело касалось искусства, Станиславский мог и кривить душой. Лужский описывает, например, как он не говорил правды Е. А. Полевицкой после ее закрытого дебюта в Художественном театре: «Станиславский врал по обыкновению (я это замечал и замечаю за ним, когда ему что не нравится, а сказать неловко), страшно униженно был с нею любезен» [[2](#_n_4_4_2)]. Так же было и на этот раз. На самом деле Станиславский думал: «Пьеса Горького — средняя, но, может быть, будет успех».

Кого в этой пьесе, населенной духовными эгоистами, можно было назвать «любимцами»? Конечно, пьеса написана мягче, чем «Дачники», но тем не менее горьковская беспощадность {283} присутствует в ней. Не веяло от «Детей солнца», как прежде от чеховских пьес, теплом, и отношение к пьесе было прагматическое. Станиславский все-таки не исполнил просьбу Горького и отказался от роли Протасова, «несмотря на то, что роль подходящая и интересная».

После читки реакция была сдержанная. Станиславский писал, что «она понравилась и принята труппой», но уже не прибавлял никаких эпитетов Книппер-Чехова писала, что она «лично от “Детей солнца” не в большом восторге». Углубившись в репетиции, она рассуждала, что, желая спектаклю материального успеха, считала бы себя ничего не понимающей в искусстве, если бы пьеса получила еще и успех художественный.

Не надо думать, что ею руководила ревность к тому, что Горький может занять в Художественном театре пустующее место Чехова. Как раз к возвращению в театр Горького она отнеслась доброжелательно: «В театре хорошо, крепко. Горький бывает у нас часто, сидит, делает указания. Славный он, очень хороший».

Однако отношения с Горьким все же испортились. По словам Станиславского, он «с Горьким разругался» из-за его вмешательства в постановку, отчего она сделалась банальной до провинциальности. Горького безуспешно просили отменить «петрушечью деталь» — смехотворную сцену с дворником, отбивающимся картонной доской от ворвавшихся к господам мастеровых.

В своих воспоминаниях Немирович-Данченко назвал исполнение этой сцены «одним из трагикомических анекдотов в истории Художественного театра», а Станиславский — «трагикомическим случаем». И это потому, что на премьере 24 октября 1905 года зрители приняли мастеровых за настоящих черносотенцев, громящих Художественный театр. Качалов и другие артисты были на волосок от несчастного случая, потому что не вся публика спасалась бегством. Были и такие, кто с оружием в руках намеревались защищаться от погрома. Непревзойденная победа натуральной игры, вызвавшая включение в действие спектакля самой публики, послужила первым сигналом, что пора кончать этот опасный театральный сезон.

«Дети Солнца» — предпоследний спектакль, который Станиславский и Немирович-Данченко ставили вместе. Станиславский ничего не вспоминал о совместных репетициях: ни о находках, ни о потерях, ни о спорах Немирович-Данченко {284} вспоминал так, словно не хотел оглашать факты: «Репетиции были какие-то нескладные, много спорили, режиссура менялась, художественного увлечения не было. Звали Горького разрешать споры. Он интересовался очень мало, был поглощен делами, далекими от театра».

Помимо официальных воспоминаний сохранились, так сказать, неофициальные. В них все дальнейшие события после получения театром пьесы Немирович-Данченко вспоминал как достойные его «веселого смеха» [[3](#_n_4_4_3)], потому что все равно ему, отстраненному от постановки, «пришлось расхлебывать кашу с “Детьми солнца”» [[4](#_n_4_4_4)]. Бертенсон записал эту часть его воспоминаний подробно: «Разумеется, он отказался от всякого участия в ее постановке и за нее взялись Станиславский и Лужский. Затем Станиславский нашел случай, свел Горького с В. И. и примирил их. Репетиции все не ладились, и вскоре Лужский отказался от пьесы, а затем после долгой работы отказался и Станиславский. Пришлось Горькому просить В. И. спасать пьесу, что он и сделал, выпустив спектакль через два дня после объявления манифеста 17 окт[ября]» [[5](#_n_4_4_5)]. Основанием к тому, чтобы говорить об отказе Станиславского от постановки, очевидно, послужил Немировичу-Данченко тот эпизод, когда Станиславский «разругался» с Горьким. История же участия самого Немировича-Данченко в работе над «Детьми солнца» в его собственных словах и в записи Бертенсона не совсем совпадает с фактами в сохранившихся документах.

Горький решился допустить Немировича-Данченко до своей пьесы, как говорилось выше, еще в конце мая, но текст пьесы театру не представлял, очевидно, до самого дня читки труппе 7 августа. Работу после читки надо было начинать срочно. Станиславский должен был отложить далеко продвинувшуюся подготовку «Драмы жизни». Он вернулся из отпуска с написанным режиссерским планом пьесы, а 9 и 10 августа успел испробовать на сцене мизансцены двух первых актов. «У меня складываются обстоятельства преглупо, — писал он Лилиной из Москвы 14 августа. — Дело в том, что по всем статьям необходимо, чтобы пьеса Горького “Дети солнца” шла первой. Без этого может быть жестокий провал — материальный».

Станиславский спешно взялся заготавливать «Детей солнца». Для этого ему надо было «написать планировку, сделать макеты и помочь найти образы» двух актов. С первой минуты он рассчитывал на помощь Лужского «по макетам» и Немировича-Данченко ни больше ни меньше, как «по написанию планировок».

{285} Через два дня, 16 августа, план совместной работы троих режиссеров начал осуществляться на практике. В рабочей тетради Немировича-Данченко появилась запись: «16 вторник. <…> Вечер у Калужского для мизансцены 1‑го д. “Детей солнца” вместе с К. С. и Вас. Вас.» [[6](#_n_4_4_6)]. И книгу протоколов репетиций и спектаклей сезона 1905/06 года Немирович-Данченко начал вести своей рукой, с первого дня аккуратно отмечая свои и Станиславского репетиции. Все эти документы доказывают, что работу над постановкой «Детей солнца» они начали вместе. Запись Бертенсона о том, что Немирович-Данченко взялся за постановку после отказа от нее Лужского и Станиславского, потерпевших поражение, не соответствует истине.

Если заглянуть в книгу протоколов репетиций и спектаклей, то можно удостовериться, что из 55 репетиций «Детей солнца» Станиславский и Немирович-Данченко провели вместе — 14[[28]](#footnote-29). На фоне угасания обычая их совместной режиссуры, доживавшей последние времена, работа над «Детьми солнца» являет пример взаимодействия. Когда проходило по две репетиции в день, одну вел Станиславский, другую — Немирович-Данченко, и таким образом они максимально использовали время для работы.

Дополнительные доказательства их тесного сотрудничества представляет рукопись режиссерского плана Станиславского. Как ни один другой, к которым Немирович-Данченко едва прикасался своим остро отточенным карандашом, этот изобилует его записями. Он развивает и дописывает режиссерский план, на что Станиславский и рассчитывал, прикидывая объем работы.

В первом действии, где у Станиславского даны только наброски состояний действующих лиц в сцене Лизы, Протасова и Чепурного, вроде: «спокойно», «горячо», «на месте комочком» [[7](#_n_4_4_7)], Немирович-Данченко переводит их в мизансцены. Есть лист, где мизансцены с первого по седьмой номер Немировича-Данченко, а с восьмого их продолжает Станиславский. Под каждым описанием мизансцен, сделанных рукой Немировича-Данченко, схема к ним нарисована рукой Станиславского, и кто из них тут действовал первым, сказать трудно.

С 3 по 14 сентября Немирович-Данченко действительно режиссировал в одиночестве, так как Станиславский поехал в {286} Севастополь, чтобы передохнуть и дописать режиссерский план четвертого действия. Немирович-Данченко со следующего же дня после отъезда Станиславского посылал ему краткие отчеты о ходе дел.

На репетициях сидел Горький. Сначала все шло хорошо. Обычная работа — Немирович-Данченко что-то менял и сокращал, предлагал финал третьего действия играть в вечерней атмосфере («Днем очень нелепы все эти разговоры»). Горькому нравилось делать замечания. Его слушали, и он в свою очередь был податлив на мелкие перемены в тексте. Однако Немирович-Данченко все же взял с него подобие расписки об изменениях четырех фрагментов текста в четвертом действии. Горький собственноручно написал: «Хорошо. Автор».

Постепенно настроение Горького портилось. Он раздражался, был недоволен мизансценами второго действия и протестовал против того, чтобы Протасов прыскал дезинфекционным пульверизатором, когда Елена приходит от холерных больных. Ему казалось, что это оглупляет Протасова. Немирович-Данченко стал испытывать желание сбежать с репетиций.

В такое состояние приводили его не замечания Горького, а положение между двух огней — между ним и Станиславским. Чью волю исполнять? Тем более, что он помнил: Горький «не хотел» его «участия в пьесе». Немирович-Данченко написал обо всем Станиславскому и отложил репетиции второго действия до его возвращения. Именно эти переживания и остались в его памяти как положение унизительное: приходилось расхлебывать кашу, не им заваренную.

Станиславский спокойно отнесся к поправкам режиссерского плана. Предложение Немировича-Данченко изменить финал третьего действия он принял с энтузиазмом: «Важно, что этот финал хорошо и очень оригинально заканчивает акт. Я ратую за него усиленно!» Не понравившийся автору пульверизатор он оставил без разъяснений. Для него это был обычный предмет домашней жизни.

От жалобы Немировича-Данченко, что Горький задергал Андрееву, репетирующую Лизу, Станиславский устранился. Он понимал, что «образ испорчен» тем, что автор подгонял его под актрису. «Я боюсь до него сильно касаться, а то потом обвинят бог знает в чем», — писал он.

Суть этого признания Станиславского, похоже, вообще есть ключ к его с Немировичем-Данченко работе над пьесой. Оба не пробовали вложить в нее какие-либо из последних своих театральных идей, о которых столько спорили: ни нового способа {287} репетировать — со стороны Станиславского, ни поисков поэтичности — со стороны Немировича-Данченко. Шли изведанным путем, который Немирович-Данченко определил словами: «“Дети солнца” несомненно написаны так: все идет в чеховских тонах, и только пятна — горьковски-публицистические. Это можно соединить».

Немировича-Данченко расстраивали на репетициях актеры, когда они нажимали, стараясь преодолеть места пустые и скучные. Тогда он думал о чистых проблемах актерского мастерства: «Высшими точками нашего, реального искусства кажутся мне: простота, спокойствие и новизна и яркость образов». Он напоминал Станиславскому примеры такого искусства в «Вишневом саде» и на одном представлении «Дяди Вани» во время петербургских гастролей. Тут же он спохватывался, что пути к этому искусству у них со Станиславским разные: «Вы говорите, что этого достигнуть можно не иначе как через искусственность и нарочную яркость, а я не перестаю думать, что к этому надо идти прямо и определенно».

Для решения теоретических вопросов «Дети солнца» были проходным эпизодом, и поэтому в ответном письме своем из Севастополя Станиславский больше волновался не о них, а о том, чтобы у Мейерхольда был дублер в роли Треплева. Он заботился о сохранении его сил и времени для предстоящего открытия Театра-Студии.

Надежды и интересы Станиславского сосредоточились там. Открытие Студии ожидалось им через месяц — в середине октября. Станиславский, как всегда, организовал дело солидно, с размахом. Сразу на три года он снял у некой Титовой на Поварской улице помещение театра, пять квартир в том же доме, подвал и сарай во дворе. В начале лета он уже имел разрешение Московской городской управы на перестройку всего этого хозяйства в соответствии с нуждами того особого «театра исканий», который они с Мейерхольдом задумали. Немедленно приглашенные художники приступили к созданию оригинальных интерьеров.

Отправив пока студийцев репетировать в Пушкино, Станиславский предоставил им полную свободу действий. Работа кипела, и Лужский, хотя и внес сам семьсот рублей на учреждение Театра-Студии, уже ревновал, предрекая гибель Художественного театра от загадочного детища. Он разволновался, побывав в начале июля в Пушкине, посмотрев на житье студийцев коммуной и послушав крамольные рассуждения Мейерхольда о том, что и «Вишневый сад» «можно {288} поставить по-другому» [[8](#_n_4_4_8)], чем он идет в Художественном театре.

Все желающие уже 11 августа 1905 года могли поехать в Пушкино и убедиться в талантливости и пользе того, что там делается. Станиславский был счастлив. Атмосфера пикника и спектакля из отрывков будущих постановок так благоухала Любимовкой его юности и началом Художественного театра в том же Пушкине. Казалось, волшебно вернулась вдохновенная пора.

«Общие приветствия, оживление, трепет. <…> свежо, молодо, неопытно, оригинально и мило. <…> Завтрак импровизированный; игра в теннис, городки, обед, устроенный Мейерхольдом в старинной аллее. Горячие споры, юные мечтания», — писал Станиславский на следующий день Лилиной. Он не стеснялся своего восторга. «Вчерашний день дал мне много радости. Он удался прекрасно. <…> “Шлюк” произвел прекрасное впечатление, и я от души порадовался за Вл[адимира] Эмильевича[[29]](#footnote-30). “Тентажиль” произвел фурор. И я был счастлив за Всеволода Эмильевича», — писал он в другом письме.

Работу Мейерхольда над «Смертью Тентажиля» Метерлинка он хвалил наивысшим образом: «Это так красиво, ново, сенсационно!» Даже отбросив эмоции, по этим словам Станиславского можно судить, что он принял суть работы, нашел исполненной главную задачу — новизну сценической формы. Очень важна и другая оценка Станиславского, высказанная им тогда же. Он признал, что труппа Театра-Студии представляет собой «хороший материал». «Этот вопрос мучил меня все лето, и вчера я успокоился», — написал он.

Ради знакомства с Театром-Студией в Художественном театре был объявлен свободный день, и многие смогли поехать в Пушкино. Немирович-Данченко не поехал. В рабочей тетради он записал: «11‑го четверг. К. С. посвятил “Студии”. <…> Я — делал план работ» [[9](#_n_4_4_9)]. Конечно, после слов Станиславского в его июньском письме, что он боится, как бы Немирович-Данченко не обузил Студию до антрепризы, ему было лучше не присутствовать. Он заранее был уверен, «что в Пушкине сейчас наполовину идет пустое баловство». Еще 20 июля он убеждал Лужского, что «ни минуты» не сомневается в этом, хотя Станиславский и обнадеживает его, что «там кипит хорошая работа».

{289} Станиславский судил об этом по рапортам, исправно ему посылаемым. Рапорты вроде дневника репетиций велись на специальных бланках Театра-Студии. Сохранились рапорты с № 85 по № 92. Они сообщают о регулярных работах над тремя пьесами — «Смерть Тентажиля». «Комедия любви» и «Ганнеле». Немирович-Данченко допускал, что Студия в одном может принести пользу — вырастить в своей среде художника, который составит наконец здоровую конкуренцию недисциплинированному Симову.

Немирович-Данченко и раньше держался в стороне от Театра-Студии. Он не был на молебне 3 июня при начале репетиций и ограничился телеграммой в Пушкино на следующий день: «От души желаю всем бодрого настроения и энергии для горячей вдохновенной работы». Правда, он немного помог Станиславскому по административной части, набросав два проекта прошений. Одно — в Главное управление по делам печати о пьесе «Русское Богатырство», другое — московскому градоначальнику о разрешении открытия Театра-Студии. Оба черновика написаны его рукой.

Вернувшись из Севастополя, Станиславский энергично взялся за организационные дела Студии. Двадцать пять тысяч рублей он вручил для Студии С. А. Попову 20 и 24 сентября. Осмотр помещений Студии комиссией городских властей должен был произойти 25 сентября. На два часа дня 7 октября Станиславский уже планировал «общий съезд» [[10](#_n_4_4_10)] на Поварской. Тогда же он собирался обсудить с Немировичем-Данченко, когда следует начинать хлопоты о разрешении спектаклей.

В этот день вечером состоялась первая генеральная репетиция. Играли «Смерть Тентажиля» Метерлинка, поставленную Мейерхольдом в декорациях С. Ю. Судейкина и Н. Н. Сапунова. Зрителями снова, как и летом в Пушкине, были избранные приглашенные и артисты Художественного театра. На сей раз среди них был и Немирович-Данченко.

Единственный, кто оставил более или менее конкретное описание случившегося в этот вечер, был художник Н. П. Ульянов. Однако он не мог писать об этом свободно. В 1940 году, когда он задумал книгу «Мои встречи», Мейерхольд уже исчез, и на его имя был наложен запрет. Ульянов рассматривал события в Студии как взаимодействие двух сторон. С одной стороны, Станиславский; с другой — молодые художники. Иногда волей-неволей между ними возникает какой-то собирательный образ, называемый «режиссер». Фигура без {290} имени появляется вместо Мейерхольда, без которого не может обойтись Ульянов.

Присутствующим открылось: «На сцене полумрак, видны только силуэты людей, плоскостная декорация, без кулис, задник повешен почти у рампы. Это ново, по-новому со сцены доносится ритмическая речь актеров. Медленно развивается действие, кажется, время остановилось». То ли это впечатление, о котором в августе Станиславский писал «фурор» и что он «счастлив за Всеволода Эмильевича»?

Дело было в том, что тогда режиссерское решение доносили только актеры, теперь с ними взаимодействуют декорации, и Станиславский реагирует на этот синтез иначе.

«Вдруг окрик Станиславского: “Свет!”, — пишет Ульянов. — Зал вздрогнул, шум, переполох. Судейкин и Сапунов вскакивают с мест, возражают. Голос Станиславского: “Публика не может долго выносить мрак на сцене, это не психологично, нужно видеть лица актеров!”… Судейкин и Сапунов: “Но декорация рассчитана на полумрак, на свету она теряет весь художественный смысл!”»

Ульянов рассказывает, как защищаются художники. Голос запрещенного Мейерхольда не звучит. Защищался ли он?.. Описывая дальнейшее, Ульянов продолжает говорить от лица художников: «Наступает опять тишина, в которой бьется размеренная речь актеров, но уже при полном освещении сцены. Но едва дали свет, как погибла вся декорация, началось расхождение, разнобой живописи и фигур действующих лиц. Станиславский встает, за ним встают зрители. Репетиция оборвана, постановка не принята».

Казалось бы, наступили скандал, катастрофа, несправедливость. Станиславский сам одобрял эксперименты с «силуэтами», а теперь отказывается от них, да еще так демонстративно. «Что же, по-вашему, нужно?» — спрашивали его.

С. А. Попов вспоминает, что задал этот вопрос еще в конце сентября, когда к Станиславскому уже подкралось сомнение в том, что получалось у Мейерхольда. Станиславский ответил ясно. Он нисколько не отверг принципа «силуэтов». Он отверг его техническое исполнение и тут же предложил другое: «На переднем плане нужен просто светлый занавес, и на этом фоне в темных костюмах, как силуэты, актеры должны разыгрывать пьесу». Мейерхольд применил негатив, а Станиславский — позитив, с этого негатива отпечаток. При этом лица актеров из темных превращаются в светлые. Попов только всплеснул руками: зачем тогда было приспосабливать сцену! {291} Решение Станиславского на удивление простое, как простыми потом будут все его технические изобретения к «Синей птице». В этой наивной простоте обаяние его постановочного таланта.

Получается, что в принципе катастрофы никакой не было. В конце концов со светом и декорациями естественно было еще экспериментировать, а не закрывать сейчас же театр. На самом деле оно так и было. Жизнь театра продолжилась, но всего до середины двадцатых чисел октября. В течение их состоялись репетиции и просмотры других постановок. Ульянов пишет, что они «не вызвали особых возражений — и только». А сцена семи принцесс, вышивающих в беседках одну длинную ленту, в спектакле «Шлюк и Яу» Гауптмана даже имела успех. И все же за кулисами среди актеров царила неуверенность. Будущее Театра-Студии оставалось неопределенным. В чем же было дело?

События за стенами Студии и внутри нее неумолимо приближали печальную развязку. Жизнь общества сходила с накатанных рельсов. Во время генеральной репетиции «Детей солнца» 14 октября неожиданно выключилось электричество. Забастовка электростанции продлилась четыре дня. В Театре-Студии 16 октября даже появилось объявление о прекращении репетиций и роспуске платных работников сцены до возобновления дела.

17 октября 1905 года был обнародован манифест о Конституции в России, 20 октября «в 11 часов вечера в центре города у стен университета» [[11](#_n_4_4_11)] казаки расстреливали народ, возвращавшийся с похорон Н. Баумана. Так сказано в обращении москвичей в Городскую думу, которое было туда направлено 21 октября. Среди подписавшихся — артисты Художественного театра, Станиславский и Немирович-Данченко. Москвичи требовали «убрать недисциплинированных и разнузданных казаков из города и учредить особый комитет общественной безопасности, составленный из представителей организованных общественных учреждений, и организовать правильную городскую милицию».

В конце осени 1905 года на московские мостовые вышел народ, и не за горами были дни, когда улицы перегородят баррикады. Будучи людьми либеральных взглядов, Станиславский и Немирович-Данченко понимали справедливость происходящего, но участниками его, как Горький, быть не могли.

Художественный театр пытался противостоять окружающему беспорядку непреклонным соблюдением творческих планов {292} и порядка работ. Подписав обращение в Городскую думу 21 октября, через три дня — 24 октября играли премьеру горьковских «Детей солнца». В этот незадачливый вечер сырая и темная в ту осеннюю пору улица, оглушаемая выстрелами, словно ворвалась в спокойные стены, где все было предназначено для добра и духовных идеалов. Призрак черносотенцев и паника в зрительном зале все же не поколебали устоев Художественного театра, и прерванный спектакль был продолжен и доведен до финального занавеса.

Нервный Мейерхольд в этот же вечер 24 октября послал Валерию Брюсову, заведующему Литературным бюро Театра-Студии, отчаянную записку: «Умоляем Вас приехать в “Прагу” (подъезд отдельных кабинетов). Необходимо поделиться тем ужасом, какой охватил наши души, когда мы ясно видим, что все кончено». Вместе с Мейерхольдом Брюсова ожидали там причастные к Театру-Студии лица — режиссер Б. К. Пронин, актриса Е. М. Мунт. Ужас, охвативший всех, мог равно относиться и к событиям премьеры, и к атмосфере московских улиц, но скорее всего — к положению Театра-Студии. Ясно стало отсутствие у него будущего.

Ульянов еще до генеральных репетиций заметил перемену в поведении Станиславского: «На лице Станиславского уже не было прежней приветливости. Он будто состарился или захворал, он быстро проходил, как бы боясь встречи и беседы со многими из нас».

Попов писал о том же, но он знал причину подавленности Станиславского: внутри Студии появилась тенденция, что ни сам Попов, ни Станиславский как директоры не нужны и что правильнее преобразовать Театр-Студию в Товарищество. Итак, неблагодарное дитя, еще не вылезши из пеленок, выступило против родителей.

В какой мере это движение было связано с Мейерхольдом, мемуаристы молчат. Если судить по его прежнему отношению к созданию в МХТ «Товарищества артистов» в сезоне 1898/99 года, то ему такая позиция близка. В записной книжке Станиславского 1908 – 1913 годов, где он критически переоценивал прошлое, среди примеров недопустимых тенденций написано: «Атмосфера театра (Санин, Арбатов, Мейерхольд, Андреева, студия)». С этими лицами у Станиславского происходили столкновения на почве нарушения ими этики сотрудничества. Это список разрывов. Студия завершает его, и, таким образом, Мейерхольд фигурирует в нем {293} дважды — как нарушитель спокойствия в Художественном театре в 1902 году и как главное в Студии лицо.

Повторная конфронтация Мейерхольда, конечно, задела Станиславского, в этот период увлеченного его творческими идеями. Прошедший через Театр-Студию И. Н. Певцов прямо писал: «Мейерхольд имел громадное влияние на Станиславского, между ними была большая художественная спаянность». В таком случае Станиславского постигло в Театре-Студии в большей степени человеческое разочарование, чем художественное. Полученное им в сентябре письмо с жалобами студийцев на творческую остановку в работе, в сущности, говорит об исчезновении у них единодушия, так обольстившего Станиславского в летнем Пушкине. Станиславский разочаровался в людях и перестал доверять им как искренним своим сотрудникам.

А как же быть с тем, что написано на страницах «Моей жизни в искусстве»? Конечно, Станиславский не пропустил на эти страницы ни одной нотки разочарования в людях Театра-Студии. Об этом приключении в своей творческой жизни он писал тепло и благодарно. Через двадцать лет он отнес неудачу Студии к неверной методологии сценического искусства. Теперь он судил об этом, вооружившись «системой», к которой в то время еще только интуитивно подходил.

Все прочие мемуаристы писали о Театре-Студии после выхода «Моей жизни в искусстве» и находились во власти авторитета этой книги. Певцов, работавший над воспоминаниями в середине тридцатых годов, пользовался уже входящей в моду терминологией — «устремления Мейерхольда к формализму». Поэтому он писал: «Станиславский не согласился с этим путем и предпочел закрыть театр. Он мог возобновить дело и вновь открыть его, но не счел нужным это сделать».

Певцов ошибался в своем выводе. Станиславский хотел переждать тревожное состояние в стране, не способствующее театрам. Он предлагал сохранить остатки Театра-Студии разными способами. Нескольких актеров взять в труппу Художественного театра. Хор и оркестр преобразовать в музыкальный кружок, возглавляемый И. А. Сацем. При первой возможности он принялся восстанавливать разрушенный творческий эксперимент.

«Функции бывшей студии возрождаются в Художественном театре», — писал он Брюсову из Москвы в середине мая 1906 года. Для возобновления работ он собрал у себя Саца, Ульянова и других. Приглашением Брюсова он пытался вновь объединить {294} идейных вдохновителей нового направления. Он возрождал душу Студии, но восстановить ее как учреждение не мог, не имея к этому средств.

Один Мейерхольд не приглашался. Станиславский не держал зла на Мейерхольда, желал ему «от души» успеха и оказывал посильную помощь в устройстве нового дела. Отправляясь с Художественным театром в Европу, он писал ему и «в последнюю минуту перед отъездом».

Несовершенство техники актера для нового искусства, без всякого сомнения, стало ясно обоим. Общие искания в Театре-Студии неожиданно открыли перед ними пути к созданию разных актерских школ: биомеханика — у Мейерхольда, «система» — у Станиславского.

Что же заставило Станиславского закрыть Театр-Студию? Человеческие и творческие разногласия не были для него решающими. Просто во времена разрушения государственных устоев Станиславский не мог быть уверен в выполнении взятых на себя материальных обязательств по содержанию Театра-Студии. То, что Станиславскому уже недоставало денег и пришлось закладывать паи «Товарищества Вл. Алексеев», говорится в воспоминаниях С. А. Попова, выручавшего его из финансовых затруднений. Станиславский колебался, как ему быть дальше, и наконец попросил совета у Немировича-Данченко.

Это было еще до генеральной репетиции «Смерти Тентажиля». Была условлена для этого встреча. Побывав на генеральной, Немирович-Данченко счел, что в ней уже нет надобности, и ответил Станиславскому письменно. Он советовал категорически: «… чем скорее Вы покончите с этой грубейшей ошибкой Вашей жизни, тем будет лучше и для Художественного театра, и для Вас самого, даже для Вашего артистического престижа».

Немирович-Данченко исходил из художественного впечатления. Он не принял пусть неудачно показанного, но все же нового слова Мейерхольда. Это было для него естественно и вытекало из всей предшествовавшей полемики его со Станиславским об угрожающем легкомыслии мейерхольдовских приемов. Не повторяя теперь этой темы, он писал: «Вдаваться в подробности не хочется, потому что Вы все равно не поверите мне». Он понимал, что и после неудачного показа Станиславский остался на прежних творческих позициях. Он был прав: пусть и через два года, но за опытами в Театре-Студии последовали близкие им опыты Станиславского при постановке «Драмы жизни» на сцене Художественного театра.

{295} Немирович-Данченко пересмотрел свой взгляд на то, чтобы «на всякий случай» сохранить какие-то артистические силы Театра-Студии для Художественного театра, как хотелось Станиславскому, и предупредил его об этом.

Станиславский составил бумагу от третьего лица, где указал и дату и причину роспуска Театра-Студии. Он написал: «7 ноября 1905. КСА[[30]](#footnote-31) объявил нам о том, что Театр-Студия не может быть открыт в этом году по следую[щим] причинам.

Революция в России убила театральн[ый] сезон, отчего все театры в Москве несут огромные убытки. Общество терроризировано и не ходит в театры. Газеты игнорируют театры, посвящая им несколько строк на своих столбцах и то изредка. Для нового дела является невозможным без помощи газет и при равнодушии публики к театрам — популяризиров[ать] себя. Между тем новое дело при возникновении — может иметь успех только в том случае, если печатная или устная молва привлечет к нему внимание общества.

Такое положение для начинающ[егося] дела признается К. С. Алексеевым force majeure[[31]](#footnote-32)» [[12](#_n_4_4_12)].

Ни слова о художественной несостоятельности Театра-Студии Станиславский не написал. В то время он не думал этого.

После 7 ноября события быстро покатились к финалу. Мейерхольд 10 ноября сыграл свой последний в жизни спектакль в Художественном театре. Это была «Чайка». Вероятно, в тот вечер судьба Треплева передавалась им особенно драматично. Через месяц, 7 декабря, Мейерхольд получил в Театре-Студии окончательный расчет, 441 рубль 45 копеек. Станиславский расплачивался со всеми вперед за два с половиной месяца: с 1 декабря 1905 по 12 февраля 1906 года, обеспечивая некоторое прожиточное пространство.

В конце декабря Мейерхольд уже приглашал к месту своей новой службы студийку В. П. Веригину: «Сегодня приехал в Петербург; имею в виду здесь устроить то, что не удалось сделать в Москве: театры работают вовсю, в Москве даже Художественный закрывается». Надежды художников не умирают!

Свою же надежду Станиславский хоронил, пытаясь при этом подбодрить бывших студийцев, которым так много было обещано. При расставании с ними душа его была полна сочувствия. Веригина вспоминала: «Последнее, прощальное {296} собрание труппы состоялось в директорском кабинете Художественного театра. Не знаю, что говорил Станиславский другим, но помню, что он удивил всех неожиданным заявлением по моему адресу. Взглянув на меня, Константин Сергеевич вдруг сказал с сердечной улыбкой: “Я вас люблю, вы не стреляйтесь”».

Кажется, эти неожиданные слова относились не к одной Веригиной, но ко всем. Станиславский простил им все.

Все-таки по своей охоте Станиславский не закрыл бы в тот час Студию. Для него самого ее ликвидация была вроде творческого самоубийства. Последнее время он так искал дела, где мог бы быть свободным от всех обязательств, кроме одного — смелого театрального эксперимента. Писал же он Немировичу-Данченко: «Дайте мне хоть какое-нибудь удовлетворение, без которого я более работать не смогу».

После того как судьба Студии была решена, Станиславский впал в настолько мрачное состояние, что Немирович-Данченко стал ему сопереживать. «Стахович мне рассказал, — писал он Станиславскому, — очень тяжелые вещи о Вашем настроении. И между прочим, что мои грустные выводы из последнего времени и моя сумрачная решимость на будущее время, — о чем я ему откровенно сообщил, — все это окончательно доконало Ваше настроение». Немирович-Данченко упрекнул Стаховича в неуместной передаче Станиславскому этого разговора и пытался как-то смягчить впечатление Станиславского.

Какие же выводы мог сделать Немирович-Данченко «из последнего времени», когда Станиславский дважды игнорировал его: в сотрудничестве с Мейерхольдом и в возвращении в театр Горького? К тому же эти события развивались параллельно. В письме Немирович-Данченко не разъясняет, в чем состоит после этого его «сумрачная решимость». Он говорит только о «перспективе» Станиславского работать без него. Возможно, сначала он задумывал уйти из Художественного театра, но потом выбрал другое решение — разделить их режиссерскую работу.

В Художественном театре с 17 по 22 декабря 1905 года длилось экстренное заседание пайщиков. Немирович-Данченко записал 17 декабря: «Нельзя теперь ставить пьесу в 4 руки, т. е. и мне и К. С. одновременно. Надо каждому совершенно самостоятельно по пьесе Во всяком случае, после “Горя от ума” — он должен заняться “Штокманом” — а я новой пьесой — так, что ли?» [[13](#_n_4_4_13)]

{297} Внешним побуждением к разделению работы послужили материальные затруднения. Возрастали убытки. День ото дня московские забастовки, начавшееся вооруженное восстание, пожар в бутафорской, когда сгорело картин, мебели и вещей на 1734 рубля 20 копеек, ставили театр в стесненное положение. Недобор по спектаклям за октябрь и ноябрь составил уже 29 тысяч, с 7 декабря спектакли вовсе прекратились. Артистов просили согласиться на временное уменьшение жалованья с последующим возмещением при первой возможности. Продолжать работу было нельзя.

Все эти внешние обстоятельства, сколь ни тяжелы они были, облегчили процедуру перехода к новому порядку раздельной режиссерской работы. Необходимость этого уже созрела по творческим причинам, тем более, что уже и художественное veto было возвращено Станиславскому.

Окружающие политические события сняли остроту внутренних противоречий. Надо было занять общественную позицию и думать о судьбе театра. Революция 1905 года, которая сначала многими одобрялась, разочаровала и отпугнула кровью и ужасами братоубийства. Книппер-Чехова, вместе с другими артистами участвовавшая в демонстрации под красными флагами в поддержку конституции, пережила настоящий гражданский подъем. Ей хотелось «идти в революционную партию и все крушить». Теперь же ей хотелось «не революции, а свободы, простора, красоты, романтизма». Немирович-Данченко и Станиславский в своих высказываниях тех дней единодушно заявляли, что революция препятствует деятельности театра, и стали искать способов спасения.

На заседаниях 17 – 22 декабря обсуждались два варианта: репетировать «Горе от ума», пережидая события, или вывезти Художественный театр за границу, продолжая сезон там. Победил вариант гастролей. Мучил один вопрос: Немирович-Данченко сформулировал его так: «Какова этическая сторона выезда из России?» [[14](#_n_4_4_14)]

Ответом на его вопрос следует признать слова Книппер-Чеховой, что «если бы была серьезная единодушная революция, стыдно было бы уезжать, а теперь, напротив, хочется вон, и нисколько не стыдно». Вероятно, это было общим мнением всех в Художественном театре. Люди искусства оказались между двух сил, действовавших с равным зверством — между восставшими и карателями. «А мы, мирные обыватели, — писала Книппер-Чехова в разгар декабрьского восстания, — боялись и дружинников и солдат. Сколько жертв, не причастных {298} ни к той, ни к другой партии. Что-то невообразимо нелепое получилось».

Поэтому, не возобновив своих спектаклей в Москве по предписанию генерал-губернатора Дубасова, Художественный театр взял взаймы у Литературно-Художественного кружка 25 тысяч рублей на поездку и покинул Россию в конце января 1906 года.

## Глава пятаяЕвропейская слава — Один за шестерых — Станиславского носят на руках — Замечание Альфреда Керра — Тревога о будущем — Обсуждение личности Станиславского — Покаяние Станиславского

Европа приняла их восторженно. Ошеломляющий успех спектаклей «Царь Федор Иоаннович», «Дядя Ваня», «Три сестры», «На дне», «Доктор Штокман»; большая интересная пресса; новые знакомства среди деятелей искусства. «Мы вернулись в Москву с большим багажом славы и регалий, — писал Станиславский. — Иностранцы дали нам патент первого театра мира, нас принимали как представителей русской культуры <…>» [[1](#_n_4_5_1)]. Хотелось бы предположить, что три месяца волнующих гастролей отвлекли от внутренних проблем и погасили споры, но не тут-то было.

Когда уезжали из Москвы, подсчитывая рубли и копейки, то, естественно, из экономии брали с собой сокращенный штат. Поэтому многие заботы добавочно легли на чьи-то плечи, в том числе и на плечи Немировича-Данченко. Сразу возникло напряжение. Немирович-Данченко писал потом Лужскому: «Я взял на себя в поездке самую неблагодарную роль — бухгалтера, кассира, экспедитора. И, очевидно, она пришлась мне очень к лицу, [так] что все, кто были близки к К[онстантину] С[ергеевичу] в этот период, включая сюда и Вас, совершенно забыли, что такое Влад[имир] Ив[анович], а помнили только, что им нужно для шествия по пути роз и что надо от меня требовать» [[2](#_n_4_5_2)].

В гастрольной суете жертвенной деятельности Немировича-Данченко не оказали признания. Дождался он его только через год, когда на заседании пайщиков утверждали его отчет о заграничной поездке. Правда, и пайщики целый год дожидались от него отчета, а Станиславский уже приходил в волнение от такого беспорядка. Тем не менее он «сказал, что прежде чем утвердить отчет, следует выразить Влад. Ив. {299} благодарность за те огромные труды, которые он нес без всякого художественного удовлетворения» [[3](#_n_4_5_3)]. Произошло это только 1 апреля 1907 года, а яичко, как известно, дорого к Христову дню. А ведь было за что его благодарить: и за то, что придумал эти гастроли, и за то, что подталкивал их ход.

Немирович-Данченко ездил «передовым» во Франкфурт и Висбаден, чтобы приготовить статистов, в Париж — чтобы заключить контракт. Последняя поездка оказалась напрасной. Выяснилось, что на успех в Париже нельзя надеяться, не обеспечив хорошо оплаченную предварительную рекламу в прессе, на которую денег не было. Все эти поездки на день-два туда-обратно были изнурительны. К тому же наваливались разные неприятности.

В Вене Художественный театр столкнулся с повышенными требованиями полиции к пожарной безопасности: надо было смазать декорации противопожарным составом. При этом оформление «Царя Федора» испортили. Когда угроза нависла над декорациями «Дяди Вани», Немирович-Данченко взбунтовался, объявил о прекращении гастролей и пожаловался на полицию градоначальнику. Нашли выход, смазав только кусочек оформления и предъявив его полиции. Все это стоило Немировичу-Данченко нервов.

Еще хуже было в Дюссельдорфе, где для гастролей предложили помещение какого-то полуцирка-полукафешантана, со стойким запахом после выступления там слонов. Немирович-Данченко не стерпел такого унижения Художественного театра. По его словам, он впал в «бешеное раздражение», устроил разнос директору и антрепренеру, взяв даже такой резкий тон, на который не имел прав по контракту. Однако он добился приведения помещения в приличное состояние. Но чего это ему стоило? Немирович-Данченко вспоминал, как немецкий театральный администратор говорил ему: «Так нельзя. Вы делаете один то, что должны делать шесть человек».

Между тем стояла теплая европейская весна, какой не бывает еще в ту пору в России. Свободная от административных хлопот часть художественников в перерывах между репетициями и спектаклями наслаждалась новыми впечатлениями. В Дрездене специально выделили три дня для осмотра достопримечательностей. Свободное же время Немировича-Данченко было сокращено до минимума. Обида засела в его душе крепко: «Даже только вскользь вспоминая о том, что я был во время заграничной поездки, я краснею от стыда. При воспоминании о беспрерывном ряде уколов самолюбию и самой черной работе, {300} какую я нес. Не получал за это даже радостей туриста, т. к. не имел времени осмотреть ни одной галереи, кроме Дрезденской, ни одной достопримечательности» [[4](#_n_4_5_4)].

Станиславский, хотя играл и репетировал, все же повидал много. В Лейпциге осмотрел картинную галерею, дом Шиллера и кабачок Ауэрбаха. В Праге любовался видами и монастырем. В Вене делал зарисовки в этнографическом музее и гулял в знаменитом городском саду Пратер. Во Франкфурте Станиславский побывал на выставке скульптора К. Менье и нашел там мотивы для своей «Драмы жизни». Осматривал он и окрестности Висбадена и город Кёльн. В Виланове под Варшавой снова делал зарисовки. Разумеется, что и Дрезденская галерея была им тщательно изучена. Ведь он не упускал никаких впечатлений для своего режиссерского запасника, будь то знаменитое произведение искусства, местность или бытовая подробность.

Были все-таки и часы, проведенные Станиславским и Немировичем-Данченко вместе. Они гуляли по Праге в сопровождении знатока старины Любоша Иержабека и слушали оперу «Проданная невеста», исполнявшуюся в честь приезда Художественного театра. В Лейпциге на спектакле «Царь Федор Иоаннович» им было подано по венку. После этой церемонии они ужинали вдвоем. Обоих одинаково наградил орденами император Вильгельм II на парадном спектакле «Царя Федора Иоанновича» в Висбадене. Во время аудиенции Немирович-Данченко говорил с императором, а Станиславский — с императрицей.

Такое равенство почестей складывалось не все время. Новые поклонники Художественного театра оказывали ему великие почести, и львиная доля их перепадала Станиславскому. Он находился на сцене, а Немирович-Данченко изредка появлялся из-за кулис. Случалось, они произносили речи после спектаклей: Станиславский — в Дрездене, Немирович-Данченко — в Праге. Следовали овации, но на руках в буквальном смысле этих слов носили одного Станиславского. В Лейпциге его подхватила толпа человек в двести. Станиславский писал, что «это было довольно безобразно и дико». Немирович-Данченко отмечал, что в Варшаве Станиславский был «настоящим кумиром» [[5](#_n_4_5_5)] польских артистов.

В рецензиях чаще забывали упомянуть Немировича-Данченко как сооснователя Художественного театра и сорежиссера спектаклей. Под перерисованным с фотографии портретом Станиславского в одной из газет стояла подпись: «Руководитель {301} Московского Художественного театра» [[6](#_n_4_5_6)], и все. Портрета второго руководителя не было, а в информации Немирович-Данченко упоминался в одном значении с Вишневским: принимающим участие в администрации.

Немирович-Данченко внушал себе, что равнодушен к таким эпизодам. «В поездке я доказывал, как был хладнокровен к подобным вещам» [[7](#_n_4_5_7)], — писал он несколько месяцев спустя. На это его хватало до тех пор, пока несправедливость шла от чужих, мало осведомленных о том, кто есть кто в Художественном театре. Когда же его именем пренебрегал Станиславский, давая интервью в Вене и еще при каких-то обстоятельствах в Дрездене[[32]](#footnote-33), Немирович-Данченко сильно огорчался. «И у него самого часто не хватает такта поделиться со мной лаврами театра…» [[8](#_n_4_5_8)], — удивлялся он нечуткости Станиславского.

Европейский успех спектаклей Художественного театра, режиссуры Станиславского не избавил Немировича-Данченко от собственных критических взглядов. В потоке хвалебных рецензий его остановила одна фраза, отвечавшая его постоянным сомнениям. Впоследствии он писал, что она дала ему «толчок» на будущее. Он обратил внимание, что, сравнивая спектакли Художественного театра с достижениями современной немецкой сцены, один рецензент «сказал, что Брам (режиссер Лессингтеатра) давал более мощные впечатления “духа” большого искусства».

Скорее всего этим рецензентом был известный критик Альфред Керр. В коллекции рецензий, привезенных Художественным театром с гастролей, только в его статьях прослеживается похожая мысль. Керр писал, что причиной недостаточного проявления «духа» в спектаклях Художественного театра стал его ограниченный, не дающий подняться к высотам сознания репертуар. «Чеховская действительность, — писал он, — дает только срез случайностей, между тем как срез действительности у Ибсена имеет связь с вечностью» [[9](#_n_4_5_9)]. Постановка «Доктора Штокмана» показалась ему излишне «шаржированной». Он не одобрял самого выбора этой пьесы, относящейся к «полужурналистскому», а не духовному циклу ибсеновской драматургии. Керр хотел бы видеть в исполнении Художественного театра другого Ибсена, Гауптмана, Шекспира. О том же мечтал и Немирович-Данченко.

Немирович-Данченко думал, что никто, включая и Станиславского, не обратил внимание на это глубокое замечание немецкого {302} критика. Оно демонстрировало, что на европейских весах Московский Художественный театр не добирал одной, но весьма существенной гирьки. Выбор в пользу искусства родоначальника сценического натурализма Отто Брама, сумевшего приподнять это направление, задевал в Немировиче-Данченко больную струну. Потому он, по собственному признанию, «не спускал глаз» с Отто Брама — «этого маленького, лысого, бритого человечка с курьезным черепом» — во время обеда у Гауптмана.

Станиславский ничего не писал об Отто Браме и не запомнил его присутствия на обеде у Гауптмана. Ему больше запомнились обед у старейшего актера Фридриха Гаазе и приглашенные туда бывшие мейнингенцы, кумиры его юности. Проблемы, волновавшие Немировича-Данченко, он, очевидно, обсуждал с самим Альфредом Керром, но судил о них со своей стороны.

Из заключительной статьи Керра о гастролях Художественного театра в Берлине, озаглавленной «Маленький русский комментарий», следует, что они со Станиславским встречались. Керр пишет, что визит Станиславского дал ему повод убедиться, что всем своим обликом он отвечает своему таланту.

Станиславский развернул перед ним все свои последние художественные идеи о том, как ставить Гауптмана и Метерлинка. Он говорил, что Метерлинка надо играть, медленно произнося слова, в простой обстановке из ширм и гобеленов, сидя перед публикой на стульях в партикулярных платьях. Кажется, что он рассказывал о том, как хотел, но не отважился поставить миниатюры Метерлинка на сцене Художественного театра и как пытался ставить «Смерть Тентажиля» в Театре-Студии Мейерхольд.

Будущие поиски Художественного театра Станиславский считал решенными в этом направлении и обещал Керру показать этот новый театр во время следующих гастролей в Берлине. Под влиянием беседы Керр писал, что первые гастроли дали материал только для предварительного суждения о Художественном театре как о театре «настроения», окончательно же судить о нем еще предстоит.

Вместе с тем, побывав в Европе, Станиславский не переменил своего понимания ценностей высокого «духа»: вопросы вечности не станут органичными его искусству. Он будет держаться русской почвы: «Здесь сердца нет — потому-то критиков больше всего удивляет сердце русского человека, при отсутствии всякого пафоса», — пишет он в одном из берлинских {303} писем 1906 года. Он боится, что происходящие в России политические процессы будут способствовать разрушению русской культуры: «Тяжело это особенно потому, что все эти наши невзгоды в лучшем случае приведут нас к западной культуре — это ужасно. Цена этой культуры ровно 5 копеек…» Впоследствии это отношение получит у Станиславского развитие и даже сама разрабатываемая им «система» станет в его мнении средством защиты русского театра от влияний европейского и американского театрального искусства.

Европейский успех был для художественников утешением внешним. Едва только обращались к своим насущным делам или думали о ближайшем будущем, как охватывала тревога. Взаимоотношения, творческие идеи и материальная основа — все требовало обновления и укрепления. Немирович-Данченко вспоминал: «Во Франкфурте, в Дюссельдорфе, в Ганновере уже происходили режиссерские и административные заседания». Протоколы их не сохранились или вовсе не велись за необычностью обстановки.

Материальная сторона неожиданно улучшилась. Это выяснилось в середине третьего месяца гастрольной поездки, в апреле. Дело поправили не гастроли, а новые пайщики, готовые предоставить Художественному театру свои капиталы. Это были богатые поклонники — Николай Лазаревич Тарасов и Никита Федорович Балиев, сопровождавшие театр на гастролях из любви к искусству и от нечего делать. Станиславский тотчас же внес имена новых благодетелей в записную книжечку: «Тарасов Никита Лазаревич, Балиев (кажется) Николай Федорович» [[10](#_n_4_5_10)]. Имена их он по своей феноменальной рассеянности, о которой ходили анекдоты, тут же перепутал.

В конце апреля, еще в Европе, состоялся напряженный разговор между Немировичем-Данченко и Станиславским. Что же так расстроило Немировича-Данченко? Скорее всего то, чего Станиславский хотел для себя лично и для Художественного театра в ближайшее время. Тезисы разговора, кажется, находятся в его записной книжке. Там записано: «Новая эра начинается. Продолжение начал Студии. Все в театре веселы. Я отношусь серьезно, театр тоже. Если они не отнесут[ся] серьезно, — тогда ничего не видно» [[11](#_n_4_5_11)]. «Не видно» в смысле перспективы для искусства.

Для Немировича-Данченко это совсем иная перспектива бесконтрольных художественных экспериментов, подрывающих стабильность всего дела. Он пришел в полное отчаяние и после разговора опять хотел писать Станиславскому. Он начал {304} письмо на фирменной бумаге берлинской гостиницы «Руссише хоф». «Наш последний разговор подействовал на меня удручающе! — писал он. — Полной безнадежностью повеяло на меня от Ваших слов, целую пропасть увидел я между тем большим и важным, что наполняет мои мысли, и той наивностью и суетностью, переходящей в мелочность, какими было отмечено все, что Вы говорили, как по отношению ко всем лицам, с которыми Вы 8 лет создавали славу театру, так и к самому театру и его целям. Бесконечный дилетантизм, соединенный с деспотизмом наивности, жестокостью, несправедливостью и в то же время — малодушием — вот впечатление, оставшееся во мне от последнего разговора.

Ужас! Трагедия Театра!

И еще раз говорю: Вы не знаете себе цены и не верите себе» [[12](#_n_4_5_12)].

За правду, высказанную обо всех Станиславским, Немирович-Данченко решил раскрыть перед ним правду отношения всех к нему. Он пересказывал в письме свою дюссельдорфскую беседу о Станиславском с Лужским, Москвиным, Вишневским и Качаловым. Немирович-Данченко рисковал быть слишком откровенным. Слава богу, письмо свое он не отправил. Оно не способствовало бы делу и объединению сил.

Разговор в Дюссельдорфе коснулся характера Станиславского и того, как его понимают окружающие. Оказывается, что все обижены на него, потому что в работе он применяет к ним «детские приемы» [[13](#_n_4_5_13)] воздействия. Однажды Лужский писал в дневнике, что Станиславский «в занятиях подслеживает и следит, когда можно актера накрыть» и этим самым добивается не правды сценического поведения, а обратного — «набивания техники надувательства в искренности» [[14](#_n_4_5_14)].

Немирович-Данченко выяснил, что, любя Станиславского, все готовы простить его, если он в дальнейшем будет с ними искренен и перестанет обманывать «ради каких-то педагогических целей» [[15](#_n_4_5_15)]. Теперь же он производит на них впечатление человека, обманывающего их и не верящего в собственные слова.

Эта странная характеристика Станиславского получает объяснение в переписке его с Лилиной. Недавно часть этой переписки впервые была опубликована в журнале «Театр». Оказывается, Лилина бросала Станиславскому похожие упреки: «Ты просишь, чтобы я вернула тебе твое доверие: согласна, — писала она, — только ты для этого должен обещать мне быть всегда правдивым и никогда не преувеличивать ни факты, ни настроения. Я не дитя, запугивать меня не к чему. {305} А когда я замечаю, что ты соврал что-нибудь, хотя бы и для моей пользы, я перестаю верить тебе и тогда, когда ты говоришь правду» [[16](#_n_4_5_16)].

Лилина объясняла эту черту Станиславского тем, что в жизни он подчеркивает чувства чересчур ярко, как будто на сцене, когда перед ним задача донести их до публики. Писала она, что в своих фантазиях Станиславский уносится «за тысячу верст от людей» [[17](#_n_4_5_17)], а его настоящие чувства «задергиваются пеленой» [[18](#_n_4_5_18)]. Очень больно она попрекала его бутафорскими «грезами» и отсутствием простоты.

Станиславский холодел от таких признаний и чувствовал себя «сиротой» [[19](#_n_4_5_19)]. Да, он пользовался ложью во спасение. У него даже есть аналитическая запись на эту тему — «Неискрен[ность] режис[сера]», относящаяся к середине 1905 года. «Как же не врать режис[серу]» [[20](#_n_4_5_20)], — пишет он и приводит случай из практики: — «Напр[имер], Петрову хотим уволить, но если она могла бы играть “Чайку” — оставим. Ее будущее зависит от “Чайки”. Она в ней будет дебютировать. Представьте ужас этого дебюта, если она будет знать подкладку» [[21](#_n_4_5_21)]. Но не в таких банальных обманах была проблема.

Для Станиславского и в семье и в театре проблемой стало то, что окружающие не умели последовать за ним в тот воображаемый идеальный мир любви и искусства, в котором он жил. Он соглашался, что увлекается. При этом он объяснял: то, что считают с его стороны ложью, есть только «преувеличение» [[22](#_n_4_5_22)], и что сам он в это «преувеличение» всегда верит. Следовательно, оно уже не ложь?

В Станиславском художник подчинил себе человека. Он этого сознательно добивался. Для того чтобы быть актером искусства переживания, он и в жизни воспитывал в себе остроту и эмоциональность восприятия. Иногда это приходило в противоречие с реальностью, где простота, сдержанность и умение быть в контакте с людьми необходимее всего. Когда Станиславский встречал в ответ своим преувеличенным переживаниям холодное недоумение, он, по его словам, терял в себе артиста. Он сразу ощущал себя словно опущенным в буржуазную среду «Шамшиных» [[23](#_n_4_5_23)], своих компаньонов по фабрике.

Станиславский пожелал преобразовать театральный мир согласно своим миражам. В театре, как и в любви, ему нужно было душевное тепло взаимности, так как он сам знал про себя, что «ужасно нежен и обидчив» [[24](#_n_4_5_24)]. Станиславский соглашался, что эти недостатки «тяжелят» его характер, но не соглашался {306} меняться. Зато поверившим ему он обещал мир, свободный от рутины, «где будет один закон божий, основанный на красоте и добре» [[25](#_n_4_5_25)]. В театре это должен был быть тот же мир идеальных чудес, который он предлагал Лилиной в семье и о котором шутил так очаровательно: «Там будет немного и бутафории, так как ты первая любишь обстановочку. Что я ее люблю — это понятно, так как я актерская душа и француз» [[26](#_n_4_5_26)].

Сложно было войти во все эти психологические тонкости и считать, что, преувеличивая, Станиславский на самом деле искренен и правдив. Лужский пытался разобраться в этом парадоксе Станиславского. Он сравнивал его с элементарным отношением к правде Немировича-Данченко. Лужский брал понятие «правда» в двух аспектах: житейском и творческом.

Он писал: «У Вл. Ив. как будто “правда” цель и на сцене и в жизни, но он сознает и действует и там и тут: что с одной “правдой” не просуществуешь.

К. С. “правда” в жизни и на сцене только как средство. У него полная убежденность, что “правда” просто не нужна ни там ни тут! Но ей для достижения цели надо пользоваться» [[27](#_n_4_5_27)].

Трудно было отвечать «правде» Станиславского душевным сочувствием и поддержкой. Это никогда не удавалось Немировичу-Данченко. Обычно он строго указывал ему на чрезмерность реакции и опускал его на грешную землю. Сколько раз Станиславский кричал от непорядков в Художественном театре «Караул!», а Немирович-Данченко не обнаруживал преступлений, достойных этих криков.

По окончании европейских гастролей Немирович-Данченко пришел в плохое состояние. Он был близок к депрессии и отвлекался карточной игрой. Об этом впереди были тяжелые, объяснения со Станиславским.

Последний разговор с Немировичем-Данченко в конце апреля подействовал и на Станиславского. По возвращении в Москву он собирался обратиться с особой речью к пайщикам, а может быть, и ко всей труппе. Он думал говорить о необходимости обновления и очищения всего как в России в целом, так и в Художественном театре, так и в самом себе. Он начал писать что-то вроде покаянной речи, желая объясниться и о том, как понимает свои достоинства и недостатки. Его набросок в каком-то смысле может быть принят за ответ на ту критику ближайших товарищей, о которой писали в неотправленном письме Немирович-Данченко и Лужский в своем дневнике.

{307} «Начну с себя <…>, — сказано у Станиславского. — Начну с достоинств. У меня есть режиссерский, актерский талант, средний ум, есть страсть к делу, энергия и цель в искусстве, к кот[орой] я стараюсь стремиться без компромиссов. В спокойные минуты есть умение ладить с людьми, терпимость и даже добродушие и известная доля административных способностей» [[28](#_n_4_5_28)]. Затем так же откровенно он противопоставляет этому свои недостатки: «Но у меня больные нервы, большая избалованность, несдержанный темперамент. Эти недостатки берут во мне перевес в минуты переутомления, раздражения или озлобления. К сожалению, благодаря условиям моей работы — таких минут больше и потому — я в большинстве случаев бываю раздражительным, несправедливым, обидчивым, придирчивым, нелогичным, жестоким, бестактным, мало отзывчивым, самонадеянным и самолюбивым, подозрительным. В эти минуты душевного разлада я тяжел, моя работа мало продуктивна, а художественные результаты ничтожны» [[29](#_n_4_5_29)]. Одним словом, Станиславский опять признавал свой «дурной характер» [[30](#_n_4_5_30)].

Ему казалось, что все это отчасти поправимо упорядочением занятий и отдыха и работой над собой: «Надо стараться, несмотря на свои немолодые годы, меняться к лучшему» [[31](#_n_4_5_31)].

Станиславский оставил этот покаянный монолог незаконченным на том месте, как видится ему облегчение своей жизни в театре. Почему же он бросил его? То ли ему все уже было ясно, то ли он сам не мог поверить, что эта программа может быть выполнена.

Он стремился к установлению постоянного порядка и готов был «подчиниться» тому разделению творческой власти, которое восстановил на заседании в Варшаве Немирович-Данченко. По сути, это было уже не прежним правом литературного и художественного veto, а объявлением невмешательства в дела друг друга.

Там же, в Варшаве, на заседании Репертуарного комитета, они приняли к постановке в новом сезоне «Драму жизни» и «Бранда». «Драму жизни» принимали как бы заново, потому что начатые по ней работы были прерваны выпуском «Детей солнца». Элемент сомнения в необходимости возвращения к постановке этой пьесы Гамсуна присутствовал. Немирович-Данченко записал, что «“Драма жизни” утверждена единогласно *по доверию* к Вл. Ив. и К. С.» [[32](#_n_4_5_32)]. Сам же Немирович-Данченко, получив возможность поставить, что хочет, вместе с Лужским, выбрал «Бранда» — пьесу Ибсена духовного содержания, {308} чтобы «уж коли падать, то с высока!» Тем самым он поднимал репертуар Художественного театра на новую высоту, которой, как выяснилось на гастролях, ему недоставало. Но прежде чем пуститься по новому пути, следовало отдать старый долг и довести до конца постановку «Горе от ума». Ее прервали революционные события в России и европейские гастроли.

## Глава шестаяПоследняя общая постановка — «Горе от ума» и другие интересы — Новая рукопись Станиславского — Modus vivendi — «Реставрация русских классических пьес» — Нервные репетиции — Отвергнутый идеал Немировича-Данченко

«Горе от ума» — пьеса в Художественном театре невезучая. Опыт четырех редакций ее постановки растянулся с 1908 года по 1938 год и не принес настоящей славы. Сценические достижения как образец не идут в сравнение ни с чеховскими, ни с горьковскими, ни с Достоевскими спектаклями. «Горе от ума», как пушкинские, гоголевские и толстовские спектакли в истории Художественного театра, — это добротный, богатый, но — второй пласт. Они не революция в искусстве самого МХТ, они его — академическая мощь.

При первом же прикосновении к «Горю от ума» была нарушена гармония безраздельной отдачи себя режиссерами этой работе, такая необходимая всегда творческому организму Художественного театра. «Горе от ума» было принято к постановке 3 апреля 1905 года на заседании Репертуарного комитета, в дни окончания московского сезона. Спектакль должен был положить начало осуществлению новой репертуарной программы, принятой тем же Репертуарным комитетом ранее — на заседании 3 марта, когда первым пунктом поставили: «Реставрация русских классических пьес». Работе, таким образом, придавалось принципиальное значение, и нужны были все силы театра. Но именно этой гармонии задач, средств и последовательности не получилось.

Сбивало странное дробление обязанностей. Режиссерский план и репетиции поручались Немировичу-Данченко. Сцены «бала» отдавались Лужскому, «подъезда» — Александрову. Станиславский должен был «учить вообще», что обеспокоило Немировича-Данченко своей полной неопределенностью. А также {309} он видел в этом проявление недоверия к своим режиссерским возможностям.

Для Станиславского «Горе от ума» стояло на дальнем плане его интересов, так как он всеми помыслами был устремлен к «Драме жизни» и организации Театра-Студии с Мейерхольдом. Включение в репертуар пьесы «Горе от ума» он считал необходимым «для большой публики, которая перестанет совершенно интересоваться театром, когда в нем нет понятной ей пьесы». Со стороны Станиславского это была уступка, потому что спектакль не предназначался для истинных ценителей театрального авангарда. Кроме того, весной 1905 года у Станиславского еще не было в «Горе от ума» роли Фамусова. Она принадлежала Лужскому, а Станиславскому был назначен Скалозуб.

Немирович-Данченко, наоборот, верил, что «Горе от ума» должно стать генеральным событием в Художественном театре, и подошел к работе с такой же всеохватной капитальностью, как два года назад подходил к своему программному «Юлию Цезарю». Он начал с тщательного сбора материалов о грибоедовской эпохе и консультации у историка литературы В. В. Каллаша. Снова его режиссерский план превращался в огромный труд, вместивший целую энциклопедию знаний: и о существующих списках «Горя от ума», и о документах вокруг пьесы. Немирович-Данченко даже предложил свои услуги Обществу любителей российской словесности, собираясь выступить там на двух-трех заседаниях с сообщениями о принципах постановки «Горя от ума» Художественным театром. Как Станиславский посвятил лето мизансцене «Драмы жизни», так и Немирович-Данченко отдал свое лето 1905 года мизансцене «Горя от ума». Из Нескучного он писал, что работает с собранными материалами, которыми «весь обложен, как горчичниками».

Немирович-Данченко собирался действовать по согласованному со Станиславским расписанию. Со 2 по 7 августа 1905 года должны были пройти утверждение декорации первого и второго действий, заказаны костюмы и бутафория, распределены роли в третьем действии («бал»). В планах было с начала августа репетировать. Но тут и «Драме жизни» и «Горю от ума» перебежали дорогу горьковские «Дети солнца».

К «Горю от ума» Немирович-Данченко смог вернуться только 31 октября 1905 года. В этот день он ознакомил исполнителей со своим режиссерским планом первого и части второго действий. Тщательно законченный план Немирович-Данченко {310} написал до половины пьесы. Далее он ограничился набросками и характеристиками действующих лиц. В ноябре состоялось несколько репетиций «Горя от ума», на некоторых присутствовал Станиславский. Но тут произошло декабрьское вооруженное восстание, и репетиции прекратились.

Почти через пять месяцев, в мае 1906 года работа над «Горем от ума» возобновилась. Времени прошло не так уж много, а воды утекло много и вместе с ней — последние признаки гармонии. Теперь уже не только Станиславский был поглощен другой работой, но и Немирович-Данченко своим «Брандом». У каждого был собственный интерес, а «Горе от ума» было как бы обязанностью из прошлого.

Тем не менее Немирович-Данченко снова провозгласил: «“Горе от ума” для Художественного театра может быть решительным шагом. Или к новому возрождению, или к падению. Мы должны употребить все силы и всю любовь, чтоб выйти на фуроре…» И весь Художественный театр впрягся и даже самоотверженно перенес задуманную Немировичем-Данченко еще в Варшаве «перетасовку ролей».

У Лужского забрали Фамусова и передали его Станиславскому, компенсируя эту утрату ролью Репетилова, которую в свою очередь отобрали у Леонидова, чтобы поручить тому Скалозуба, оставшегося свободным от Станиславского.

Два раза на день проводились занятия с исполнителями «Горя от ума» и беседы. Возобновились поиски материалов для оформления и костюмов. Работали одновременно и Немирович-Данченко и Станиславский, но в лихорадочной спешке под занавес сезона сталкивались заданиями. Немирович-Данченко хотел, чтобы макеты делались после беседы, а Станиславский с Симовым приготовили их до. Станиславский путал порядок и последовательность, менял намерения, а Немирович-Данченко, как он сам писал, «потихоньку» от него, «воровским образом» заменял его поручения своими и добивался некоторого успеха в продвижении дел, например, по части костюмов. Он был подавлен «деспотическим veto» Станиславского. С этими настроениями они расстались на лето.

Немирович-Данченко провел лето в разъездах. Сначала мелькнул в Ялте, потом десять дней провел в Нескучном. Затем в июне на десять дней вернулся в Москву. Проверял там работу художников «Горе от ума» нашел «в застое» [[1](#_n_4_6_1)] по причине пьянства Колупаева Заезжал в Иваньково «принимать макеты “Бранда”» у Лужского и Симова, до того побывавших {311} в поисках материалов в Норвегии, и удостоверился, что «дело с “Брандом” обстоит отлично» [[2](#_n_4_6_2)]. На июль он отправился «наконец отдохнуть в Кисловодск».

Он мечтал об открытии сезона «Брандом», хотя и сомневался, что это возможно. Из писем, получаемых от М. Н. Германовой из Норвегии, он делает выписки характерного быта: «Домик пастора, низкие комнаты, деревянные стены, потолок окрашен белой масляной краской» [[3](#_n_4_6_3)] и так далее. Не забывает он и интересов Станиславского, отмечая, что материал для «Драмы жизни» есть в романе Гамсуна «Пан»: «Там портрет Терезиты и прекрасно выражены все чувства, ею возбуждаемые. И “Бог жизни”, царящий весной и засыпающий зимой» [[4](#_n_4_6_4)].

А Станиславский в это время жил в Финляндии на одном месте. Лето было для него переломным. Он крепко запомнил его и описал в «Моей жизни в искусстве». Он старался разобраться в хаосе своего артистического опыта и продумать наконец, «как уберечь роль от перерождения, от духовного омертвения». Как обычно, он делает это письменно.

Из курортного местечка Ганге Лилина пишет Книппер-Чеховой, что он «очень странно» отдыхает: «… сидит в полутемной комнате, целый день пишет и курит». Сам Станиславский окутывал свою работу романтикой, — опять «преувеличивал»?.. Он писал, что «уходил к морю и, сидя на скале, мысленно перебирал свое артистическое прошлое». Совсем как его будущий герой Карено в «Драме жизни», сооружающий на скалистом берегу уединенную от мира башню. Оба философы-одиночки.

На сей раз его рукопись называлась «Опыт руководства для изучения драматического искусства». Станиславский подошел тогда к новому этапу развития своей теории. Границами этапа были рукописи «Опыт грамматики драматического искусства» (1902) и еще не написанная «Настольная книга драматического артиста» (1907 – 1908). Станиславский находился где-то посередине. Целиком рукопись лета 1906 года не сохранилась. Имеющиеся восемь фрагментов демонстрируют сильное продвижение Станиславского к своей цели — «к теоретическому и практическому изучению приемов, способствующих творческой работе артиста» [[5](#_n_4_6_5)]. Впервые он связывает практику с теорией. Фрагмент рукописи отдан теме внутреннего и внешнего перевоплощения. Станиславский впервые формулирует эти понятия, которые впоследствии составят основу двух разделов «системы»: «Работа над собой в творческом {312} процессе переживания» и «Работа над собой в творческом процессе воплощения».

На этом этапе развития своей теории Станиславский, пожалуй, первым средством для достижения внутреннего и внешнего перевоплощения считает фантазию. «Роль фантазии в творческих процессах переживания и воплощения — важна и разнообразна, — пишет он. — <…> искренность и детская непосредственность фантазии зажигают ум и чувство, которые вслед за фантазией поддаются самообману и начинают искренно принимать вымысел фантазии за действительность» [[6](#_n_4_6_6)].

Далее в рукописи Станиславского есть раздел, тесно связанный с нынешним моментом его жизни. Он называется «Художественное и нехудожественное или реализм». Там он отстаивает право на разнообразие проявлений художественного реализма. Он пишет: «Следует остерегаться педантизма в нашем искусстве. Нельзя уменьшать границ творчества до мещанской узости или банальной сентиментальности» [[7](#_n_4_6_7)]. Под этими словами подписался бы и Немирович-Данченко, но он связал бы их с «духом» большого искусства в смысле содержания. Станиславский же думает о поисках новой формы, той, которая нужна для того, чтобы сыграть «Драму жизни».

У Немировича-Данченко значится, что в июне 1906 года они со Станиславским переписывались. Писем этих ни у того, ни у другого в архивах нет. Сохранились в пересказе Немировича-Данченко только темы переписки:

«Главные пункты следующие.

Материальное положение театра.

Коренное несогласие в художественных задачах между мною и К. С.

И третье: некоторый разброд в труппе» [[8](#_n_4_6_8)].

Немирович-Данченко воспринял результат переписки как плохое предзнаменование. Товарищество должно опираться на доход, а непредсказуемые эксперименты Станиславского «неминуемо ведут театр к материальной гибели» [[9](#_n_4_6_9)]. Немирович-Данченко не хотел целиком полагаться на меценатов и всю будущность театра в материальном отношении ставил в зависимость от одного согласия своего со Станиславским. Поэтому он решил твердо бороться с «художественными капризами» [[10](#_n_4_6_10)] Станиславского.

Он классифицировал творческие предложения Станиславского на «замыслы, прошедшие через убеждения художника» [[11](#_n_4_6_11)], которые следовало поддерживать, и «капризы деспотического самодурства» [[12](#_n_4_6_12)], которым надо ставить заслон. Но можно ли {313} в искусстве всякий раз безошибочно предугадать, что останется пустой затеей, а что приведет к открытию?

Как бы там ни было, пользуясь этой классификацией, Немирович-Данченко повел дальше дела со Станиславским. «Его резкая перемена к театру вообще и ко мне в особенности заставила меня высказаться и попросить высказаться начисто, откровенно, — писал Немирович-Данченко. — От полной откровенности он уклонился, тем не менее мы нашли какой-то modus vivendi» [[13](#_n_4_6_13)]. По новому образу жизни Станиславский получил право на «все пробы и искания, какие он хочет, но при условии нормального течения театра, т. е. нормальной постановки пьес» [[14](#_n_4_6_14)].

Немирович-Данченко понял, что Станиславский недоволен этим условием, и объяснял себе, что недоволен потому, что «тут нет раздолья его самодурству» [[15](#_n_4_6_15)]. Подозревал он и еще одну причину недовольства: недоверие его к чужим работам и ревность к ним. Между тем Станиславский мог быть разочарован не этим, а в первую очередь тем, что они с Немировичем-Данченко по-разному понимают «нормальное течение» создания спектакля. Для Станиславского оно выражается вовсе не в исполнении сроков и проверенных методах репетиций, а в постоянных экспериментах.

Успокоившись, что modus vivendi найден, Немирович-Данченко написал Станиславскому в июле два деловых письма. В этих письмах нет ни строчки выяснения каких бы то ни было отношений, а все только об очередности премьер сезона и угрозе сезону в связи с обострением политической обстановки из-за роспуска Государственной Думы.

Уговор уговором, а «нормальное течение» не давалось в руки. Опоздав на неделю из отпуска из-за болезни Лилиной, Станиславский сразу рассердился, что «в театре работа почти остановилась». Была потеряна неделя и, по всей вероятности, по вине Немировича-Данченко, опять затянутого карточной игрой. В записной книжке Станиславский с обидой пишет, что три недели работал один, а Немирович-Данченко играл в карты; правда, он делал это по ночам, а днем посещал репетиции и часто был ими недоволен, как, например, репетицией 17 августа.

О ней есть запись в его рабочей тетради: «К. С. репетировал I д. “Горя от ума”. Распускается. Очень много времени тратит на вздор: делает Петрушку, чтоб научить Косм[инскую][[33]](#footnote-34) прыгать на диван, учит ее как кланяются бабы» [[16](#_n_4_6_16)].

{314} Нервы Немировича-Данченко на пределе: утром того же дня он уже «поругался с Геннертом» [[17](#_n_4_6_17)], заведовавшим бутафорией.

А для Станиславского, вернувшегося из Ганге с новой программой постижения тайн актерского творчества и намерением зорко наблюдать в этом смысле за собой и другими, кажущееся Немировичу-Данченко «вздором» — очень серьезно. В свою очередь его раздражают репетиции Немировича-Данченко из-за того, что он занимается с одной Германовой — Софьей, бывшей в ту пору его увлечением.

Все шло к очередному объяснению между ними. Сохранились два письма, в которых Немирович-Данченко держит ответ перед Станиславским. «Неужели Вы думаете, что я теперь играю в карты из любви к игре?» [[18](#_n_4_6_18)] — писал он. И в другом письме: «Я уверен, что Вы не вполне понимаете психологию тех толчков, которые влекли меня к карточному столу. <…> Бывают причины поглубже, когда человек не удовлетворяется тем, что у него есть, и ищет эксцессов, заглушающих недовольство». Не отпускала Немировича-Данченко от карточного стола и задетая честь. Отсутствие средств заставляло отыгрываться. Все же он уступил театру и Станиславскому, согласившись игру оставить.

Таковы были привходящие обстоятельства, несмотря на которые продолжали вытаскивать постановку «Горя от ума» вместе. Немирович-Данченко воспользовался режиссерской коллекцией Станиславского — его альбомом и зарисовками по быту грибоедовского времени. Станиславский вписывал в режиссерский план Немировича-Данченко свои предложения. Тут повторялась манера работы над «Детьми солнца». Снова один дополнял начатое другим. Только автором режиссерского плана был теперь Немирович-Данченко.

Пример такой работы особенно выразителен в режиссуре третьего действия, в самом его начале, когда Чацкий приходит в дом Фамусова задолго до съезда гостей, чтобы выяснить, кто мил Софье. Немирович-Данченко предложил обычный вариант: пока Чацкий ищет Софью, дворецкий со слугами готовит зал к приему гостей.

Станиславский не пожалел фантазии. У него кроме дворецкого и ламповщиков действует еще парикмахер и происходит немая сценка, когда Софья и Лиза о чем-то шепчутся. Чацкий особенно неприкаян среди этой суеты и бродит в нетерпении. Станиславский планирует сцену гостей и встречи с ними Чацкого. В список персонажей для «Горя от ума», сочиненный {315} Немировичем-Данченко, он добавляет своих, как прежде добавлял их в «Юлии Цезаре». Опять фантазия Станиславского безгранична: тут и старики павловской эпохи, и старики екатерининской эпохи, и декольтированная старуха, и кухонный мужик, и лакеи-негры, и квартальный надзиратель.

Впоследствии Немирович-Данченко напишет: «Хотя и существует тетрадь моей мизансцены и толкования, но большая часть заслуги — Станиславского». После этих его слов историк Художественного театра с изумлением прочтет запись Станиславского совершенно противоположного значения: «Вл. Ив. присвоил себе постановку “Горя от ума”, забыв, что я был доведен до отчаяния его придирками и снял свое имя с афиши. Он утверждал сегодня, что я никогда не писал mise en scène. Это было сказано при тех артистах, с которыми я же больше всего работал. Такая манера очень дискредитирует его в труппе».

Общее толкование «Горя от ума» Немировичем-Данченко не встречало возражений Станиславского. Режиссируя, они двигались в русле единого замысла. Он был оригинален и во многом шел наперекор общепринятому. Вооружившись богатыми знаниями о пьесе, Немирович-Данченко отбросил их груз и обратился непосредственно к тексту комедии Грибоедова, к ее сюжету, к ее живым лицам. Он оставил прототипы действующих лиц, потому что для современного зрителя уже было утрачено их дразнящее и дерзкое совпадение. Он миновал даже общественную тему, отказавшись от Чацкого-обличителя. Немирович-Данченко чувствовал, что теперь на первом месте в пьесе — «ее общехудожественные красоты литературного или сценического произведения». Это сближало его и Станиславского художественные интересы и разъясняло, в чем именно будет заключаться «реставрация русских классических пьес» в Художественном театре.

Станиславский вообще редко возражал против общего толкования Немировича-Данченко той или иной пьесы. Споры между ними начинались на репетициях и сосредоточивались на методах работы или художественных средствах. На «Горе от ума» они спорили о методе. «Маленькое расхождение, которое у меня было с Константином Сергеевичем <…>, — рассказывал позднее Немирович-Данченко. — Я говорил, что чем скорее знать роль, тем лучше, а Константин Сергеевич говорил, что текст роли знать не надо, что надо начинать, не зная роли, а слова потом придут. Тут расхождение естественное — {316} нельзя сказать: “Забудьте роли”, когда все знают “Горе от ума” наизусть».

Обобщая опыт первой постановки «Горя от ума» и возобновления ее в 1914 году, Станиславский настаивал на своем методе: «Нельзя без нужды и раньше времени мять и изнашивать слова ролей и пьесы». Этого он придерживался в работе и дальше.

Ко времени постановки «Горя от ума» Станиславский заимствует у Немировича-Данченко «очень простой и остроумный прием» изучения роли. Он состоит в том, чтобы «рассказать содержание пьесы». Выясняется, что это на первых порах бывает трудно сделать. Только в результате упражнений в руках исполнителя оказывается «протокол одного дня из жизни фамусовского дома», и таким образом он вживается в «настоящее пьесы». Вероятно, отсюда ведет свое происхождение «биография роли», применяемая в «системе» Станиславского.

Репетиционные новшества Станиславский в первую очередь испытывал на самом себе, работая над Фамусовым. Он нещадно эксплуатирует свое воображение, подстегивает фантазию, изобретая помимо указанных в пьесе побочные моменты жизни Фамусова. Например, как Фамусов у себя в комнате «в одной рубахе» перед слугой-мальчишкой, дирижируя самому себе, «поет великопостную молитву».

В дневнике 1906 года Станиславский записал: «Ужасные мучения переживал с Фамусовым: никто никаких замечаний. Владимир Иванович был исключительно занят Германовой», «не сказал мне ни одного замечания». Станиславский считал, что Немирович-Данченко поступает так умышленно. После «Вишневого сада», когда Немирович-Данченко сам признался в этом грехе, Станиславский имел право думать так по всякому поводу. Теперь он объяснял себе: «Когда я замучаюсь, Владимир Иванович просто издевается надо мной, чтоб доказать, как он необходим театру и что я без него не могу ничего ставить». Станиславский находит для себя выход в том, чтобы впредь не иметь роли в спектакле, который сам ставит.

Обвинение Станиславского не совсем напрасно. Немирович-Данченко не может сойти с этой болезненной точки подчеркивания, что без него в делах нет никакого порядка. Но в этом случае не так злонамеренно виноват: он сам не знал, как надо играть Фамусова. Работая над режиссерским планом еще в 1905 году, он жаловался: «Очень много времени отнимает у меня Фамусов, которого я никак не могу схватить» [[19](#_n_4_6_19)]. {317} Фамусов рассыпался на отдельные черты и не складывался в единый образ. То ли он барин, то ли чиновник, то ли добродушен, то ли чванлив — и все это представлялось по отдельности. Когда начали пьесу разбирать, Немирович-Данченко понимал только, что и «Константин Сергеевич показывал совсем не то, что надо». У него получался важный чиновник без «юмора и радушного хлебосольства». Потом Станиславский открыл, что Фамусов вовсе «не аристократ», что он «знакомый тип добродушного, смешного самодура-чудака, в котором, однако, скрыт крепостник и варвар». Немирович-Данченко тоже склонялся к тому, что надо схватить «это соединение юмора с грубостью природы Фамусова и нравов эпохи». При этом он понимал, что так сыграть, чтобы одно сквозило из другого, чрезвычайно трудно, и не знал, какими средствами этого исполнения добиваться.

Ему очень не нравилось, как Станиславский сыграл Фамусова в 1906 году. Об этом Немирович-Данченко признался уже только после смерти Станиславского. «В первой редакции был ужасен, — рассказывал он в 1939 году. — Не просто плох, а ужасен. И внешне и по замыслу не в стиле Грибоедова, а в стиле Писемского, чрезвычайно натуральный, громадный, большой помещик, страшно злобный крепостник. И со стихом обращался довольно варварски» [[20](#_n_4_6_20)].

Немирович-Данченко всегда отмечал способность Станиславского к развитию работы над ролью и после премьеры. Так было и с Фамусовым. Немирович-Данченко рассказывал: «Через несколько лет, когда возобновили “Горе от ума”, Станиславский преодолел все трудности, понял, в чем дело, и стал хорошим Фамусовым, а в третьей редакции был замечательный, блестящий Фамусов» [[21](#_n_4_6_21)]. В мемуарах «Из прошлого» он, в частности, писал, что в возобновленном «Горе от ума» уже никто из исполнителей «не мог равняться с ним по четкости и легкости и слова и рифмы».

Немирович-Данченко наблюдал в работе Станиславского благотворную перемену толкования образа Фамусова и с ней связывал успех исполнения роли. У Станиславского имелась для этого другая причина — развитие теории его сценического опыта. Когда он насильно заставлял свою фантазию погружаться в образ Фамусова, она оставалась пассивной. Постепенно он научился «*активному виду мечтания*», и это было уже действие в роли. На поиски и теоретическое обоснование нового приема ушел у Станиславского период между двумя обращениями к Фамусову.

{318} Атмосфера на репетициях «Горе от ума» и не по творческим причинам бывала нервная. Немирович-Данченко не хотел допускать в зале меценатов и близких к МХТ лиц из круга Станиславского и Стаховича. Станиславский с возмущением писал в дневнике, как он грубо обошелся с приглашенным Стаховичем пайщиком князем П. Д. Долгоруковым и молодежью семьи Ливен, как выгнал родственницу Москвина балерину Е. В. Гельцер. Станиславский опасался за репутацию театра, так как прослышал, что молодым Ливен мать уже запретила в нем бывать.

Возможно, что Станиславский даже вспылил. Предположить это заставляет его письмо к Немировичу-Данченко. Он пишет: «Я не могу примириться со всякой оплошностью или нерыцарским поступком театра. <…> мне особенно важно, чтоб наш театр был не только художественным, но и в высокой степени культурным и корректным. <…> Когда мне кажется, что Вы в качестве директора делаете ошибку, я страдаю самым настоящим образом и не сплю ночей напролет и злюсь на Вас больше, чем на кого бы то ни было другого. Что это, признак любви или недоброго чувства?» Вместе с тем Станиславский осуждал свою несдержанность и просил Немировича-Данченко показать это письмо тем, «кто были вчера свидетелями злосчастной сцены».

Когда «Горе от ума» сыграли, то были разочарованы приемом зрителей. Немирович-Данченко внимательно следил за отношением публики на премьере 26 сентября 1906 года. Отдельные строки его записи знаменательны: «Публика сдержанна. <…> Она холодна ко всей красоте. <…> Публике хочется хвалить, но чем-то не удовлетворена» [[22](#_n_4_6_22)].

Станиславский считал, что постановка «весьма удачная». С годами его оценка изменилась. Когда он писал «Мою жизнь в искусстве», то в плане пометил тему: «“Горе от ума”. Упрощен[ный] реализм». Эту тему он, к сожалению, не развил в книге.

Реализм «Горя от ума» был действительно упрощен, но не так, как в последовавших постановках «Драмы жизни» или «Жизни Человека», где это было обусловлено задачами стилизации. Реализм «Горя от ума» был жизненным, сценичным, художественным, обладающим еще какими угодно достоинствами, но он был без настроения и поэзии, потому что целью была реставрация классики. Неудовлетворение публики, замеченное Немировичем-Данченко, вероятно, и объясняется тем, что она не услышала в «Горе от ума» настроения и {319} только увидела правду жизни прошлой эпохи. В Художественном театре публика привыкла к другому.

Реализм «Горя от ума» понравился тем, кто считал настроения чеховских пьес отжившими, как один из петербургских рецензентов, написавший, что «наслаждался» зрелищем прошлого: «И мне казалось, что “Горе от ума”, с его буклями и крепостным правом, с его чубуками и арапками, со всем тем ароматом двадцатых годов, от которых пахнет смесью фиалки и Жукова табаку, гораздо ближе мне, чем “Три сестры” Чехова» [[23](#_n_4_6_23)].

Немирович-Данченко писал в день премьеры: «Я подавлен». Он имел мужество посмотреть правде в глаза: «Это не триумф, не шумный успех, даже не крупный успех». О выходе «на фуроре» пришлось забыть. Таков был итог последней совместной работы Станиславского и Немировича-Данченко. Долг был выполнен — «Горе от ума» поставлено. В силу входило решение о новом порядке раздельных постановок.

«Коллективный художник» — автор их совместной режиссуры задыхался во внутренних противоречиях и постепенно угасал. Термин «коллективный художник» [[24](#_n_4_6_24)] принадлежал Немировичу-Данченко. Он вкладывал в это понятие, в отличие от Станиславского, их конкретную совместную работу. Станиславский понимал под коллективностью искусства театра прежде всего ансамбль исполнителей и затем этические нормы, необходимые для поддержания его.

«Существенная разница во взглядах давно началась, — писал Немирович-Данченко. — Я видел Художественный театр сильным *только* как работу *коллективного художника*. Слияния, равного которому нет в истории театра (если не считать маленького примера у малоросса Кропивницкого с Садовским), было истинным фундаментом успеха Художественного театра — слияние между Станиславским и мною» [[25](#_n_4_6_25)].

Все годы искренно стремясь добиться у Станиславского признания на право быть самостоятельным режиссером, Немирович-Данченко теперь горевал о разрушении «коллективного художника». Словно он не радовался своей свободе, необходимость которой была ему так очевидна. Ведь только что он жаловался на «деспотическое veto» Станиславского в работе над «Горем от ума», на нестерпимость его «капризов».

«Коллективный художник» был для Немировича-Данченко таинственный и поэтический идеал. Он замечательно выразил его черты: «Это был тот кто-то, который поставил “Чайку”, кто образовался из странного слияния меня и Вас, когда один (я) {320} чувствовал атмосферу пьесы и ее дикцию, а другой (Вы) угадал инсценировку ее. Я в своей области, Вы в своей — были убежденными носителями определенной художественной идеи». Этот образ творческого содружества наделен обаянием и действительно захватывает, но он, к сожалению, иллюзорен, потому что на деле всегда требует подчинения воли одного из художников другому.

Немирович-Данченко не только понимал это, но в своем со Станиславским случае этого и требовал. Он назвал это подчинение словами «контроль художественного разума». Условия контроля устанавливались постепенно на пути от «Чайки» до «Горя от ума», и всякий раз возникал вопрос: чей «художественный разум» должен контролировать? Немирович-Данченко тешил себя иллюзией, что его, что Станиславский этот «контроль» признавал «сознательно или по доверию» к нему.

Несправедливая, с точки зрения Немировича-Данченко, гибель «коллективного художника» была постоянной темой его размышлений и в последующие годы. В 1915 году он писал: «У нас бывали славные победы, когда Станиславский и я сливались. Но это было трудно и с временем у нас не хватало сил на эти подвиги. Мы пошли врозь. Он старался обходиться без меня, я без него.

Мне трудно убедить его, что такой-то или такой-то план его работы искажает психологию или литературность. Ему трудно убедить меня, что такая-то или другая мизансцена или игра — шаблонна и антихудожественна…» [[26](#_n_4_6_26)].

Для Станиславского Немирович-Данченко при всей сложности их отношений стал лицом незаменимым, хотя и не был тем помощником, какого он искал и нашел позднее в лице Сулержицкого. Однако развитие этого творческого единомыслия тоже имело свои огорчения для Сулержицкого.

В «Моей жизни в искусстве» Станиславский разъяснил разделение их с Немировичем-Данченко режиссуры как закономерный процесс, когда художники, достигшие «художественной зрелости», отправляются по предначертанным им индивидуальным путям, ведомые голосом «природы и таланта». Он не считал, что искусство Художественного театра стало от этого слабее, как утверждал в данную минуту Немирович-Данченко. Со временем и Немирович-Данченко станет видеть некоторую пользу в том, что они со Станиславским никогда до конца не договорятся. Он будет убеждать артистов посмотреть на это явление с другой стороны и понять, что это тоже есть способ к обогащению искусства Художественного театра.

# **{****321}** Уроки новой жизни

## Глава перваяНеобъявленное состязание спектаклей — Дневник Станиславского и реальная правда — Кризис отношений — Появление Сулержицкого — Эпистолярный диалог — «Бранд» — «Драма жизни» — Запальчивые желания уйти из театра

Через три дня после премьеры «Горя от ума», а именно 29 сентября 1906 года, Немирович-Данченко записал в своей рабочей тетради: «Начали “Бранда”. Начали “Драму жизни”» [[1](#_n_5_1_1)]. Это означает, что в один день они со Станиславским каждый занялся своей постановкой, которые отныне существовали и двигались параллельно.

Началось необъявленное состязание спектаклей. Оно было отличительной чертой сезона 1906/07 года. Сезон явился испытательным для принятого ими нового modus vivendi. И хотя этот образ жизни останется постоянным, он не сразу принесет им облегчение, а в чем-то даже обострит проблемы. Когда сезон кончится, Немирович-Данченко, перебирая в памяти все его события и разногласия между собой и Станиславским, придет к мысли, что единственное лекарство для них от всех недугов — научиться уважать чужой труд, то есть труд друг друга. Полушутя он писал, что, научившись этому, они станут «прямо ангелы!». В его шутке была доля правды, потому что только так они смогли сохранить Художественный театр единым, а себя в нем полноправными.

Уважение к труду друг друга потребовалось проявлять на каждом этапе работы: оценивая не одни результаты, но и первоначально выдвигаемые задачи. Оценка результатов почти никогда не проходила у них спокойно. Иногда кончалось бурными спорами, как после «На дне» или «Юлия Цезаря». Замыслы пока принимались гладко, исключая «синематограф» {322} Станиславского. В сезоне 1906/07 года уже на этапе замыслов их подстерегали осложнения.

Немирович-Данченко, конечно же, считал «Бранда» куда более фундаментальной работой, чем «Драму жизни», а Станиславский — наоборот. Немирович-Данченко не скрывал от Станиславского: «“Бранд” — это гениальное произведение века, а “Драма жизни” — талантливый вопросительный знак». Он говорил это в минуту полемическую, когда решался вопрос, за какой из постановок право претендовать на талант и популярность Качалова.

При начале работ исходная позиция Немировича-Данченко была: «“Бранд” — это самая революционная пьеса, какие я только знаю, — революционная в лучшем и самом глубоком смысле слова». Исходная позиция Станиславского: «“Драма жизни” Кнута Гамсуна. Это революция в искусстве. Пусть она не будет принята публикой — но она заставит о себе много говорить и даст театру ощутить новые свои шаги вперед». «Революционное» значение произведений открывалось им с разных точек зрения.

Возводя храм новой веры, Бранд беспощадно разрушал вековые понятия, вековой уклад жизни и призывал к этому свою паству. Однако Немирович-Данченко не хотел безоглядно следовать за своим любимым героем в его радикальной революционности. Вероятно, его сдерживали примеры из недавней русской жизни, и он занялся не столько идеями, сколько психологией образа Бранда. Он смягчил этот образ, освободил его от излишней жестокости и максимализма. Он вместе с Качаловым наполнил Бранда душевными противоречиями. Поэтому многие, в том числе и такие приверженные Художественному театру критики, как Любовь Гуревич, вступились за Бранда Ибсена.

Гуревич писала, что Качалов «гуманизировал Бранда и совершил этим преступление против Ибсена, который отдал Бранду все, что было беспощадного, сурового в его собственной натуре, все, что горело в нем священной ненавистью к человеческой половинчатости» [[2](#_n_5_1_2)].

Вечно настроенный против МХТ Кугель своими стрелами, как всегда, поражал самую сердцевину проблемы. «Хороший театр московский Художественный, — иронизировал он, — но он не театр Бранда. Он не знает “или‑или”, как те театры, где нет‑нет да промелькнет солнечная гармония всеединства. <…> Но — все или ничего! В искусстве следует идти дорогою Бранда, дорогою святого безумия» [[3](#_n_5_1_3)].

{323} Брандом в Художественном театре все больше становился Станиславский. Избрав «Драму жизни» своей «дорогой безумия», он вел в мир неизведанного искусства и был жесток в пути. «Драма жизни» обещала ему переворот в эстетике театра и актерского мастерства. С «Драмой жизни» он оказался на гребне современной волны. На нем сильнее, чем на Немировиче-Данченко с его «Брандом», отразился процесс «обострения эстетического сознания» и «принятия новых форм искусства», наступивший с прекращением «героического периода в истории русской интеллигенции» после 1905 года, о котором писал в «Самопознании» Н. А. Бердяев.

Но так как зрительская масса была в основном традиционных вкусов, то она предпочла «Бранда» «Драме жизни». Осененный кумиром публики — Качаловым, «Бранд» выдержал 87 представлений, а «Драма жизни» — всего 27. Заодно с публикой смеялась над «Драмой жизни» и пресса. Во время гастролей МХТ в Петербурге «Петербургская газета» писала: «Вчера поставлена была крайне сумбурная пьеса в четырех действиях Кнута Гамсуна “Драма жизни”. Нельзя не изумиться, что главари театра включили эту кошмарную, с позволения сказать, пьесу в свой репертуар. Играли пьесу “по-новому”, без жестов. Впечатление в общем и кошмарное и смешное» [[4](#_n_5_1_4)]. Однако «Драма жизни» вошла в историю театра как произведение, давшее сценические открытия, а «Бранд» — нет.

Художественно-литературная интеллигенция поняла Станиславского, но отнеслась к его эксперименту осторожно. Та же Любовь Гуревич, несомненно преданная рискованным опытам Станиславского, выдала ему только небольшой аванс на будущее. Она писала: «Несовершенная пьеса Гамсуна дала возможность и режиссерам, и актерам нащупать в себе новые силы и способности, наметить новые пути для своего дальнейшего творчества» [[5](#_n_5_1_5)].

Хороши ли эти пути, из статьи Гуревич непонятно. Определения «нащупать» и «наметить» не говорят об уверенной победе Станиславского. Он и сам это знал: «Я доволен результатом некоторых проб и исканий. Они открыли нам много интересных принципов». Это он говорил через неделю после премьеры, в том числе и после неудачного третьего спектакля 13 февраля, чуть не пошатнувшего «репутацию пьесы» [[6](#_n_5_1_6)].

На этом спектакле решили смягчить краски: снизить голоса, ослабить напряжение нервов. Не исключается, что так было сделано под влиянием Немировича-Данченко, раздраженного преувеличением выразительных средств. Неудача этой {324} попытки только укрепила убеждения Станиславского: «“Драму жизни” *никогда* и в будущем не удастся играть технически. Главное ее достоинство — это темперамент» [[7](#_n_5_1_7)]. После спектакля он обратился к исполнителям с просьбой усилить внимание к принципиальным методам постановки, в которых он нисколько не разочаровался: «… прошу доводить до полной чистоты — неподвижность, выдержку позы — при силе темперамента» [[8](#_n_5_1_8)].

В искусстве Станиславский упорен. Его не сбивают ни сомнения внутри театра, ни насмешки рецензентов и публики, ни намеки знакомых — в здравом ли он уме. Он сохраняет бодрость и чувство юмора: «“Драма жизни” имела тот успех, о котором я мечтал. <…> Декаденты довольны, реалисты возмущены, буржуи — обижены. Многие удивлены и спрашивают по телефону о здоровье. Есть много злобствующих — чего же больше?»

Ему даже кажется, что «победили и Немировича. Он по крайней мере бросил свой легкомысленный тон». Прочти Немирович-Данченко эти слова в письме Станиславского к Стаховичу, он, вероятно, пожал бы плечами и вспомнил о неистребимом пороке Станиславского эпатировать публику. Ведь 27 спектаклей и падение сборов — это непрофессионально! А сборы «Драмы жизни» начали падать с шестого представления в субботу 17 февраля 1907 года, как он записал в рабочей тетради. И это на фоне того, о чем сам Станиславский рапортовал Стаховичу: «“Бранд” делает безумные сборы». Немирович-Данченко с удовлетворением записал о 22‑м представлении «Бранда» 19 февраля: «В 1‑й раз на афише нет аншлага, но на кассе с утра. И директорская ложа продана» [[9](#_n_5_1_9)].

Таковы были внешние итоги состязания спектаклей в репертуаре театра. Но от замысла к результату, от режиссерской мечты к сценическому воплощению лежал путь борьбы Немировича-Данченко за «Бранда» и Станиславского за «Драму жизни». Это состязание происходило невидимо для публики, за кулисами…

Новаторские замыслы не освобождали от прозаических проблем. Сейчас же встал вопрос очередности выпуска параллельно репетируемых спектаклей. Это было впервые. Нельзя было отмахнуться от того, чем выгоднее захватить публику с самого начала сезона и в художественном, и в материальном отношении. Немирович-Данченко волновался об этом целое лето. Открытие сезона «Брандом» он представлял себе как «интересный литературный удар», а «Драмой жизни» — {325} как «нотой поновее». Стечения обстоятельств привели к открытию сезона «Горем от ума», а борьба за приоритет переместилась вглубь сезона.

Она осложнилась тем, что Немирович-Данченко сильно восстановил против себя Станиславского с начала сезона. Отвлеченный личными переживаниями и карточной игрой, он не отдавался делу с таким азартом, как ожидал Станиславский. Какое-то время это Станиславского не задевало. По словам Стаховича, он был доволен «собою, делом и работою» [[10](#_n_5_1_10)]. Однако это блаженство продолжалось недолго. Через два с половиной месяца трудно согласовываемой работы над «Горем от ума» Станиславский оказался в полном душевном кризисе. Тогда он завел дневник и стал в него записывать все плохое в театре и главным образом — провинности Немировича-Данченко.

Первая дата в дневнике — 13 октября 1906 года, но все события, произошедшие до этого дня, начиная с августа перечислены задним числом. Выясняется, что Немирович-Данченко в августе «вел себя непозволительно», «ничего не делал», «сделал выговор Стаховичу за приведенных им гостей». В сентябре он опять ничего не делает и опять «сделал скандал приведенным Стаховичем» на репетицию гостям. «Правда, у него все болит ухо», — старается быть объективным Станиславский.

Далее, после 13 октября, Немировичу-Данченко уже не делается никаких послаблений. Идут записи очень неприятные: «Владимир Иванович стал опять подкапываться под меня <…>», «Владимир Иванович ведет какую-то непонятную интригу. Он опять водит за нос. Ему что-то нужно». Впервые в документах архива Станиславского встречаются такие высказывания о Немировиче-Данченко, полные выходящей наружу неприязни. 3 ноября Станиславский и вовсе называет его «лисой». Конечно, он доверяет такие аттестации только своему дневнику. Но сама возможность такого дневника, направленного против Немировича-Данченко, говорит о моменте расхождения между ними. Обнаруживается, что Станиславский так же, как Немирович-Данченко, некрасиво обижался, мелочно ставил каждое лыко в строку.

Итак, Станиславский бранился «лисой» 3 ноября. Он вообще 3 ноября так кипел негодованием, что пять раз принимался писать в дневнике и каждый раз снова ставил это число. Любопытно, что и Немирович-Данченко писал у себя в рабочей тетради 3 ноября, но его тон, в отличие от Станиславского, был сдержанный, протокольный. В этот злополучный день {326} вопрос о том, что будет выпущено раньше, «Бранд» или «Драма жизни», запутался окончательно по не зависящим от обеих сторон причинам. Началась вынужденная борьба за Качалова. «3 ноября, — записывает Немирович-Данченко, — было собрание пайщиков по следующему вопросу. Н. А. Подгорный заявил, что он по болезни играть роль Карено не может. “*Драма жизни*” идти может только при условии Карено — Качалов. Ввиду того, что Качалов играет Бранда, поставлено на баллотировку 3 комбинации.

1. “Драма жизни” с Качаловым и “Бранд” с Леонидовым.

2. Немедленно “Бранд” с Качаловым.

3. “Драма жизни” с Качаловым, “Бранд” на будущий год» [[11](#_n_5_1_11)].

Станиславский проголосовал на выбор за вторую и третью комбинации, то есть Качалов получает обе главные роли, а какой спектакль выйдет первым — не решал. Голоса пайщиков разделились на четыре против четырех. Двое «уклонились». Москвин выступил с новым предложением, чтобы Карено играл сам Станиславский. Тогда спектакли перестанут зависеть друг от друга. Дальнейшие дебаты пошли в этом направлении и вызвали поток новых подозрений и обид.

Об этом заседании 3 ноября Станиславский сделал очень враждебную запись: «Вл. Ив. вел себя, как лиса. Своего мнения не говорил, хитрил, выспрашивал. Он что-то проводит. Предположения такие:

1) “Драма жизни” — есть новость, и он не примазался к ней. Поэтому он так горячо убеждал жену, что нам непременно нужно ставить пьесы вдвоем.

2) Декорации “Бранда” громоздки и неинтересны, в “Драме жизни” — напротив. Надо показать раньше “Бранда”.

3) Вл. Ив. увлекся и понял выгоду стилизации. Поэтому он уже пустил слух, что Красовской[[34]](#footnote-35) пришла блестящая мысль — стилизовать роль Бранда, после чего у Качалова роль пошла. Недаром Красовская ходила на наши репетиции “Драмы жизни”.

4) Может быть, ему надо сперва показать Красовскую в “Бранде”, а потом уж Книппер в “Драме жизни”.

Опять невыносимая атмосфера театральной интриги. Шепчут по углам, и Немирович совсем хитрит. Должно быть он понял, что без меня он ничто».

Тяжело читать. Но факт есть факт, и тут уж ничего не поделаешь. О великих людях лучше знать всю правду, чтобы {327} любить или не любить их такими, какие они есть, чем видеть крушение мифов при раскрытии архивных тайн. (Дневник, начатый Станиславским 13 октября 1906 года, публиковался постепенно. В первом томе издания «Из записных книжек» Станиславского этот фрагмент записи от 3 ноября опущен. В новом, девятитомном собрании сочинений во второй книге пятого тома он уже приведен полностью.)

В сущности, четыре подозрения Станиславского сводятся к двум: 1) Немирович-Данченко хочет опередить «Драму жизни», чтобы «Бранд» не проиграл на ее фоне: 2) Немирович-Данченко пытается заимствовать сценические изобретения Станиславского. Никакой правды за этими подозрениями нет, а есть только мнительность и неправильное представление Станиславского о Немировиче-Данченко.

Немирович-Данченко был так влюблен в идеи своих постановок, в данный момент в «Бранда», что волнение о проигрыше в сравнении с «Драмой жизни» было ему абсолютно чуждо. Изобретения Станиславского в «Драме жизни» ему совсем не нравились. Даже не казались новыми, если вспомнить его отношение к ним еще со времени замыслов — с первой беседы о «Драме жизни» с участием Мейерхольда. Теперь же, когда эти замыслы обретали реальные черты, они его раздражали. После премьеры он писал: «Досадно, конечно, что благодаря дикому и самодурному упрямству К. С. спектакль вышел далеко не таким, каким он должен был быть» [[12](#_n_5_1_12)].

По инерции он еще, как прежде, хотел применить к постановке «контроль художественного разума», рвался уберечь Станиславского от «самодурства». Только этим объясняются упомянутые Станиславским его уговоры Лилиной, что лучше бы им ставить пьесу вдвоем. Только этим объясняются и конкретные шаги, сделанные им в этом направлении летом 1906 года, когда ему захотелось посидеть над «Драмой жизни». Он ненавязчиво предложил Станиславскому свою помощь в постановке, хотя между ними уже все было решено о разделении работ. Тем не менее он спрашивал: «Нужно, чтоб для Вашего облегчения я занимался “Драмой жизни”? — я должен заниматься. Можно без меня? — еще лучше: я буду подталкивать “Бранда”».

Отзываясь нелестно о декорациях «Бранда» в записи от 3 ноября, Станиславский поспешил. На спектакле у него появилось другое впечатление. После премьеры он даже написал Симову письмо, чтобы похвалить его по заслугам. Оно {328} не сохранилось. Факт и содержание письма известны из ответа Симова. Кстати, для Симова это было очень важно, потому что с середины 1902 года он почувствовал, что Станиславский теряет к нему интерес как к художнику.

Что побудило Станиславского писать Симову? Не этот ли прием, который так похвалил в рецензии на «Бранда» Сергей Глаголь? Он писал: «Особенно хороши первая и последняя картины, показанные в затянутую тюлем прорезь черного занавеса. Это едва ли не лучшее из всего, что сумел театр до сих пор сделать в декоративном отношении <…>» [[13](#_n_5_1_13)]. Глаголь понял и оценил новый прием.

Горизонтальную прорезь Симов использовал для действия в горах. Он показывал пейзаж в узком кадре черной бархатной рамы. На первом плане шла поднятая цепь горных вершин из нагроможденных камней, за ней — спрятанный провал с площадками для артистов и дальше фон из живописного задника. Вся прорезь была затянута кисеями для смягчения контуров и передачи горного воздуха. Для грандиозной картины оказалось достаточно ее фрагмента.

Не увидел ли здесь Станиславский осуществленным прием «синематографа» с его кадрированием декорации и не обрадовался ли его удаче? Поэтому и писал Симову. Тем более что этот прием теперь не составлял никакой конкуренции новым изобретениям, которые он придумал для «Драмы жизни».

Станиславский подозревал Немировича-Данченко в заимствовании из «Драмы жизни» манеры актерского исполнения. Она заключалась в стилизации игры. Подоплека чувств и отношений выражалась застывшими позами, странными мизансценами, без всякого житейского привкуса. Вся трудность для актеров состояла в том, что при этом они должны были оставаться правдивыми.

Станиславский считал, что приходившая на репетиции Германова подсмотрела эти приемы и передала их Немировичу-Данченко. Станиславский отчаянно противоречил самому себе. Он забыл, что только три дня тому назад (1 ноября 1906) писал в дневнике о противоположном всякому заимствованию возмущении Германовой этой манерой, когда она «бегала по театру и во все горло кричала, что там, наверху, репетируют сумасшедшие». Она даже ушла с репетиции, не выдержав этого зрелища.

На этом Станиславский не остановился и заподозрил, что Качалов уже воспользовался приемом стилизации, и у него {329} «роль пошла». На самом деле ничего подобного не происходило. У Качалова было самое легкомысленное представление о репетициях «Драмы жизни». Он вспоминал: «Начались работы по “Драме жизни”, по новой манере. Театр разделился на два лагеря: “брандистов”, потому что одновременно репетировался “Бранд”, и “драмистов”. Работа по постановке “Бранда” была большая, серьезная, даже мучительная. Параллельно шла новая работа, веселая, с участием Саца и Сулержицкого, как режиссера». Похоже, Качалов немного завидовал «веселой», как ему казалось из лагеря «брандистов», работе в «Драме жизни». Ни о каких влияниях из противоположного лагеря он не писал.

Если все же искать витавшую в воздухе того театрального времени «стилизацию» и в «Бранде», то надо признать, что в замыслах Немировича-Данченко она носила совершенно иной характер. Его «стилизация» заключалась в придании острого чувства красоты самым простым картинам. Образцы этой красоты для одних сцен он искал в полотнах Рафаэля, для других — в иллюстрациях к житиям святых. Еще до начала репетиций он предположил отказаться от «банальных героических приемов», идущих от самого Ибсена. «И если, напротив, среди простых, ординарных приемов режиссер с исполнителями вдруг где-то дадут эффект исключительный — он произведет настоящее впечатление, — надеялся он. — Например, в конце акта мне кажется, что я вижу Агнес такою, какими святые возносятся к небу. <…> Она уже не просто попадья, она такая, какою Рафаэль написал свою мадонну. Тут уж нечего бояться самых смелых, дерзких приемов, отталкивающих всякую мелкую реальность».

Немирович-Данченко даже обращался с просьбой к Станиславскому одолжить ему материалы из его режиссерской коллекции — «что-нибудь из жития святых для стилизации “Бранда”». Ему представлялась картина: «На дворе снежная вьюга при лунной ночи. В этой обстановке священник и его жена приносят громадные, колоссальные духовные жертвы и, сохраняя вид обыкновенных, простых смертных, становятся великими до святости. В этом течении жизни, которую надо называть уже житием, можно найти колорит».

Режиссерской задачей «стилизации» Немировича-Данченко были «необычайная внешняя скромность и беспредельное величие духа». У Станиславского это был поиск способа сценической жизни под «мистический тон пьесы». Как видно, ничего общего или хотя бы похожего.

{330} В одном подозрении Станиславский был прав. Немирович-Данченко умышленно скрывал на заседании 3 ноября свое мнение о том, кого играть Качалову — Бранда или Карено — и какой пьесе идти первой. Он не говорил об этом потому, что не желал повторять того, что уже не раз им было высказано. Еще 21 октября, когда уже обсуждали, кому доверить роль Карено, он оставался трижды «при особом мнении» [[14](#_n_5_1_14)]. Он не считал роль Карено требующей особой заботы и выдвинул на эту роль Подгорного («будет превосходен по внешности и голосу»). Большего, по его мнению, тут и не надо было.

Теперь, после отказа Подгорного от роли, обнажилась завуалированная доселе проблема выбора между двумя постановками. Где будет занят Качалов, там оказано предпочтение. Пайщики склонялись отдать ему Карено. Этим они подсекали «Бранда».

Немирович-Данченко хранил гордое молчание. Его сразили мелкие актерские интересы вокруг ролей, их «гнусное отношение к “Бранду”», уже однажды заставившее его плакать. Ему было нестерпимо обидно это непонимание высокой цели искусства. На следующий день он объяснил свое молчание Станиславскому в письме: «… мне все собрание пайщиков стало *противно, отвратительно*. Я его вчера презирал до глубины души, презирал до того, что *считал унизительным заступаться за “Бранда”*. И я, уйдя из собрания, решил, что теперь мой уход из театра имеет глубокий и *благородный* повод. Я увидел, что в этом театре актеры будут любить только свои роли, и Вы только *свой* труд. И театр потерял для меня всякую притягательность». До того, чтобы стать ценящими труд друг друга «ангелами», было в эту минуту всем далеко.

Это письмо было подано Станиславскому после спектакля «Горе от ума» 4 ноября 1906 года. «Какая пошлость и подлость!» — воскликнул Станиславский. Вероятно, его потрясло желание Немировича-Данченко обставить свой уход красиво, найдя для этого «глубокий и *благородный* повод».

С другой стороны, угроза Немировича-Данченко уйти из театра была подогрета состоявшимся во время спектакля «Горе от ума» объяснением между ними. Можно представить, что Станиславский был неприятен, был в духе своего дневника последних дней, то есть переполнен обвинениями и подозрительностью. Немирович-Данченко и само письмо писал для того, чтобы докончить этот тяжкий разговор.

Он предлагал Станиславскому два варианта: «расстаться без неприязни», если это возможно, или «придумать такой {331} театр», в котором он, Немирович-Данченко, «не чувствовал бы себя таким ничтожеством, как в течение октября». В этом месяце Станиславский якобы перестал считаться с ним «как с одним из хозяев театра и как с литератором». Немирович-Данченко не ошибался в своем ощущении. Судя по дневнику, Станиславский действительно в те неладные дни считал, что Немирович-Данченко — «ничто», но относил эту характеристику не к литературным и не к административным его талантам, а только к режиссерскому.

Признаки катастрофы отношений накапливались с августа по ноябрь, но все обрушилось окончательно, когда Немирович-Данченко продемонстрировал свое безразличие к актерской работе Станиславского. А к этой работе, как известно, Станиславский был ревнивее всего. Теперь его возмутило, что 3 ноября Немирович-Данченко вроде бы дружески предостерегал его играть Карено, а 4 ноября уговаривал играть. Заодно он похвалил его за Фамусова, что было неискренне. Станиславский не стерпел этой двойной игры в пользу «Бранда». Обида была тем чувствительнее, что он считал, что в Художественном театре его «ценят и ободряют» [[15](#_n_5_1_15)] как актера только два человека — Лилина и Немирович-Данченко. Поэтому он так пристрастно следил, сделал или нет ему Немирович-Данченко достаточное количество замечаний по всякой новой роли. Он мог и не принимать их, но знал, что Немирович-Данченко отнесся к его работе серьезно.

Станиславский понимал, что, уговаривая его теперь играть Карено, Немирович-Данченко не только исполняет волю наконец вынесших свое решение пайщиков, но и борется за то, чтобы «Бранд» с Качаловым вышел на публику раньше «Драмы жизни». Станиславский подчинился пайщикам, но потребовал «чистой атмосферы» в театре.

Острейший кризис отношений продолжался два дня — 4 и 5 ноября 1906 года. Он оставил по себе целую переписку. Получается, что 4 ноября переписка была из четырех писем: по два письма с каждой стороны. Одно письмо Немировича-Данченко не сохранилось. Одно письмо Станиславского сохранилось в виде конспекта у него в дневнике. Кроме того, Немирович-Данченко вызывал 4 ноября в театр Лилину для сообщения Станиславскому через нее, что пайщики предлагают ему играть Карено и выпустить «Драму жизни» после «Бранда».

Итогом этого дня для самого Немировича-Данченко явилось другое решение — уступить Станиславскому первую очередь в выпуске спектакля. Знаменателен мотив, по которому {332} он так решил: «Сейчас — увы — отношения с Вами для меня важнее даже “Бранда”. Я принесу его в жертву». Тем, что восстановлению отношений он придавал главное значение, снималась сорвавшаяся с его пера угроза уйти из Художественного театра. Снималась хотя бы на этот сезон, 1906/07 года. По окончании его тема ухода возобновится.

Итогом этого дня, 4 ноября, для Станиславского, в последнее время избегавшего давать отпор письмам Немировича-Данченко во всех деталях, было его решение передоверить все суду пайщиков. Он подтверждал, что будет играть Карено, что «согласен на все комбинации», что хочет подчиняться литературным требованиям Немировича-Данченко и иметь свободу в своей — художественной области, как договорено.

На следующий день, в воскресенье 5 ноября, Станиславский не ходил в театр из принципа, также не пошла на заседание пайщиков и Лилина, разделявшая его решение играть Карено. В этот день зачинщиком продолжения переписки явился Станиславский. Немирович-Данченко получил от него 5 ноября три письма и одно от Лилиной и написал два ответа. Самое первое письмо Станиславского не сохранилось. Оно было чрезвычайно важно по содержанию, потому что в нем он, вероятно, предложил создать в МХТ какую-то особую дирекцию и председателем ее сделать Немировича-Данченко. Перспектива остаться одному заставила Станиславского капитулировать перед властолюбием Немировича-Данченко.

В ответ он получил письмо Немировича-Данченко, с приливом энергии соглашавшегося принять на себя «*всю власть* председателя». При этом он выдвинул пять ультиматумов: 1) составить о полномочиях председателя «официальный протокол»; 2) Станиславскому — при «*неограниченной*» режиссерской власти над собственной постановкой — не делать в связи с ней никаких распоряжений по театру без ведома Немировича-Данченко, координирующего «общий распорядок»; 3) принять новый вариант единоличного решения Немировича-Данченко без согласования с пайщиками, по которому «Драма жизни» с Качаловым — Карено выпускается первой; 4) согласиться с отказом Немировича-Данченко от «литературного вмешательства», понимаемого им «неизмеримо шире», в постановки Станиславского; 5) Станиславскому не брать себе помощников без разрешения Немировича-Данченко На это письмо Немирович-Данченко просил скорейшего ответа.

Станиславский был вынужден отвечать по пунктам ультиматумов. По первому — он согласился расширить полномочия {333} «председателя» правами «директора-распорядителя», как того хотелось Немировичу-Данченко, но при условии утверждения этого пайщиками. По второму — он подтверждал, что придерживается уже существующего порядка ставить в известность о своих режиссерских распоряжениях и регистрировать их в заведенных для этого книгах. По третьему — не согласился, чтобы порядок выпуска премьер «был решен одним лицом», и оставлял в силе решение пайщиков: сначала «Бранд» с Качаловым, затем «Драма жизни» с ним самим в роли Карено. По четвертому — не принял отказа Немировича-Данченко от литературного руководства своими спектаклями, но просил делать ему замечания наедине. По пятому — признал ошибку, что пригласил себе в помощники Сулержицкого без официального о том заявления.

Приглашение Сулержицкого стало новым поводом для осложнений. Замена Немировича-Данченко за режиссерским столиком Станиславского фигурой совершенно неопытного в театре Сулержицкого не могла не произвести потрясения.

Немирович-Данченко сначала молча сносил действия Сулержицкого на репетициях, а потом подошел к нему и при всех объявил, что, как лицо неофициальное, он не имеет права распоряжаться по постановочной части. Станиславский почти рыдал: «Это глумление. Я плачу Сулеру деньги, он работает вовсю, и я же должен умолять о разрешении иметь своего помощника у Вл. И., который сам ничего не делает. Сулер, услыхав это, чуть не ушел из театра».

Станиславский познакомился с Сулержицким, как и все в Художественном театре, в 1900 – 1901 годах. Постепенно они сходились все ближе. В порыве восхищения Сулержицкий писал Станиславскому письма об его игре в Штокмане и Бруте. Его понимание того, что Станиславский делал в Бруте, шло вразрез со всеобщим осуждением его в этой роли. Сулержицкий нежно полюбил Станиславского и старался от всего оберегать. Он специально приезжал в Любимовку, чтобы подготовить его к известию о кончине Чехова. В будущем он будет сидеть нянькой при Станиславском, когда тот заболеет тифом.

Станиславский отвечал ему и чувством симпатии, и материальной помощью, одалживая деньги. Но гораздо важнее то, что он доверял ему как своему единомышленнику. «Как я счастлив, что ты обрел в Сулержицком дельного и сродного по духу помощника», — писал Станиславскому Стахович, хотя ему как человеку, живущему по правилам комильфо, Сулержицкий поначалу показался легкомысленным.

{334} Немирович-Данченко не мог так же просто, как Стахович, принять появление около Станиславского «Сулера». Это было в его глазах слишком опасное сближение Станиславского с любителем. Он развил эту тему в ответном письме 5 ноября 1906 года. «Сулержицкий уже не просто помощник Ваш, а то, что у нас называется второй режиссер, стало быть — учитель наших актеров», — писал он, протестуя, что этот профессиональный риск допущен, и допущен без совета с ним.

На это Станиславский собирался показать Немировичу-Данченко официальный документ, одобряющий приглашение Сулержицкого. Другого документа, кроме фразы в письме Стаховича, если считать ее за выражение согласия третьего директора МХТ, в архивах нет. Получается, что приглашение Сулержицкого состоялось за спиной Немировича-Данченко и он узнал о нем последним, после Стаховича[[35]](#footnote-36). Это было для него вдвойне неприятно.

В случае с Сулержицким ревность сильно подвела интуицию Немировича-Данченко. Он не сразу распознал талант этого человека и его истинную принадлежность к кругу Художественного театра — к его людям, атмосфере, к его искусству. Сулержицкий вошел «своим» еще быстрее и легче, чем Качалов и Леонидов. Но так как сохранение отношений со Станиславским Немирович-Данченко объявил в это время своей первостепенной задачей, он, указав Станиславскому вторично на бестактность его поступка, поспешил высказаться за приглашение Сулержицкого.

Все же на службу в театр Л. А. Сулержицкий был оформлен лишь с 15 июня 1907 года на должность режиссера с годовым жалованьем 1800 рублей. Такое же тогда получали стоящие во втором ряду труппы Н. С. Бутова и А. И. Адашев.

Когда Сулержицкого не станет, в годовщину его кончины Станиславский объяснит, почему его карьера в МХТ взвилась так стремительно. Он скажет, чем он был для этого одарен: «Сулер собирался не выходить из пассивной роли помощника, не считая себя готовым для большего, но с первой же репетиции темперамент унес его, и он отлично помогал углубляться в душевные тайны произведения. Очень скоро в нем обнаружились большие данные для режиссера: литературность, психологическое чутье, способность быстро загораться и угадывать чужое чувство и стремление, большое терпение <…>».

{335} Станиславский продолжал перечисление замечательных качеств. Для того чтобы понять, кем стал Сулержицкий для Станиславского, достаточно процитированного отрывка. Ведь это именно те же качества, быть может, исключая «большое терпение», которые принес в театр Немирович-Данченко. Так в чем же разница? А в том, что он не соглашался отдать их Станиславскому так же бескорыстно и преданно, отрешаясь от самого себя, от своего значения и своей роли, как отдавал Сулержицкий. При этом Сулержицкий не был столь наивен, как можно подумать. Когда на горизонте Станиславского появится новое увлечение — Крэг, ему станет обидно, но он преодолеет эту обиду ради Станиславского.

Для того «чтоб не возбуждать больше сомнений», Немирович-Данченко написал Станиславскому 5 ноября еще одно письмо, с уточнением ряда конфликтных проблем. Отвечая, Станиславский как бы еще раз прописал свои позиции. Из этого эпистолярного диалога наиболее характерен обмен следующими положениями:

Немирович-Данченко: «Мне, лично для меня, не надо роли какого-то монарха в театре. <…> Я считаю только необходимым, — и Вы с этим, конечно, не можете спорить, — что кто-то один должен держать в руках все вожжи. По последним годам казалось, что это я».

Станиславский: «Без сомнения Вы тот человек, который должен соединить в своей руке все вожжи отдельных частей, и когда Вы их держите, в театре все идет хорошо».

Немирович-Данченко (о Сулержицком): «… Вы поручаете ему прочесть труппе “Синюю птицу”, и он ведет целую беседу *толкования* этой пьесы. Кому же придет в голову, что даже такое “литературное” явление происходит без моего ведома?»

Станиславский: «За эту бестактность охотно извиняюсь еще раз».

Немирович-Данченко: «Это все поднимает старый вопрос: что я такое в театре, как не просто-напросто Ваш помощник по всем частям, как художественным, так и административным? <…> Так остро мое бесправие в театре не стояло никогда. <…> Я писал сегодня Вам о том, что желаю власти — не для власти, а для того, чтобы знать положение дела, угадывать дальнейшее и *отвечать* за него <…> для того, чтобы по возможности хорошо довести сезон, *усиленно поддержав Ваши художественные намерения*. Неужели это не ясно из моего письма?»

{336} Станиславский: «За желание поддержать мои художественные намерения низко кланяюсь и искренно благодарю. Каюсь, что из предыдущих писем я этого не понял».

Немирович-Данченко: «В вопросе Бранд — Карено — Качалов исполняю Ваше желание и собираю сегодня пайщиков <…>. До сих пор пайщики желали одного, чтоб сговорились я и Вы. Я предложил Вам это соглашение, Вы отказываетесь решать без пайщиков, — очевидно, даже обидевшись на меня. Я *всеми силами души* хотел бы *хоть на этот сезон* сделать наши отношения в деле хорошими, чтобы поддержать театр. Очевидно, я не умею».

Станиславский: «От всей души хочу, чтоб наши отношения были не только приличны, но гораздо больше, тем более, что это так нетрудно устроить. Дайте мне отвести душу, хоть в одной пьесе, и я буду делать все, без этого я задыхаюсь и, как голодный, думаю только о пище».

Были еще проблемы, явившиеся в последнее время. Они тоже вошли в переписку 4 – 5 ноября 1906 года и отразились в дневнике Станиславского. Так, Немировичу-Данченко показалось, что Станиславский посягал на его самостоятельность еще в двух областях — в сношениях Художественного театра с драматургами и в школе.

Очень трудно было проводить границу между письмами, обращенными лично к Станиславскому и к нему как директору МХТ. Станиславский сам отвечал писателям. Но всякое его суждение связывало потом Немировича-Данченко каким-либо обязательством. Он потребовал, чтобы впредь письма передавались для ответа ему, так как за стенами театра известно, что литературным veto распоряжается он. Станиславский не согласился с ним и оставил право личной переписки с авторами за собой.

Школа Художественного театра, или, как ее еще называли, сценический класс, была созданием Немировича-Данченко. Она заменила ему оставленное преподавание в Филармоническом училище и позволила продолжить педагогическую деятельность, которую он любил. История сценического класса известна плохо, потому что почти не сохранилось о нем документов. Нельзя назвать день и час, когда Станиславский, сначала державшийся от школы в стороне, проявил к ней интерес больший, нежели почетное присутствие на конкурсах и экзаменах. По словам Немировича-Данченко, что он объявлял «ученикам как большую радость» приход Станиславского для занятий, можно судить — бывало это не часто.

{337} В 1906 году Станиславский захотел попробовать с учениками школы водевиль. Вероятно, он думал проверить путь актерского развития, который сам прошел в юности в любительских спектаклях. До конца дней он будет считать водевиль важным этапом актерского воспитания. Немирович-Данченко не мог разделять этого мнения, потому что среди водевилей встречалось мало произведений настоящей литературы. Его credo было воспитание актера на серьезной литературной основе. Станиславский свидетельствует, что Немирович-Данченко боялся «порчи актеров» водевилем. Сам же он в данный момент считал, что водевиль внесет в школьную программу необходимое ей новшество. Договориться им было невозможно. У них были разные взгляды на воспитание актера.

В переписке 4 – 5 ноября 1906 года был выработан ими компромисс, но с некоторым перевесом в пользу Немировича-Данченко. Во-первых, все-таки его «Бранд» с Качаловым выпускался первым. Во-вторых, в руководстве театром Немирович-Данченко получил ведущий голос. В свою очередь Станиславский не уступил ни пяди территории для новых опытов и права указывать гласно на обнаруженные им отступления от норм этики и прочие беспорядки. Поручение пайщиками Станиславскому роли Карено может только с первого взгляда показаться выгодой для него. Его выигрыш при этом был лишь тот, что он не ждал освобождения Качалова от Бранда и «Драма жизни» не откладывалась на следующий сезон.

Проектируя распределение ролей, Станиславский брал себе в «Драме жизни» маленькую роль Тю — самого отвлеченного персонажа в пьесе. Это, собственно, и не человек, а понятие, моральная категория. Тю — «справедливость». В башмаках носками назад он ходит среди людей, пытаясь им что-то сказать, но им недосуг его слушать. Он просит подаяния, и богачи бросают ему монету, не понимая, что он просит другого. Появление Тю Станиславский сравнивает с «роковым выходом», с Диогеном, несущим фонарь, наконец, с явившимся народу Христом. «Он как Справедливость должен быть внушителен, — пишет Станиславский в режиссерском плане. — Очень почтенен и оригинально красив, но строг и внушителен. Стар, бледен и в изношенных, порванных рубищах». В руке Тю сам собой разряжается пистолет и сражает Терезиту. Для Станиславского эта роль была наиболее интересна, потому что позволяла искать новые актерские средства для передачи отвлеченных чувств и мистических настроений.

{338} Кроме того, Станиславский уже отказывался играть главную роль в пьесе, которую сам ставит, и не хотел браться за Карено.

В замыслах Станиславский предназначал роль Карено В. В. Максимову, тому самому, кто только что заменил Мейерхольда в возобновленной «Чайке». В режиссерском плане он писал Карено с расчетом на очень молодого экзальтированного актера с тонкими и обаятельными чертами, со способностью к стремительным движениям. Он разработал для него партитуру манипуляций желтовато-прозрачным зонтиком, тем самым окружая его «точно сиянием». Этот Карено должен был обладать способностью мгновенно увядать от соприкосновения с прагматизмом жизни.

Можно предположить, что Максимов, к сожалению, пробывший в Художественном театре всего один сезон 1905/06 года и вскоре ставший «звездой» немого кинематографа, прекрасно выполнил бы по крайней мере внешнюю пластическую партитуру. Сколько застывших символических поз Карено было нарисовано Станиславским в мизансценах на страницах режиссерского плана!

Следующий кандидат на роль — Подгорный — уже был бы для Станиславского некоторым отступлением от замысла: суховат, хотя и молод, и хорош внешне. Станиславский ни сном ни духом не предполагал, что сам окажется исполнителем роли, и, конечно же, был поставлен этим в затруднительное положение.

Станиславский переживал последствия переписки 4 – 5 ноября 1906 года дольше Немировича-Данченко. С изумлением он писал в дневнике: «В. И. нанес мне в своих письмах оскорбление и теперь ведет себя, как будто ничего не бывало». Ему было непонятно, как после всех притеснений Немирович-Данченко приходит заимствовать материалы для «Бранда» из его режиссерской коллекции.

Ставя «Бранда», Немирович-Данченко использовал модель режиссерской работы, которая была для него идеальной. Он проработал текст пьесы, сократив семьдесят четыре страницы из двухсот восемнадцати и сократив в роли Бранда девятьсот стихов. Сам он не стал писать режиссерский план, а поручил это Лужскому, сопроводив задание запиской «Требования, подсказываемые мне моим вкусом. К сведению режиссера» [[16](#_n_5_1_16)].

Метод написания режиссерского плана Лужский скопировал у Станиславского. В начале актов он описывал обстановку {339} и настроение, мизансцены нумеровал, к отдельным мизансценам делал рисунки с указанием стрелочками передвижений действующих лиц.

Лужский старался сохранить натуральность картины. «Не забывать всем действующим, что ветер, — писал он. — Он начинает крепчать. Баркасы и лодки начинает покачивать. Снасти поскрипывают. Агнес кутается в плед и подбирает под себя юбку» [[17](#_n_5_1_17)]. Немирович-Данченко принял натурализм Лужского. Сохранился лист с его замечаниями на репетиции сцены, в которой фогт раздает народу муку и съестные припасы на берегу фиорда. Надвигается гроза. Немирович-Данченко размечает, где будут три паузы, где молния и гром, где они будут «посильнее» и где «вентилятор» [[18](#_n_5_1_18)] сделает ветер. Над этим вентилятором и качанием лодок посмеется потом, рецензируя спектакль, Сергей Глаголь.

Немирович-Данченко переживал, что вокруг репетиций «Бранда» идет «глупый, плохого тона, шепот» и что ему пришлось полтора месяца «защищать “Бранда” от изощренного в красоте невежества». Адрес его намеков прозрачен. Станиславский записал в дневнике, как после постановки «Бранда» «Немирович-Данченко сказал Сулержицкому: вы все ничего не знаете и ничего не умеете — вы, Вишневский, Книппер и Станиславский».

В рабочей тетради Немировича-Данченко почему-то отсутствуют записи между 8 и 17 декабря 1906 года, когда шла самая напряженная работа над «Брандом». По характеру ведения тетради — или записи должны были быть, или вместо них оставаться чистые страницы. Но этих страниц нет. Так не без тайны унеслось в небытие кипение страстей вокруг «Бранда». Оставленная запись от 18 декабря была сделана Немировичем-Данченко после последней генеральной репетиции. Ее полный текст: «На предыдущей генеральной “свои” отнеслись до смешного отрицательно ко всему спектаклю. Предсказывают провал. Здесь все были посдержаннее, а видевшие вновь хвалят — Стахович, Мар[ия] Павловна, Раевская, Помялова» [[19](#_n_5_1_19)].

Станиславский присутствовал на генеральных репетициях «Бранда», которых было не менее трех. На третьей генеральной они с Немировичем-Данченко даже сидели рядом и записывали замечания на общей бумаге. Что касается постановочной части, то он был солидарен с Немировичем-Данченко и тоже озабочен тем, как наладить правильное качание лодок в бурю, как сделать бурю настоящей.

{340} Собрав крупицы замечаний Станиславского из разных архивных документов, можно говорить о том, что он не был доволен игрой актеров, но не в смысле трактовки ролей, а в смысле актерской техники. В отдельные моменты Качалов казался ему играющим под Ленского, Грибунин (Пробст) — дающим «опереточную фигуру» [[20](#_n_5_1_20)], Бутова (Мать Бранда) — недоработавшей роль. Одну из участниц народной сцены он учил элементарному навыку, как правильно показать публике свое плачущее лицо. Одну из «актрис», как записал Сулержицкий, он упрекнул в демонстрации состояния без подводящей к нему «гаммы переживаний». Легко догадаться, что это была Германова в роли Агнес и, может быть, именно в тот момент, когда она пыталась «стилизовать» образ, подражая житиям святых или мадонне Рафаэля. Станиславский очень не любил, когда она показывает себя и пренебрегает характерностью.

В целом о «Бранде» Станиславский полагал, что его следовало играть не в стихах, а в прозаическом переводе, потому что «мысль не доходит, и стихи делают из пьесы не то феерию, не то готическую скучную пьесу». Постановка «Бранда» в Художественном театре была первой на русской сцене. Открывая пьесу для зрителей, Немирович-Данченко из двух имеющихся авторских вариантов — в прозе и в стихах — выбрал перевод стихотворного. Поэтический вариант был ближе его мечтам, и задача его постановки сложнее. Немирович-Данченко предпочитал сложные задачи, почетные уже одной смелостью обращения к ним.

Премьера «Бранда» 20 декабря 1906 года порадовала Немировича-Данченко «вызовами», «дружными аплодисментами», «потрясением» публики. Он с облегчением записал: «Успех колоссальный, а ввиду трудности пьесы — успех очень большого значения». Окрыленный и уставший, известив одного Лужского, Немирович-Данченко уехал воскресным днем 24 декабря ни мало ни много как в Берлин.

Станиславский, который так и не переставал вести запись его провинностей, отметил новую: «24 — ни слова не сказав никому, Немирович уехал. Это презрение по отношению ко мне как к директору…» Разъяснительное письмо Немировича-Данченко, очевидно, он получил позже этой записи.

Взаимное посещение репетиций начинало у них в этом сезоне выходить из обычая, поэтому Немирович-Данченко мог считать свое присутствие в театре, пока Станиславский продолжает работу над «Драмой жизни», необязательным и свой отъезд — свободным. Тем более, что накануне отъезда, 23 декабря, {341} Станиславский успел ему показать проделанную по «Драме жизни» работу.

О впечатлениях Немировича-Данченко от этого просмотра — нигде ни слова. Не мог же он не составить себе мнения! Как по крупицам из разных источников пришлось выяснять мнение Станиславского о «Бранде», так же приходится отыскивать впечатления Немировича-Данченко о «Драме жизни». В конце концов он считал, что пьеса поставлена в корне неправильно. Об этом он говорил в 1936 году, беседуя с артистами и режиссерами МХАТ. Он сказал так: «Спектакль “Драма жизни” строился на искании новой формы. Кнут Гамсун стремился к натурализму. И вдруг из его пьесы сделали символическую постановку. Но какие-то результаты для искусства театр получил» [[21](#_n_5_1_21)].

С самого начала он сомневался в постановочном приеме Станиславского — в силуэтах, особенно щедро применяемых в третьем действии в сцене ярмарки. Еще летом 1906 года он на всякий случай приостановил до возвращения Станиславского из отпуска работу бутафоров по изготовлению шестнадцати палаток торговцев, которые одновременно должны были служить экранами для силуэтов.

Станиславский хотел, чтобы на сцене был сделано следующее: «Полотняные стойки для товаров (лавки или балаганы) обращены спиной к публике. Контуры и силуэты висящих там товаров. Какие-то морские рыбы, раки и чудища, или оленьи рога, или дичь и другое живье. При проходах — тут образуются силуэты проходящих статистов, что дает призрачность. Такая же призрачность получится и от фигур, проходящих впереди этих полотняных, полупрозрачных лавок».

Впечатление призрачности было очень важно Станиславскому для поддержания мистического настроения, ужаса, предчувствия гибели. Когда Немирович-Данченко в ноябре увидел репетицию третьего действия, то совсем разуверился в необходимости палаток. Станиславский записал, что он «заботливо просил подумать об новой mise en scène. Что играть на силуэтах нельзя, что он три раза уходил и три раза заставлял себя досматривать пьесу». Наверное, данные силуэты на экранах палаток наводили на него ужас другого призрака — призрака Театра-Студии с ее силуэтным приемом в «Смерти Тентажиля». Как то нельзя было смотреть, так и это. Ему могло казаться, что наступает угроза повторения Станиславским его «грубейшей ошибки», но теперь уже в Художественном театре.

{342} Станиславский не пошел ни на какие переделки. Для него «Драма жизни» в ее статичных силуэтных мизансценах являлась закономерным продолжением незавершенных опытов Театра-Студии. Тем более таковым было третье действие, над которым он работал вместе с выходцем из тех начинаний — художником Н. П. Ульяновым.

Кроме того, Немирович-Данченко критиковал в постановке избыток музыки. Он об этом даже написал Станиславскому записку. Он считал, что засилие музыки вообще является режиссерской слабостью Станиславского. Сам он относился к музыке в драматическом театре очень осторожно, остерегаясь подавления ею спектакля. Сама по себе музыка Саца не вызывала его возражений, но в применении к пьесе звучала для него чужеродно. По его мнению, музыка Саца для «труппы странствующих музыкантов», как ее называл Гамсун, была стилистически не та. Немирович-Данченко трактовал этих персонажей совершенно реально, как «бродячих сельских музыкантов», и ему хотелось «простоты и наивности» их музицирования. Логично, коли Немирович-Данченко не одобрял символистской постановки «натуралистической» пьесы Гамсуна, то не мог принять и написанной с этой целью музыки.

Станиславский не собирался делать музыкантов реальными лицами. Он хотел, чтобы они были «точно привидения», и каждый их шаг отмечался «легким ударом металлических тарелок». В режиссерском плане он подчеркивал: «Они ступают медленно, фатально. Двигаются, как сама жизнь, время или рок. — Вечно и неизбежно». Своими появлениями они должны были прерывать суету забывающих о вечности людей.

Сац идеально совпадал своей музыкой с режиссурой Станиславского. Характерный эпизод вспоминал Качалов. К нему как-то прибежал Сулержицкий и с восторгом рассказал, что Сац своей музыкой наконец разъяснил актерам то, что они со Станиславским бились объяснить словами.

Совета Немировича-Данченко о музыке, точно так же, как и о силуэтах, Станиславский не исполнил. О музыке он писал: «… мы ее еще прибавили, и ничего».

В одном Станиславский просил у Немировича-Данченко снисхождения. Он просил высказывать ему советы и требования по «Драме жизни» с глазу на глаз, не при исполнителях. Он жаловался, что «трудно убеждать актеров пробовать новые тона».

Особенно неподатлив был Леонидов с его крутым характером и перепадами творческого настроения. Ему была поручена {343} в «Драме жизни» маленькая, но важная по акценту роль каменотеса, гиганта с играющей мускулатурой и мужским взглядом, которым он преследовал Терезиту. Леонидову не работалось. Станиславский оборвал идущую впустую репетицию. Немирович-Данченко поддержал Станиславского, хотя ему и не нравилось, «как готовится пьеса Гамсуна» [[22](#_n_5_1_22)], и написал от себя Леонидову письмо. Он был мастер на такие письма. Как всегда, он сумел поставить вышедшего из послушания актера на место, обнадежив его при этом приятной перспективой предстоящих ему ролей.

Сложнее было прийти к взаимопониманию с Книппер-Чеховой, игравшей Терезиту. Тут Немирович-Данченко не смог быть союзником Станиславского. Стахович предчувствовал, что Книппер-Чеховой придется выбирать. «Которому из рулей Вы предпочитаете доверить Вашу высокоталантливую личность?» [[23](#_n_5_1_23)] — язвил он в письме к ней. Стахович уговаривал ее не порхать в искусстве милой ласточкой, а последовать полету «нашего Орла». «Орел» было прозвище Станиславского.

От себя Стахович советовал Книппер-Чеховой быть смелой в выборе красок для Терезиты и даже давал ей рискованные советы, как надо себя держать, чтобы увлечь мужчину. Каждый раз при этом он извинялся и предлагал ей разорвать написанное. Стахович действовал в правильном направлении, как будто знал, чего станет добиваться в Терезите Станиславский.

Порочность Терезиты, по замыслу Станиславского, должна проявляться не внешне, а во внутреннем самочувствии, через повышенный обнаженный темперамент. Книппер-Чехова уже начинала радовать его смелостью, но отступила, вернувшись к своему обычному актерскому тону. Взаимопонимание в работе пропало. Станиславский не сумел справиться с ее упрямством и сдался, попросив Немировича-Данченко пройти с ней роль в тех тонах, которые она считает верными. Немирович-Данченко согласился, избрав путь компромисса актерского исполнения с режиссерским замыслом.

Он думал с Книппер-Чеховой о роли одинаково: «Когда Вы мне сказали после генеральной: “Не грубо ли я играю?” — я боялся ответить вполне утвердительно, чтобы не вышло нового конфликта между мною и Константином Сергеевичем, но Ваше чутье Вам подсказало верно».

Немирович-Данченко посоветовал ей быть разнообразнее в первых трех актах и к четвертому найти «*новую гамму*» и обозначить психологический перелом. «Может быть, — писал {344} он ей, — Вы сможете сами добиться чего-нибудь в рамках этой ужасной и нелепой мизансцены 3‑го действия». Немирович-Данченко говорил о мизансцене главной лирической сцены между Терезитой и Карено, когда Карено, по словам Станиславского, «променял духовную чистоту на земные радости» и, страдая и рыдая, признался ей в любви. Терезита, так долго и навязчиво добивавшаяся этого, «становится на колени и падает ниц, обнимая его ноги». Станиславский предлагает ей стоять «на коленях перед ним в молитвенной позе». Слышится орган, и вся сцена, по Станиславскому, — «это какое-то языческое венчание».

Станиславский осуждал Немировича-Данченко за то, что он «поощрял Ольгу Леонардовну играть Терезиту (первый акт) в тонах кающейся Магдалины, что ей не подходит». Между тем он сам в режиссерском плане первого действия предусматривал то же самое: «Поза страдающей и кающейся Магдалины». Мало этого, он снабдил описание соответствующим рисунком. Есть ли хоть какое-нибудь объяснение этому противоречию Станиславского и его вопиющей несправедливости в данном случае к Немировичу-Данченко? Разве что каприз? Получается, что он и правда принимает каждый совет Немировича-Данченко в штыки, потому что это его совет.

И все же возможно предположить другое объяснение. Это позволяет сделать время написания им режиссерского плана «Драмы жизни», более чем на год предшествовавшее репетициям. Он писал план летом 1905 года, имея в руках первоначальное распределение ролей. В нем одновременно с Книппер-Чеховой на роль Терезиты назначалась М. Г. Савицкая. Она по «тихому, ясному свету»[[36]](#footnote-37) своей индивидуальности могла быть интереснее в красках «кающейся Магдалины». И кто скажет теперь уверенно, кого из актрис Станиславский видел перед собой, когда тем летом сочинял режиссерский план? Исполнительский дуэт Максимов — Карено и Савицкая — Терезита — это одна тональность. Станиславский — Карено и Книппер-Чехова — Терезита — совсем другая. Режиссерский план кажется более рассчитанным на первый дуэт.

В феврале 1907 года, когда спектакль приобретал реальные черты, Станиславский не мог приветствовать тонов «кающейся Магдалины». Его взгляд на Терезиту вряд ли остался к этому времени без движения, особенно в работе с конкретной исполнительницей. {345} И только документы обвиняют Станиславского в капризах и самодурстве.

За несколько дней до премьеры Станиславский, посвящая Стаховича в ход дела, отмечал, что «Книппер как будто возвращается понемногу к прежнему тону». Это последовало после того, как Станиславский разбушевался на репетиции, устроил «великий разнос» и сумел всех подтянуть.

Так же как от недружественных пересудов вокруг «Бранда» страдал Немирович-Данченко, так Станиславский страдал от того, что все, «кто может, язвит и тормозит» его «Драму жизни». Он был в гневе, что Немирович-Данченко «демонстративно не ходит ни на одну генеральную». Настраивая себя на этот лад, он брал грех на душу, потому что Немирович-Данченко на одной из генеральных был точно. После нее он писал Книппер-Чеховой.

Быть может, в тот раз или в другой он даже делал замечания исполнителям. Факт подтверждается его словами в письме к Станиславскому, написанном перед самой премьерой: «Мне кажется, я все сказал» [[24](#_n_5_1_24)]. Он волновался, что не может прийти в театр из-за обострения воспаления легких у жены его Екатерины Николаевны. Сердце Немировича-Данченко болело в эту минуту и за нее, и за предстоящую премьеру. Он решил повторить свои замечания в письме к Станиславскому.

Снова он говорил об игре Книппер-Чеховой, о необходимости расставить психологические акценты в сцене Терезиты с Карено, объяснял развитие ее образа. Он просил, чтобы Терезита больше боялась Тю, что отвечало бы «повышенному, подчеркнутому тону, в каком ставится вся пьеса» [[25](#_n_5_1_25)]. Он советовал «осторожно» [[26](#_n_5_1_26)] предложить смягчить внешние краски: Бурджалову (Брэде) — походку, Книппер-Чеховой — голос. Самому Станиславскому — Карено он писал: «У Вас хотелось бы в двух местах больше порыва, даже силы… Это не испортит мягкого образа» [[27](#_n_5_1_27)]. Он хвалил Москвина (Отерман) с небольшой оговоркой, очень хвалил Подгорного (Тю). Что изумляет в сравнении с предшествующим высказыванием — внезапно он хвалил музыку: «А Сац так радовал меня, как давно ничто не радовало» [[28](#_n_5_1_28)].

Немирович-Данченко пишет Станиславскому перед премьерой так тепло и душевно, что это напоминает времена начала Художественного театра. «Ну, благословляю вас всех, с Богом! — желает он и переходит к прогнозам: — Не унывайте: успех будет выше Ваших ожиданий. Холодный прием {346} 1‑го действия не должен никого смущать. Со 2‑го действия тем ли, другим ли путем, а впечатление будет. А по окончании образуется даже немалая кучка лиц, готовых сделать овацию…» [[29](#_n_5_1_29)].

Когда спектакль пошел, Немирович-Данченко дал волю критике. В письме к Книппер-Чеховой он противопоставил ее попытки играть талантливо постановке Станиславского, в которой «прекрасное» чередуется с «любительским». «Смена этих впечатлений, — писал он, — владела мною вчера весь вечер. Вы, Москвин и отчасти Вишневский и Егоров[[37]](#footnote-38) утешали и радовали меня, остальное было *не серьезно* и возбуждало во мне холодное презрение». Вместо былого дружеского тепла наступило ледяное отчуждение.

О таких вещах, вероятно, не следует выносить строгие приговоры и пытаться искать истину на чьей-то стороне. Люди театра слишком эмоциональны, живут настроением минуты. Их переменчивость в отношениях и неустойчивость в оценках зачастую всего лишь издержки профессии.

Тяжелый это был сезон, когда Станиславский и Немирович-Данченко размежевывались. Кроме художественных споров их подстерегали разнообразные административные. Нервно обсуждался вопрос, как быть отныне с именами режиссеров на афишах. Станиславский, возмущенный тем, до какого неряшества исполнения доведен «Царь Федор», требовал снять свое имя. Теперь, когда они режиссерски работали врозь, Станиславский хотел восстановить их имена на афишах спектаклей, которые они поставили вместе. Он мелочно подозревал Немировича-Данченко, что тот сопротивляется этому, не желая ставить свое имя вторым. Немирович-Данченко не соглашал с? вводить новый принцип вместо выработанного и более благородного старого. Имена режиссеров и художников он предпочитал ставить только на программах.

Опять они столкнулись на сроке готовности спектакля. Опять Станиславский откладывал, а Немирович-Данченко подчинял его выдержать срок. До премьеры «Драмы жизни» Станиславский дважды заболевал, и это срывало расписание. Немирович-Данченко несколько раз пытался найти выход в новых комбинациях репетиций и спектаклей. Он пробовал заручиться согласием Станиславского на предлагаемые варианты, но в конце концов решился действовать властью директора.

{347} Узнав, что премьера объявлена в газетах и для ряда генеральных репетиций отменены спектакли, Станиславский написал в дневнике: «Самая большая обида, какую я получал». Он чувствовал себя преданным, брошенным на произвол судьбы: «Я больной. Сулер ведет пьесу в первый раз. Перед самым началом узнаю, что ни *Владимира Ивановича*, ни Калужского в театре не будет. И даже не известил. Это театральная гадость и месть». Станиславский дошел до черты: «Больше в этой атмосфере я оставаться не могу. Решил уйти из театра».

Вот и он тоже! А ведь совсем недавно, 4 ноября 1906 года, когда уйти из театра захотел Немирович-Данченко, он заклеймил его: «Какая пошлость и подлость!» Оба «уходили» по высоким мотивам. Одна только была разница. Немирович-Данченко довел свою угрозу до Станиславского, а Станиславский свою затаил в дневнике.

## Глава втораяДеньги — За карточным столом — Писательское отступление — Деликатная тема

Когда Станиславский писал в дневнике, что после заявления Немировича-Данченко об имеющемся у него поводе уйти из Художественного театра тот продолжает себя держать как будто ничего не случилось, он имел в виду не только творческое сотрудничество. Дело было еще и в том, что в этом же письме Немирович-Данченко напоминал ему, что им надлежит на днях ехать *вместе* к Зинаиде Григорьевне Морозовой, вдове и наследнице С. Т. Морозова, для подписания контракта. Помня о материальных обязательствах Немировича-Данченко в качестве пайщика Товарищества МХТ, Станиславский мог объяснять себе такое двоякое его поведение как демагогию или по меньшей мере легкомыслие. «Кто же будет отвечать за контракт?» — спрашивал себя Станиславский. Ответ ему был ясен: «Конечно, не В. И., с которого нечего взять».

Вопрос касается деликатной темы разных финансовых возможностей Станиславского и Немировича-Данченко и общения их на этой почве.

Станиславский был состоятелен, но не настолько, чтобы не знать счета деньгам. Считал ли он их потому, что был скуп? Вряд ли: он дважды терял немалые деньги на художественных предприятиях (в начале деятельности Общества искусства и литературы и при закрытии Театра-Студии). Убытки {348} он без слов брал на себя, крайне дорожа своей репутацией в деловых кругах. Случись что, он должен был бы покрыть из своих средств разорение Товарищества Художественного театра. Он знал это. Он умел жертвовать искусству, но был не в праве рисковать, имея семью на руках.

Станиславский считал деньги, потому что был очень порядочен в деньгах. В его маленьких, с петельками для карандашей, записных книжечках, доведенных до полного хаоса записями, идущими и от начала и от конца, среди афоризмов о театре, иногда обведенных рамочкой, адресов, рецептов, зарисовок для декораций, списочков взятых в дорогу вещей и т. д., разбросаны записи расходов и наличие денег на банковских счетах. Например, сколько положено в Купеческий банк, а сколько в банк Юнкер. Сколько выдано Лилиной на хозяйство. Сколько истрачено в Петербурге на Апраксином дворе на покупку старинных вещей для театра. За границей Станиславский записывает всякую израсходованную мелочь: сколько дано на чай и сколько стоил кофе свой и «маманин», то есть матери, Елизаветы Васильевны Алексеевой.

Ничего подобного нет в записных книжках Немировича-Данченко. Если он пишет о финансах, то это бесконечные прогнозы сборов, прикидки расходов на новые постановки, анализы реальных сборов прошедших сезонов, стоимость труппы и служащих. Все это относится только к театру, где он так же строг и порядочен в деньгах, как и Станиславский.

Стесненность в личных средствах была несомненно болезненна для Немировича-Данченко. И не столько нехватка денег, сколько то, что она известна в театре. Это переживание преследует его постоянно. В 1913 году он будет писать жене об обременительной для него трате на поздравления именинницам Художественного театра в день Веры, Надежды, Любви 17/30 сентября. «Множество их в Театре, — жалуется он и объясняет необходимость поддерживать свой престиж. — Именно теперь, когда думают, не обеднел ли я, а вот Конст. Серг. богатый, — надо было всем послать хоть недорогие цветы» [[1](#_n_5_2_1)].

В 1907 году он все еще страдал от самого первого унижения в театре из-за средств, испытанного им при заявлении Морозова, открывавшего кредиты пайщикам, что он доверяет ему кредит в три тысячи. На взгляд Немировича-Данченко, это означало доверие, как «всем второстепенным лицам» [[2](#_n_5_2_2)]. Во «второстепенных» оказались все, кроме Станиславского с кредитом в пятнадцать тысяч и Лужского — в шесть. Было это в 1902 году, при реорганизации Товарищества МХТ.

{349} Не грех вспомнить, что при учреждении Московского Общедоступного театра 10 апреля 1898 года сам Морозов, как и Станиславский, рисковал в пяти тысячах, а Немировичу-Данченко они оказали кредит доверия — решающий голос в делах участника в пяти тысячах, не требуя от него ни копейки.

Строгий финансовый порядок явился причиной того, что Станиславский с беспокойством отнесся к заявлению Немировича-Данченко об его возможном уходе и решил подстраховать новые обстоятельства. При поддержке Стаховича он потребовал от каждого пайщика материальных гарантий на подписание контракта с З. Г. Морозовой. В контракте речь шла о продлении аренды у нее помещения в Камергерском переулке, где с 1902 года давал свои спектакли Художественный театр.

Немирович-Данченко считал, что это было предложено Станиславским на собрании пайщиков 16 января 1907 года в «оскорбительных словах» [[3](#_n_5_2_3)], в тоне невыносимом для малообеспеченных пайщиков вроде Самаровой, Артема и Александрова. «Эти два дня 15 и 16 января убили во мне окончательно надежду на *радостную* работу в Художественном театре <…>, — писал о собраниях Немирович-Данченко в неотправленном письме к Станиславскому. — Во все 9 лет это было самое оскорбительное, что я переживал. Здесь была совершенно растоптана сила пайщиков Худож[ественного] театра, которых в [полном количестве] я считал действительно огромной кредитоспособной силой» [[4](#_n_5_2_4)].

Немирович-Данченко думал, что гарантией ответственности при подписании арендного контракта является суммарный капитал всех пайщиков. Станиславский, очевидно, признавал этот капитал недостаточным в случае каких-то особо разорительных обстоятельств и принимал теперь во внимание возможность каждого из пайщиков заявить о своем внезапном выходе из Товарищества.

Немирович-Данченко решил воздействовать на Станиславского и Стаховича весьма странным способом, с каким-то психологическим надрывом. Свою солидарность с обиженными пайщиками он выразил тем, что объявил себя при этих условиях несостоятельным подписывать контракт. «Призвав на помощь всю деликатность моей природы, я свел все на свою якобы некредитоспособность» [[5](#_n_5_2_5)], — признается он. Но дальше все пошло не так, как он предполагал. «Более грубого истолкования я, конечно, не мог ожидать» [[6](#_n_5_2_6)], — разочаровался он в реакции товарищей на его поступок. Они решили, что он раскапризничался.

{350} В результате на свет явился диковинный документ: проект арендного договора с З. Г. Морозовой без упоминания имени Немировича-Данченко. Естественно, он не мог быть пущен в ход. Дело затягивалось. Станиславский сердился: «Контракт с ней по театру заглох в нашей бюрократической конторе». Только 19 марта 1907 года состоялось подписание контракта и, разумеется, с участием Немировича-Данченко.

После того злосчастного собрания об аренде 16 января 1907 года Немирович-Данченко чуть не сделал о себе ненужного признания Станиславскому. Его можно было бы и опустить, но без него не понять поведения Немировича-Данченко в иные минуты. В неоконченном письме к Станиславскому он писал: «В сущности говоря, когда я проверяю прошлое, во всех случаях, где я, выражаясь попросту, имел успех, — я немедленно получал какие-нибудь оскорбления и обиды. А вслед за тем мне как бы замазывали рот крупными вознаграждениями, платили за обиду, зная, что я всегда живу выше средств да еще имею склонность к игре в карты» [[7](#_n_5_2_7)].

Заключение Немировича-Данченко несправедливое. Оказание ему театром материальной помощи не было следствием ревности Станиславского к его творческим успехам. Как человек гордый и самолюбивый, Немирович-Данченко воспринимал ее с понятной превратностью. Под маской спокойствия он скрывал ранимую натуру, романтическую и страстную, быть может, даже сравнимую с образом Мочалки у Достоевского. Недаром он вскоре станет победителем, выведя на сцену героев Достоевского со всеми их тайнами и «безднами».

Игра в карты, порой осложнявшая Немировичу-Данченко жизнь, происходила у него от двух причин. Первую он открыл Станиславскому еще в начале 1906 года, когда они ставили вместе «Горе от ума». Это была причина психологическая. Душевная неудовлетворенность требовала остроты переживаний.

Вторая причина происходит от вполне банальной надежды всех игроков поправить игрою материальное положение. Несомненно, что при этом игра казалась Немировичу-Данченко творчеством, некой работой ума и нервных сил, которыми не грешно иногда добывать средства или «поддерзку» [[8](#_n_5_2_8)]. Так в шутку называл он это в письмах к Екатерине Николаевне, жене своей, не имея от нее тайн на данный предмет. Он признавался ей, что ему гораздо приятнее получить денежный выигрыш, чем брать свое жалованье вперед в Художественном театре. Как часто он выигрывал, остается неясным, хотя, по его словам, многие партнеры были ему должны.

{351} У Немировича-Данченко не хватало воли вернуться для заработка к литературному труду, необязательно ведь к драматургии. Понятно, что гораздо сложнее было ему написать пьесу. Даже невозможно, потому что пьеса должна была бы отвечать требованиям Художественного театра, а эти-то требования, им самим установленные, лучше него никто не знал. Но почему он не печатал рассказов и повестей?.. Представляется, что этот жанр ему был органичнее, о чем говорит характер многочисленных набросков пьес в его рабочих тетрадях. Там почти не встречается диалогов, а излагаются фабулы или, как он сам называл, «скелет» [[9](#_n_5_2_9)] пьес. Все это в форме повествования.

Такие записи он обычно делал летом, на свободе, в Нескучном, но они ничем не завершались. Словно что-то пресеклось, отрубилось в его писательском труде, когда он позволил себе, погрузившись в первый сезон Художественного театра, не закончить своего романа «Пекло». Творческая воля редко прощает такое отступление писателю или художнику, она не возвращается к нему. У Немировича-Данченко пауза отступления сделалась слишком долгой. Пьеса «В мечтах» 1901 года, к тому же и не поддержавшая его успехом, не восполнила паузы.

Вероятно, это расслабление писательской воли ведет к падению профессионализма и даже к угасанию самого дарования. Позднейшие опыты Немировича-Данченко, когда через десятилетия он пытался писать сценарии для Голливуда, убеждают в этом. Одним пагубным желанием быть приемлемым для американской киностудии вряд ли можно было подавить решительно все проблески литературной удачи в сценариях, набросках и предлагаемых для экранизации сюжетах.

Загадочно то, что, кроме рукописей этого голливудского периода, в архиве Немировича-Данченко не сохранилось ничего из его литературного наследия. Ни критических статей, ни повестей, ни рассказов, ни пьес в авторских черновиках и вариантах. Даже самая последняя по времени написания его книга «Из прошлого» представлена небольшим количеством набросков. Так что писатель Немирович-Данченко в своих приемах литературной работы скрыт.

Случалось, в часы обострений, Немирович-Данченко напоминал Станиславскому, что принес в жертву Художественному театру свою литературную карьеру, а потому среди прочих потерь лишился и этого источника к существованию. Суждение справедливое, но при взгляде с одной стороны. Художественный театр не ставил условием принести эту жертву Наоборот, Станиславский всегда старался поддержать {352} в Немировиче-Данченко его летнее намерение написать к сезону пьесу.

Станиславский входил в материальные затруднения Немировича-Данченко и изыскивал возможности прибавить ему жалованье, чему Немирович-Данченко, как выяснилось, не всегда радовался, чаще обижался. В конце марта 1907 года Станиславский предложил «подумать, как помочь Владимиру Ивановичу поправить его дела» [[10](#_n_5_2_10)]. Немирович-Данченко, удовлетворенный тогда разгаром своей режиссерской работы над пьесой Найденова «Стены», находился в доброжелательном расположении духа и потому, ничего обидного не заподозрив, написал: «Это даже трогательно» [[11](#_n_5_2_11)].

Против своего желания, чем дальше, тем регулярнее Немировичу-Данченко все же приходилось просить жалованье вперед. Ненадолго этот обычай будет остановлен им в ноябре 1909 года. В это же время ему удастся оттягивать свои походы к карточному столу. Но в его письмах к Южину предстает жалкая картина его зависимости и от игры, и от дружеского покровительства Южина этой его слабости.

А. И. Южин в те годы возглавлял Литературно-Художественный кружок, располагавшийся поблизости от Камергерского переулка на Большой Дмитровке. Там было одно из солидных и приличных мест, где велась карточная игра, как и в Охотничьем клубе, который тоже посещал Немирович-Данченко. К Южину он постоянно обращался за подписью необходимых для игры гарантийных документов.

Чтобы не возвращаться в дальнейшем к этой деликатной теме, следует, предвосхищая события, сказать, что особенно затруднительными в материальном отношении выдадутся для Немировича-Данченко осень и зима 1912/13 года. Долг его театру, хотя и погашаемый ежемесячными выплатами, возрастет, а в совокупности с прочими долгами поставит в крайнее положение. Тогда Немирович-Данченко прибегнет к помощи Станиславского.

Он передаст ему список своих долговых обязательств. Станиславский изучит его и, пометив, какие считает первоочередными, как, например, долг клубу, созовет чрезвычайное общее собрание членов Товарищества под своим председательством. Там он объявит, «что по просьбе Владимира Ивановича он вместе с Арк. Ив. Геннертом[[38]](#footnote-39) принял на себя заботу о материальных делах Владимира Ивановича» [[12](#_n_5_2_12)]. Ходатайством Станиславского Товарищество предоставит Немировичу-Данченко {353} новый займ, «приняв в обеспечение впредь до погашения долга его паевой взнос» [[13](#_n_5_2_13)]. Разумеется, всякий раз члены Товарищества действовали единогласно, протягивая Немировичу-Данченко руку помощи. Но единогласие благотворителей не избавляет опекаемого от переживаний.

Бывало, что Немирович-Данченко обращался лично к Станиславскому за той или иной суммой, безотлагательно ему необходимой, и, кажется, не встречал отказа. Сохранилась расписка Станиславского в получении от Немировича-Данченко долга сполна и уничтожении векселя. Деньги возвращались с процентами.

Это опять-таки не говорит о купеческой прижимистости Станиславского, а о том, что отношения велись, как было принято, с уважением достоинства обеих сторон. Одолженные деньги могли приносить доход, будучи помещенными в банк или в дело. Взявший взаймы чувствовал бы себя неловко, не возместив этого убытка. Товарищество МХТ так же оформляло свои финансовые отношения с Немировичем-Данченко при помощи «векселя из 5 % годовых» [[14](#_n_5_2_14)].

Сохранилось майское письмо 1907 года. В нем Немирович-Данченко просит у Станиславского на неделю-две до тысячи рублей, чтобы ехать в Екатеринослав для оформления финансовых дел, а оттуда в Нескучное уже на все лето. Дважды он мучается в письме, уговаривая Станиславского «не стесняться с отказом» [[15](#_n_5_2_15)], если ему это неудобно. Через два месяца он вынужден был послать Станиславскому извинение, что не может вернуть ему эту тысячу рублей, как обещал, через две недели и вообще не знает, когда их вернет.

Описание финансовой ловушки, в которую он попал, вступив в Общество Взаимного Кредита в Екатеринославе, говорит о его наивности и мечтательности в практических делах. Говорит оно и о крайних материальных обстоятельствах, потому что вся надежда на поправку средств состояла в получении от Общества десятитысячного кредита «под обеспечение имения» [[16](#_n_5_2_16)]. Имением этим было единственное и любимое Нескучное.

Сотрудничество Станиславского и Немировича-Данченко в материальных делах Товарищества МХТ будет иметь время от времени свои осложнения. Когда Станиславский засомневается в своем влиянии на финансовую политику Товарищества, он устранится от полной ответственности в делах и перейдет из пайщиков во вкладчики. Много трудностей преодолеет Немирович-Данченко в период с начала войны 1914 года по революцию 1917 года, пока выработает новый устав Товарищества, {354} который удовлетворит Станиславского отсутствием для себя материального риска. Тогда Станиславский вернется в пайщики, но уже Кооперативного Товарищества МХТ.

В советское время финансовое положение Немировича-Данченко и Станиславского уравняется. В тяжелые минуты они будут попеременно ходатайствовать о средствах друг для друга перед начальством разных рангов.

Тогда же явится предлог возместить и морозовский давнишний кредит. Из особого фонда Художественного театра, чудом функционирующего и при советской власти, которым в первую голову распоряжался Немирович-Данченко, выплачивалось ежемесячное пособие в сто двадцать рублей Зинаиде Григорьевне Морозовой. Когда в 1929 году над фондом и этим пособием нависнет угроза со стороны бдительной общественности, Немирович-Данченко распорядится выдавать пособие за свой личный счет. К его решению присоединятся и другие художественники.

Впрочем, что тут долго объяснять. Деликатность этих отношений так просто понять и со стороны Станиславского, и со стороны Немировича-Данченко.

## Глава третьяНемирович-Данченко обдумывает свой уход — Переговоры с Теляковским — Визит к Федотовой

После 16 января 1907 года Немирович-Данченко сильно задумался. Когда он впервые огорошил Станиславского заявлением, что имеет повод уйти из театра, то, скорее, сделал это в запальчивости. Теперь он решил эту возможность аргументировать. Он пробовал сделать это в форме письма к Станиславскому и написал два черновых наброска. Писал торопливо, карандашом, крестиками отмечая вставки. Но не окончил. Осталась неисписанная стопка листков, вырванных из блокнота.

Дополнительным стимулом продолжить размышления стала премьера «Драмы жизни» 8 февраля 1907 года, выведшая Немировича-Данченко из равновесия. Ему казалось, что он осознал безнадежность каких-либо объяснений со Станиславским о новых тенденциях в искусстве Художественного театра. Он стал писать сам для себя. Тема его записки «Имею ли я нравственное право оставить Художественный театр?» Ее он тоже не закончил.

Письмо и записка связаны общим содержанием.

{355} Письмо к Станиславскому, особенно его первый набросок, является ретроспективой всех перенесенных в прошлом обид. Это не позволяет Немировичу-Данченко оторваться от тех же упреков, которые он уже высказывал Станиславскому не единожды, и взглянуть на беды сотрудничества по-новому. У Немировича-Данченко так горько на душе, что всю свою жизнь в Художественном театре он видит под давлением доморощенного педагогического приема Станиславского: «Надо делать ассаже, чтоб не зазнался!» [[1](#_n_5_3_1)] Ему представляется, что Станиславский, Санин, Морозов, Андреева, Горький, Стахович в разные периоды одерживали над ним верх, преследуя его после каждой творческой удачи: после «Чайки», «На дне», «Юлия Цезаря», «Иванова», «Бранда». Ему ясно, что его не допустили к «Снегурочке» и «Детям солнца».

Вторая область его деятельности — руководство делами театра, тоже оставила в душе неприятный осадок. Ему казалось, что всякий раз, когда по полномочиям он становится «первым лицом» [[2](#_n_5_3_2)], то «признать этого никто не желает» [[3](#_n_5_3_3)]. Все согласны, что дело должен вести он, пользуются его трудами, но прав не дают.

Самолюбие Немировича-Данченко уже не удовлетворяется тем, что его тактика наступления и обороны позволила ему во многих случаях настоять на своем. Возвращение художественного veto Станиславскому тоже не означало понижения его руководства. Он по-прежнему оставался в администрации театра первым лицом, держащим «все вожжи» управления в своих руках и отчетливо знающим, что все «так привыкли смотреть на это в театре». Попросив у Станиславского очередного подтверждения этого в ноябре 1906 года, он получил его в тот же день. Время от времени он нуждался в таких подтверждениях. И все же он считал себя в театре настолько униженным, что захотел переменить собственную участь — «распорядиться своими силами и временем по-своему» [[4](#_n_5_3_4)].

В Немировиче-Данченко столкнулись два желания: «окончательно устроить жизнь просто удобнее» [[5](#_n_5_3_5)], для чего уйти из Художественного театра, но вместе с тем быть уверенным, что своим поступком он не нанес театру вреда. Ему нужно было самому себе доказать, что это не взаимоисключающие желания, и он попытался это сделать.

Жизнь надо переменить, потому что он понимает — его отношения со Станиславским не могут стать легче. «И впереди так все ясно: все *будет по-прежнему*. По-прежнему Вы, — обращается он к Станиславскому, — будете верить всем больше {356} меня, всем — Стаховичу, Вишневскому, новому Мейерхольду, Сулержицкому, новой Мelle Эрнестин[[39]](#footnote-40), всякому симпатичному Вам лицу, которое придет к Вам в дом и что-то скажет По-прежнему мои художественные вкусы будут раздражать Вас, что будет делать невозможной совместную работу <…>» [[6](#_n_5_3_6)].

Этот мрачный прогноз касается творчества. Не менее мрачно рисовалось Немировичу-Данченко и административное поприще: «… стоит появиться еще одному Стаховичу, чтобы был сочинен новый проект Товарищества, по которому я буду уже не вторым или третьим, а четвертым лицом» [[7](#_n_5_3_7)]. Эти ревнивые выводы Немировича-Данченко так же преувеличивали ситуацию, как и подозрения Станиславского.

Предугадывая будущее, Немирович-Данченко не ошибался, что такие люди появятся, но недооценивал своего могущества. На пороге Художественного театра уже действительно стоят О. В. Гзовская и В. А. Нелидов. Станиславский увлечется ими, а Немирович-Данченко почувствует в них угрозу своему положению и предпримет соответствующие меры. «Четвертым лицом» он не будет никогда. В разногласиях из-за новых людей победителем выйдет он, а не Станиславский, так что он напрасно отказывал себе в оптимизме.

Настроение Немировича-Данченко настолько беспросветно, что он даже готов уступить свой идеал Художественного театра ради того, чтобы самому уйти. Пусть театр продолжается без него «хотя бы в виде кружка, поддерживаемого меценатами» [[8](#_n_5_3_8)]. В активном настроении он горячо противостоит этому «кружку». Впечатления от «Драмы жизни» сделали в его глазах невозможным даже такое усеченное существование театра. Немирович-Данченко понимает, что уйти, когда театр приблизился к такому опасному состоянию, было бы против совести. Он решает остаться: «Я не могу уйти из Театра, потому что все рухнет здесь. Пусть это никто не признает. Я это признаю. И теперь больше, чем когда-либо» [[9](#_n_5_3_9)].

Решение, перед самим собой принятое, не приносит Немировичу-Данченко никакого облегчения. Он с печалью пишет дальше: «Я не могу уйти из Театра, но я уже не работаю с радостью. Я не хожу в Театр. Я равнодушен ко всяким [проектам]» [[10](#_n_5_3_10)]. Подобное настроение гибельно для творческого человека и подвергает Немировича-Данченко еще большей вероятности столкновений со Станиславским, ежечасно выдвигающим проекты. Они не вызывают у Немировича-Данченко доверия и интереса как непродуманные и ненужные. Он воспринимает {357} их скептически: «Заседание продолжалось по поводу разных проектов Константина о второй труппе, которая “где-то” должна репетировать “какие-то” пьесы под “чьим-то” руководством и т. д. — все в той же точности и определенности» [[11](#_n_5_3_11)].

Это было в марте 1907 года, и хотя Станиславский, излагая свои проекты, «был мил и искренен» [[12](#_n_5_3_12)], Немирович-Данченко не видел ничего полезного в том, что он хочет заполнить брешь несостоявшегося Театра-Студии. Станиславский будет постоянно возвращаться к разным вариантам этих проектов, пока в 1911 году в Художественном театре не начнет формироваться новая студия.

Немирович-Данченко писал, что его «нравственным правом» [[13](#_n_5_3_13)] уйти из Художественного театра было бы отсутствие для него перспективы со стороны «художественно-исторической и со стороны личных связей» [[14](#_n_5_3_14)]. Процесс развития театром своего направления, или «художественно-историческая» сторона, представляется ему исчерпанной с того момента, когда они со Станиславским разделили режиссерскую работу.

В какой уж раз Немирович Данченко повторяет, что ничего выше того, что создано ими вместе, создано «коллективным художником», им обоим поодиночке достичь не удается. Примерами ему служат «Бранд» и «Драма жизни». С этими постановками «театр не вырос, а понизился» [[15](#_n_5_3_15)], хотя, как он считает, каждый эксплуатировал в работе свою сильную сторону и опирался на достойных помощников.

Немирович-Данченко был прав, что направление искусства Художественного театра исчерпано, но не прав, что причиной этому явилось разделение режиссерской работы. Направление Художественного театра как новая ступень в истории театрального искусства достигло своего апогея в чеховский период (1898 – 1904). Никакие последовавшие другие искания не смогли превзойти на его сцене того, о чем так верно писал Владислав Ходасевич: «до тонкости разработанный и изученный ансамбль», ставший «инструментом, на котором Художественный театр научился разыгрывать то, что зовется затасканным и опошленным словом “настроение”, но что и было, и сохранилось в памяти как одно из его самых ценных и прекрасных открытий». Ходасевич писал это в 1938 году, в Париже, на смерть Станиславского. Издалека ему была видна истина, что с Чеховым Художественный театр, «в сущности, высказал себя полностью».

Справедливости ради Немирович-Данченко признает, что они оба со Станиславским стремились освободиться друг от {358} друга. Следовательно, оба виновны в создавшейся ситуации «двойной монархии» [[16](#_n_5_3_16)], которую теперь одобряет и защищает Станиславский. Сам же Немирович-Данченко не видит в новом порядке пользы ни для театра, ни для себя лично, а потому для него нет смысла продолжать.

Кроме того, он вскрывает еще одно вредное обстоятельство разделения. При «коллективном художнике» «тяжело было» [[17](#_n_5_3_17)] им двоим, а теперь — всему театру. В последнем он бесконечно прав. Вскоре в новый затяжной кризис их отношений вмешается специальная комиссия от пайщиков, которая предъявит им претензии и станет призывать их к объединению.

Как всегда, в предпринятом анализе Немирович-Данченко не обходится без того, чтобы не взвесить на весах «коллективного художника» свой вклад и вклад Станиславского. Он подчеркивает, что «пользовался решительным перевесом» [[18](#_n_5_3_18)] в «составлении репертуара» [[19](#_n_5_3_19)], что давал «первую ноту» [[20](#_n_5_3_20)] толкования пьесам, что лучше умеет планировать работу, ладить с людьми и разбираться «во всем материале» [[21](#_n_5_3_21)] театрального дела.

Неизменно он признает при этих своих достоинствах перевес Станиславского в художественной форме, сценической «интерпретации ролей» [[22](#_n_5_3_22)] и умении практически научить актера. Как обычно, он признает этот перевес Станиславского при условии своего контроля и корректировки. В этой части анализа Немирович-Данченко также не открывает ничего нового.

Немирович-Данченко так и не закончил свою записку «Имею ли я нравственное право оставить Художественный театр?». Дальнейшие события говорят, что, хотя он и склонен оставаться, «нравственное право» уйти из Художественного театра все же имеет.

В начале и середине лета 1907 года газеты печатают информации об его переходе в Малый театр. Такими сведениями располагают петербургские газеты, ближе находящиеся к центру управления казенными сценами. Может быть, добытая ими информация происходит из первых рук — от В. А. Теляковского, директора императорских театров. «Слово» и «Петербургская газета» пишут, что Немировичу-Данченко предложено место заведующего репертуаром Малого театра, но понимается место шире по полномочиям, приближая должность к художественному руководителю. Газеты сообщают, что согласие Немировича-Данченко зависит от того, пойдет ли дирекция императорских театров на предложенные им радикальные реформы Малого театра и удовлетворит ли она его тем же жалованьем, какое он получает в Художественном театре.

{359} Все это хотелось бы отнести к сплетням и слухам, если бы не черновик докладной записки «Его Превосходительству, Г. Директору Императорских Театров» от Вл. И. Немировича-Данченко. Черновик занимает несколько страниц в рабочей тетради Немировича-Данченко под архивным номером Н‑Д № 7961. Документ неопровержимый. И все же в этой записке — результате насилия над собой — Немирович-Данченко скорбит о своем потерянном идеале: «… театр силен, когда он является коллективным художником» [[23](#_n_5_3_23)].

Доклад Теляковскому Немирович-Данченко пишет не по своей инициативе, а в ответ на приглашение перейти в Малый театр, полученное им 2 апреля 1907 года. В десять часов утра, когда Немирович-Данченко еще не был готов принимать визитеров, явился к нему посланный от Теляковского В. А. Нелидов с официальным извещением, что условия его перехода в Малый театр принимаются. Немирович-Данченко попросил о свидании с самим Теляковским. Оно было ему дано в тот же день. При свидании Немирович-Данченко обещал не только представить доклад о положении Малого театра, но и готовиться к переходу будущей зимой. «План мой, — писал об этом Немирович-Данченко жене, — конечно, использовать все, что есть лучшего в Малом и в Художеств[енном] театре и не оставить на улице наших Самаровых, Артемов и т. д. и восстановить Малый театр во всем блеске» [[24](#_n_5_3_24)].

Немирович-Данченко отправился к Теляковскому, предварительно ничего не сказав Станиславскому, которого видел в театре и с которым даже так заговорился, что запоздал к назначенному часу аудиенции. Достигнув в переговорах с Теляковским слишком большой конкретности, он не мог вести дела дальше за спиной Станиславского и на обратном пути честно и благородно заехал к нему домой. Станиславский спал, и разговор пришлось отложить до вечера.

До какой степени разговор, состоявшийся вечером в театре, был откровенный, неизвестно. Судя по описанию самого Немировича-Данченко, его поступок удивил Станиславского. Ему пришлось оправдываться высокой целью создания «государственной академии». Немирович-Данченко заверил, что «сейчас» переходить в Малый театр не собирается, но составлять проект реформы берется. Опять как-то двойственно с его стороны.

В дни летнего отдыха и сочинения доклада Немирович-Данченко пребывал в настроении вялой скуки, в состоянии упадка творческой воли. В Нескучном ему более всего доставляло удовольствие {360} сидеть на солнышке. Очевидно, новое предложение его до конца не захватило. Он переживает свои разногласия со Станиславским. Он пишет Книппер-Чеховой 27 июня 1907 года, благодаря ее за «попытки наладить» пошатнувшиеся отношения.

Нет, нет и нет! Он еще раз убеждается, что ему не в чем себя упрекнуть, даже в том, что Книппер-Чехова называет в его поступках «естественно-пристрастным». Он даже удивляется себе, как не сошел с «правильного пути», подвергаемый в театре травле, искушаемый картами.

Он устоял, так как не переставал думать, что, несмотря ни на что, в Художественном театре вокруг Станиславского собраны «лучшие из всех театральных людей». Это его признание является продолжением недописанной в записке о «нравственном праве» покинуть Художественный театр темы «личных связей». Как бы ни давил существующий разлад на эти связи, они оказываются неразрывными. Немирович-Данченко философски соглашается с тем, что взаимные обвинения будут и впредь «сыпаться» и что иначе быть не может, так как они со Станиславским стоят «в центре всех вихрей».

События медленно развивались в двух направлениях: в сближении с Малым театром и в заботах о репертуаре Художественного на предстоящий сезон. Он переписывался о «Жизни Человека» с Леонидом Андреевым, о «Борисе Годунове» с Лужским. Его мысли занимал «Каин». Он не верил в «Ревизора» и не хотел «Синей птицы».

В августе 1907 года Немирович-Данченко нанес визит Гликерии Николаевне Федотовой. В конце концов его ведь не Теляковский приглашал, а ведущие артисты Ермолова, Ленский, Южин, о чьей инициативе в этом деле Теляковский писал у себя в дневнике. Немирович-Данченко восстанавливал свои прежние творческие связи. Федотова встретила его, как близкого после долгой разлуки, обняла и разрыдалась.

Немирович-Данченко, прихватив с собой в попутчики Вишневского, отправился в имение Федотовой на два дня, как раз накануне возвращения Станиславского из летнего отпуска. Он сделал так не без озорства: Станиславский «будет жаждать немедленно видеть меня. И целые сутки прожаждет!» [[25](#_n_5_3_25)] При этом Немирович-Данченко не нарушил дисциплины, потому что, невзирая на дорожные осложнения, они с Вишневским прямо с вокзала прибыли в дом к Станиславскому, не опоздав на заблаговременно назначенное заседание дирекции с участием Стаховича и Москвина.

{361} Немирович-Данченко жертвует проектом устроить собственную жизнь «просто удобнее», жертвует «нравственным правом» уйти из театра. Он остается спасать Художественный театр от разрушения, имея в тылу театр Малый. Впоследствии это положение воплотится в разные варианты проектов объединения Художественного театра с Малым, исходящие как от Немировича-Данченко, так и от Станиславского.

## Глава четвертаяНовая ученица Станиславского — Ссора актрис — Заявление, взятое обратно — «Ваши и мои» — Нежелательное протеже — Станиславский уйдет через минуту — Неожиданные повороты

В то же лето 1907 года совершенно неожиданно соприкоснулся с Малым театром и Станиславский. Его, отдыхавшего в Кисловодске, подстерегла встреча с начавшей блистать молодой актрисой Малого театра Ольгой Владимировной Гзовской. Среди легкомыслия курортной жизни она соглашалась отдавать часы занятиям со Станиславским над предстоящей ей новой ролью по его методу и даже показала себя увлеченной ученицей.

Станиславский на свой страх и риск предложил ей перейти в Художественный театр. Вероятно, у него мелькнула надежда опереться на нее в ближайшем будущем по части актерских экспериментов.

Посягательство Станиславского на труппу Малого театра этим не ограничилось. В сентябре 1907 года тот же директор императорских театров В. А. Теляковский записал в дневнике о своем предложении Станиславскому объединить Малый театр с Художественным. Он брал консультации о реформе Малого театра у обеих сторон: и у Немировича-Данченко, и у Станиславского.

Ответ Станиславского был категоричен и состоял в том, что Малому театру помочь уже нельзя. Станиславский предложил создать другую труппу из некоторых представителей Малого и Художественного театров и открыть совершенно новое дело — общедоступный театр в Москве. Он явился бы, вероятно, тем самым театром на стороне, о котором Станиславский так искренно, но для Немировича-Данченко невнятно говорил на заседании пайщиков Товарищества МХТ 1 апреля этого года.

{362} Теляковский был повержен смелостью Станиславского, так запросто порешившего судьбу Малого театра. Стахович описал его реакцию, которую узнал, ехавши однажды с ним вместе из Петербурга. «Ты его напугал предложением перевести Художествен[ный] театр в Малый, а артистов из Малого всех — в народный дом, — писал он Станиславскому. — Радикально, но неисполнимо» [[1](#_n_5_4_1)].

Все эти полулегальные сношения Станиславского и Немировича-Данченко с деятелями Малого театра подложили бомбу под их взаимодействие в собственном — Художественном. Ее механизм сработал в разгар сезона.

Все уже было подготовлено для взрыва рядом конфликтных эпизодов. Когда 15 августа Станиславский приехал в Москву, то его уже ждало письмо от Гзовской с мольбой сейчас же принять ее в Художественный театр, а в девять вечера явилась она сама для переговоров. На следующий день, 16 августа, на репетиции в Малом театре Гзовская объявила А. П. Ленскому о своем переходе в Художественный театр, сославшись на то, что Станиславский приедет к нему и сам «все объяснит».

Последнее доказывает, что она поступила так, вероятно, заручившись опрометчивым обещанием Станиславского. Ленский возможность визита отклонил. В то же утро управляющий Малым театром и жених Гзовской Нелидов заезжал к Станиславскому, советуя торопить дело перехода Гзовской. Это не помешало ему принять рапорт оскорбленного ее вероломством Ленского.

Подвергнутый энергичному натиску, Станиславский в тот же день вечером поставил вопрос немедленного принятия Гзовской перед собравшимися у него членами Дирекции Художественного театра. Это было как раз то заседание, на которое Немирович-Данченко с Вишневским послушно прибыли из имения Федотовой. Ошеломленные новостью, члены Дирекции дела не поддержали. Их смутила неэтичность поведения Гзовской относительно Малого театра и его главного режиссера Ленского. Кто же уходит в начале сезона! Два часа длились дебаты, пока Немирович-Данченко их не оборвал, настояв вернуться к серьезной теме заседания — к репертуару сезона.

На следующее утро Немирович-Данченко написал Станиславскому, предостерегая его не оказаться замешанным в неблаговидном поступке переманивания актрисы. Станиславский согласился, что Немирович-Данченко прав.

Однако вряд ли он до конца отдавал себе в этом отчет. Для него интересы искусства преобладали над интересами личностей {363} и целых театров. В способность Гзовской стать его последовательницей он слепо поверил. Ведь ему так не хватало подобного человека.

Увлеченный идеей артистического перевоспитания Гзовской из направления Малого театра в веру Художественного, Станиславский даже попал в неловкое положение. Он не заметил своей нетактичности, сказав Южину при встрече в Эрмитаже, «что в Малом театре Гзовская пропадет, погибнет, если будет работать в этом направлении» [[2](#_n_5_4_2)]. Немирович-Данченко присутствовал при этой сцене. Южин, обидевшись, с ехидством спросил Станиславского: «А само направление тоже погибнет?» [[3](#_n_5_4_3)] Станиславский будто бы растерялся.

Гзовская и Нелидов как поспешно решили, так поспешно и исправили неверный шаг. Наутро после неблагоприятного для них заседания Дирекции МХТ Нелидов вызвал Гзовскую, и она написала что остается на этот сезон в Малом театре, поставив число: 17 августа.

Сопротивляясь приглашению Гзовской, Немирович-Данченко понимал, что ставит себя самого в щекотливое положение. Своим поступком он давал пищу разговорам, что не пускает в Художественный театр «ни одной интересной актрисы» [[4](#_n_5_4_4)]. Он знал, что между строк прочтется, что он оберегает от конкуренции Германову. Его беспокоило, что так истолкует его возражение и Станиславский. Поэтому он написал ему, что, зная его за чистого человека, как «никого в театре» [[5](#_n_5_4_5)], смеет надеяться, что он так не подумает.

Объяснение Немировича-Данченко не помогло, потому что не удержались от конкуренции сами актрисы. Соперничество Гзовской и Германовой вспыхнуло с первой минуты и затянуло в их дамский водоворот Станиславского и Немировича-Данченко.

Гзовская появилась у Станиславского на репетиции «Жизни Человека» 19 ноября. Станиславский готовил ее к поступлению в Художественный театр в будущем сезоне. Он посвящал ее в свою работу, занимался с ней сам и поручал заниматься Н. Г. Александрову. Германова, застав Гзовскую, репетирующую с Александровым, заявила ей, что она неофициальное лицо и не может занимать репетиционное помещение в Художественном театре. Из‑за этого с 22 по 26 ноября между Станиславским и Немировичем-Данченко разразилась бурная переписка.

Еще свежа была обида Станиславского, когда неофициальным лицом Немирович-Данченко назвал Сулержицкого. И вот {364} повторение подобного оскорбления, но сделанное человеком многими рангами ниже. Станиславский взорвался.

Случайная сцена между актрисами вызвала неслучайные последствия. Первое свое письмо к Немировичу-Данченко Станиславский считал по форме «очень мягким». Он писал его с позиции абсолютно правого человека, обиженного тем, что позволено дерзкое неуважение к его авторитету. Через Правление МХТ он собирался подтвердить свой авторитет, а также разрешение, данное ему Немировичем-Данченко на присутствие Гзовской в театре уже в этом сезоне.

Немирович-Данченко синим карандашом отчеркнул в письме Станиславского фразу о данном разрешении. По его мнению, никакого разрешения не было, раз его не обсуждали пайщики. Далее он полагал, что достаточно выслушать извинение Германовой, которая была негостеприимна, и ни в коем случае не давать пустяшному делу громкий ход через Правление.

Станиславский заупрямился. Второе письмо писал уже резче. Он напомнил Немировичу-Данченко о заседании Правления, на котором допускалась возможность уже теперь заключить контракт с Гзовской на будущий сезон. Станиславский считал это равнозначным разрешению присутствия Гзовской в Художественном театре. Возмутительно в поведении Немировича-Данченко было для Станиславского даже не то, что он пытается уйти от собственных слов, а то, что он извиняет несдержанность Германовой нанесенными ей ущемлениями ее актерских интересов.

Что такое была Германова в глазах Станиславского? Это была актриса, особенности дарования которой ему не нравились. Он примирялся с ней лишь тогда, когда она в работе над ролью искала характерность. Когда она эксплуатировала свои данные, он терял к ней интерес. Человеческие черты Германовой настораживали Станиславского, и он два года назад предупреждал Немировича-Данченко, что боится, как бы при успехе Германова не стала «второй» М. Ф. Андреевой. Поступок ее в отношении Гзовской давал доказательства, что его опасения оправдываются.

Германова была начинающей актрисой, и потому Станиславский не признавал за ней прав чувствовать себя ущемленной по части ролей, особенно на фоне таких заслуженных в театре актрис, как Книппер-Чехова, Савицкая и Лилина. Они одни «могли бы считать себя обиженными в художественном отношении» [[6](#_n_5_4_6)]. Станиславский снова требовал призвать Правление для справедливого суда.

{365} Немировичу-Данченко пришлось защищать уже не Германову, а свою собственную репутацию человека, не изменяющего своему слову. Он объяснил Станиславскому, что не отказывается от приглашения Гзовской на будущий сезон, но подчеркивает, что на том заседании в августе это было лишь его личное мнение. Пайщики же хотели подождать и еще присмотреться к Гзовской. Занятия же с Гзовской, которые уже ведутся, являются для него, Немировича-Данченко, «совершеннейшим сюрпризом» [[7](#_n_5_4_7)]. Последнее заявление вызывает вопросы.

Уже в августе 1907 года Немирович-Данченко знал о занятиях Станиславского с Гзовской и одобрял их: «Что ж, раз она поступает к нам, то пусть готовит. Похоже на правду, по всем рассказам, что это будет лучшая актриса. Не долго, вероятно, и у нас продержится. А все-таки хорошо, если у нас будет истинно-талантливая актриса. Посмотрим!» [[8](#_n_5_4_8)]

При желании Немирович-Данченко мог стать свидетелем одного из занятий. Это было 30 августа, день, который он намеревался провести в гостях, поздравляя знакомых «Александров» с именинами. Не застав их никого дома, он по пути заехал к Станиславскому и получил приглашение оставаться на урок с Гзовской. «Константину хочется, чтобы я посидел за их классом. Хочется похвастаться. Но в этом удовольствии я ему отказываю», — писал он жене. Уж очень он не был настроен в этот день на театр и репетиции.

Единственное, о чем Немирович-Данченко до поры до времени мог не знать, так это то, что занятия с Гзовской перенесены из дома Станиславского в стены Художественного театра.

Разбирательство вопроса, официально или неофициально бывает Гзовская в Художественном театре, могло продолжаться до бесконечности, столько было в нем дипломатических уверток. Для доказательства, что Гзовская — чужая, Немирович-Данченко приводил, например, факт, что Станиславский сам спрашивал у него в присутствии Вишневского позволения для Гзовской быть на генеральной «Бориса Годунова». Следовательно, он сам не считал ее своей.

Полностью неудовлетворенный занятой Немировичем-Данченко позицией в этом конфликте, Станиславский прислал ему заявление о сложении с себя обязанностей и звания директора Художественного театра. В самом деле, какой он в этих обстоятельствах директор, если не волен допускать в театр лицо, с которым сотрудничает. Станиславский писал самым официальным образом. Он писал не на кое-какой подвернувшейся бумаге, как бывало, а на двойном листе именной почтовой бумаги, {366} на которой в верхнем левом углу стоят инициалы «К. С. А.» и указан адрес: «Каретный ряд, д. Маркова».

Станиславский без лишних слов объяснял свой поступок: «Ввиду того, что эти обязанности по моей же вине сведены к нулю, театр не понесет никакого ущерба от моего ухода из состава Правления. Не подлежит сомнению, что все остальные свои обязанности я буду нести до конца года самым добросовестным образом, так как моя привязанность к делу и товарищам по театру — пока еще связывает меня с ними крепкими узами» [[9](#_n_5_4_9)].

К чести Немировича-Данченко надо отнести, что, получив заявление Станиславского, он не потерял самообладания. Он отвечал с терпением. Он просил Станиславского понять, что ссора двух актрис не может дать повода к принятию таких крайних решений. Он сравнивал произошедшее столкновение актрис с «домашней ссорой двух детей от разных отцов». Он понимал, что Станиславский попал в некоторое неловкое положение. Немирович-Данченко вводил здесь существенный оттенок, объясняя Станиславскому, что его неловкость — вовсе не перед Гзовской, которая не может думать, что Станиславский «неограниченный монарх» [[10](#_n_5_4_10)] в Художественном театре, а непосредственно — перед самим театром.

Станиславский, считал Немирович-Данченко, попал в это положение по своей вине, потому что при «двойственности управления театром» не поставил его в известность о данном Александрову распоряжении позаниматься с Гзовской. Вот оно, реальное зло от практики «двойной монархии» [[11](#_n_5_4_11)], которую он осуждает.

На отдельном листе Немирович-Данченко извещал Станиславского, что Германова ездила на дом к Гзовской извиняться, а перед Александровым извинилась дважды — и устно, и письменно.

Это было уже на исходе вторых суток переписки, 23 ноября 1907 года. Станиславский был в некотором роде загнан в угол. Его оскорбленным сторонникам принесены извинения. Немирович-Данченко мягко указал ему, что в театре два директора, и по администрации — он первый. Получалось, что Станиславский сам нарушил письменное согласие, данное им в прошлом сезоне, что все «вожжи» должны быть в руках Немировича-Данченко, и не исполнил обещания показать «пример повиновения».

Можно себе представить Станиславского на исходе этих вторых суток. Растет обида. Крепнет намерение отделить себя {367} от Художественного театра. Можно себе представить, как поздним вечером или даже ночью он сидит и перед ним лежат письма Немировича-Данченко. Странным образом голубые чернила этих писем там и сям расплылись, как будто их закапали чистыми брызгами. Может быть, это слезы Станиславского? Вдруг он плакал над ними, этими сдержанными и умными письмами?.. Может быть, чувствовал себя одновременно и обиженным, и неправым?.. Впрочем, это одни сентиментальные предположения.

Факт то, что Станиславский ничего не сумел доказать Немировичу-Данченко ни о Гзовской и Германовой, ни обо всех проблемах, вытянутых этим конфликтом на поверхность. Своим официальным заявлением он только продемонстрировал свою слабость и вот теперь, в гордой позе, душевно растерян. Немирович-Данченко прав, что отказываться быть директором несоизмеримо случившемуся.

Быть может, Станиславский переживает сейчас такое же состояние, какое знает за собой с детства. Вспоминается случай, когда он мальчиком заявил отцу, что не пустит его к тете Вере[[40]](#footnote-41), и повторял эту фразу до тех пор, пока выведенный из себя отец не вышел из комнаты. «Как только я остался один, победителем, — с меня сразу соскочила вся дурь, — рассказывал он на страницах “Моей жизни в искусстве”. — <…> Все душевные ступени моего тогдашнего детского экстаза я помню, как сейчас, и при воспоминании о них вновь испытываю щемящую боль в сердце».

И как тогда, бросившись во след отцу просить прощения, он сейчас хватает маленький листок бумаги и торопливо пишет. Впрочем, это тоже одни предположения… Однако на имеющемся подлинном листке-бланке конторы Московского Художественного театра сохранились следующие строки, написанные рукой Станиславского: «Дорогой Владимир Иванович. Вдумайтесь хорошенько в мои письма и в то положение, в которое я попал — и дайте мне какую-нибудь возможность взять назад мое заявление. Ваш К. Алексеев» [[12](#_n_5_4_12)]. Он ставит дату «23 ноября», перечитывает, и ему кажется, что написано неправильно.

Он берет второй такой же конторский бланк и повторяет те же две части одной-единственной фразы в обратном порядке. Сначала он просит вернуть заявление, а потом — вдуматься в положение. Нельзя сказать, какой вариант просьбы охваченного смятением Станиславского был первым, какой — вторым. И вообще нет доказательств, попала ли одна из этих {368} отступных записок к Немировичу-Данченко. Ведь следующим числом — 24 ноября 1907 года датировано большое письмо Станиславского к нему, написанное без всяких следов душевной паники. Оно написано с чувством достоинства и снабжено аргументами. К нему имеется черновик. Справедливо, что утро вечера мудренее.

«Простите, что задержал Вас ответом, — начинает теперь Станиславский. — Вернулся поздно, утомился на фабрике, болит голова». Уж не от проведенной ли в сомнениях ночи?.. В черновике к письму Станиславский еще повторяет мотив записки о том, что Немировичу-Данченко следует вдуматься, почему он оставляет должность директора. В отправленном варианте Станиславский уже этого не просит. Он констатирует факт: «Если я решился на такую операцию, значит, у меня есть серьезные мотивы, которые заслуживают внимания. Такого отношения я не заслужил и виноват в этом — сам я. Я плохой директор. Я слишком слаб».

Ссылаясь на слабость, Станиславский тем не менее не делал уступок. Согласившись закрыть разбирательство конфликта между актрисами, он продолжал настаивать на скорейшем оформлении процедуры поступления Гзовской в Художественный театр.

Тон упрека и нравоучения присутствует в этом деловом письме. Станиславский дает нравственный урок Немировичу-Данченко примером того, как поступил бы он сам, если бы все было наоборот. Если бы его ученица нанесла оскорбление, он бы потребовал от нее немедленно или письменного извинения, или заявления об отставке.

Немирович-Данченко не упустил случая указать Станиславскому на имеющееся у них в этом пункте «полное разногласие» [[13](#_n_5_4_13)]. Дело в том, что сам он против разделения учениц на своих и чужих. Он наблюдает, как эта порочная привычка тянется за Станиславским с первого сезона, когда он разделял труппу на пришедших с ним в Художественный театр и пришедших с Немировичем-Данченко. «Ваши и мои» — это лозунги вражды, а не мира, — писал он в ответ. — Мир — это «наши» [[14](#_n_5_4_14)]. Нельзя не признать его правоты. Но как трудно выдерживается эта позиция в театре!

В том же письме Немирович-Данченко благодарит Станиславского за то, что в «решительных шагах» [[15](#_n_5_4_15)] он все-таки посоветовался с ним. Здесь он, наверное, имел в виду, что заявление Станиславского было адресовано ему, а не Правлению. Немирович-Данченко вел на мировую. Он даже сделал приписку {369} не на тему письма, а про творческое единение: «Я давно-давно не помню, чтоб испытал такую надежду “соглашения” между нами, как сегодня, во время беседы о “Росмерсхольме”. <…> Эта надежда блеснула во мне сегодня, после двух недель *мучительнейшего* переживания того письма, которое мерещится мне, моего письма к Вам, где я говорю, что нам пора ликвидировать нашу связь <…>» [[16](#_n_5_4_16)].

Немирович-Данченко возымел надежду, обнаружив общие художественные цели. Пусть даже художественные средства для их достижения оставались различными. Станиславский подхватил тему возможного единства в «принципах и направлениях» [[17](#_n_5_4_17)], но не сглаживал различия методов. Он утверждал: «Ваших и моих актрис — нет и не должно быть, но Ваши и мои ученицы — всегда будут» [[18](#_n_5_4_18)]. И он тоже был прав.

На совместном заседании Дирекции и Правления МХТ 28 ноября 1907 года Станиславский поставил два вопроса: о приглашении Гзовской в труппу с будущего сезона и о разрешении ей уже сейчас посещать репетиции и заниматься в Художественном театре. Оба вопроса были решены в пользу Станиславского. Немирович-Данченко собственноручно написал объявление, доводящее до сведения труппы оба решения. Таков был простой и естественный итог недели страданий четырех человек: двух учителей и двух учениц.

Быть может, было потрачено больше душевных сил, чем в самых острых спорах на художественные темы при постановке спектаклей. Теперь бы им вздохнуть легко и свободно, но не тут-то было. Через месяц этот сценарий повторился как по нотам. Только яблоко раздора явилось другое, но не далеко упавшее от яблони.

Новые неприятности имели предысторию в прошлом сезоне. Началось с того, что Немирович-Данченко сам рассказал Станиславскому о желании управляющего Малым театром В. А. Нелидова служить в Художественном театре. Было это в середине сезона 1906/07 года, и Немирович-Данченко говорил к слову, «мимоходом», может быть, с оттенком курьеза. Новость показалась Станиславскому настолько заманчивой, что в письме к Стаховичу от 4 – 5 февраля 1907 года он уже ворчал, что дело приглашения Нелидова «бюрократическим способом заглохло».

Зачем так понадобился Станиславскому Нелидов? Разъяснение связано с тем, как понимал Станиславский свои полномочия директора, и находится в его записной книжке. Там между записями, помеченными 24 декабря 1906 года и 30 января {370} 1907 года, есть два варианта недописанного письма к Немировичу-Данченко[[41]](#footnote-42).

Это было сложное время между двумя премьерами — «Бранда» и «Драмы жизни», когда оба основателя задумались о своем уходе из Художественного театра. Исходя из этого, Станиславский решил иначе организовать их взаимодействие в руководстве. «Чтоб устроить эти новые отношения, надо прежде всего расстаться», — думал он, имея в виду не буквальное расставание, а максимальное разъединение обязанностей. «Расстанемся друзьями для того, чтобы потом не расходиться никогда участниками общего мирового дела. Поддерживать его — наша гражданская обязанность», — полагал он.

Поэтому он хотел отказаться от административных постов. Он рассуждал, что это будет для театра незаметно, так как за ним нет конкретных обязанностей по руководству. Действительно, ни в одном из договоров Товарищества разных сроков действия ему, в отличие от Немировича-Данченко, Морозова или Стаховича, не дано поручений. Он — просто директор. Это, конечно же, не препятствовало влиянию Станиславского на все стороны устройства театра, но, так сказать, по его выбору.

На протяжении многих лет Станиславский сам передавал Немировичу-Данченко все новые и новые административные полномочия в его единовластное распоряжение. Он делал это не бескорыстно. С одной стороны, удовлетворял его расширением власти, с другой — сам освобождался от забот ради чистого искусства. Тем не менее в последнее время ему становилось все обиднее, что его распоряжения не принимаются во внимание. На внутренней крышке переплета записной книги 1907/08 года у него записано: «Большое невежество — получить от меня просьбу или письмо о том, что нужно сделать, и ничего не ответить. Пусть говорят: да, я сделаю, или нет, не сделаю. Тогда я буду знать, чего держаться. Если же молчат, то я думаю, что делают, [или] письмо разорвано, или потеряно. Это еще труднее мне.

{371} Меня все боятся расстроить и все опекают, как безумного гения. Не желаю — пусть не жалеют и говорят вовремя. Для опеки — я стар».

Беспорядок, наблюдаемый Станиславским в делах театра, вызвал у него страх. Наверное, он был преувеличен. Станиславский боялся нести ответственность за дело, если не может быть «диктатором». Вместе с тем он сам не надеялся ни на «слепое доверие» к себе товарищей, ни на свои диктаторские способности без того, чтобы не «зарваться».

«Голубчик, — обращался Станиславский к Немировичу-Данченко на страницах записной книжки, — отпустите меня из директоров и из пайщиков. Я останусь вкладчиком, режиссером, актером, буду исполнять всякие поручения, буду работать больше, чем я работаю теперь, и буду чувствовать себя свободным и счастливым.

Подумайте, ведь то же самое ждет и Вас: Вы будете свободны и самостоятельны. Неужели нужны еще новые мучительные для обоих пробы, чтоб убедиться в том, что мы настолько разные люди, что никогда не сойдемся ни на одном пункте.

До сих пор единственным пунктом нашего слияния было уважение перед трудом, которое мы вкладываем в дело. Но и этот пункт — рушился. Мы тащим дело в разные стороны и разрываем его.

Это преступно».

Станиславский подчеркивал, что хотел бы до конца сезона не разглашать своего решения уйти из директоров и пайщиков. Одновременно он просил Немировича-Данченко в связи с этим решением взвесить предложение Нелидова поступить в Художественный театр. Вероятно, он думал, что Нелидов заменит его в сотрудничестве с Немировичем-Данченко по административным делам. Вместе с тем ему было уже известно, что Немировичу-Данченко Нелидов не нужен. Поэтому и дело приглашения Нелидова «бюрократическим способом заглохло».

Нелидов еще долго ждал ответа Немировича-Данченко, а получив его, все сразу понял. «Усматривая, к крайнему для меня прискорбию, из тона Вашего письма, что я не могу быть Вам полезен, я глубоко благодарю Вас за доверие и честь (настаиваю на этом слове), которые мне доставили все наши беседы с Вами» [[19](#_n_5_4_19)], — писал он. Почему-то он просил Немировича-Данченко, чтобы письмо его оставалось в тайне — «между нами».

Он писал это 22 февраля 1907 года, а 7 марта уже звал к себе на обед Станиславского. Вероятно, неразглашение ответа {372} Немировича-Данченко позволяло ему сохранять перед всеми некоторую туманность в деле и попытаться добиться своего через Станиславского.

С тех пор Нелидов постоянно появлялся то в окружении Станиславского, то в окружении Немировича-Данченко. Летом 1907 года он снова обсуждал со Станиславским свое поступление в МХТ, а Немировичу-Данченко высказывал восхищение, когда того в компании величали Наполеоном.

Этого сравнения Немирович-Данченко удостоился за один импровизированный проект, как обойти цензурные запреты. В то лето был запрещен к постановке «Каин» Байрона. Немирович-Данченко придумал перевести Художественный театр в Финляндию — в Выборг, на который российская цензура не распространялась, и там сыграть «Каина». Нелидов попросился участвовать в реализации этого проекта.

Такая преданность Немировичу-Данченко тем не менее не удерживала Нелидова от переговоров за его спиной со Станиславским. В письме к Станиславскому от 26 октября 1907 года он пишет, что «с волнением» ожидает решения пайщиков, сохраняя этот момент в тайне от всех, как «было условлено между А. А. Стаховичем» [[20](#_n_5_4_20)] и им. Теперь Нелидов просит Станиславского не показывать этого письма Немировичу-Данченко. Только при крайней нужде он позволяет ознакомить его с содержанием. Еще бы! Ему ведь известно, что Немирович-Данченко не заинтересован в его услугах.

Очевидно, к этому времени Станиславский уже перестал устраняться от дела приглашения Нелидова, как обещал сначала. Совершенно открыто он выступил перед пайщиками 8 января 1908 года, предлагая им пригласить Нелидова на службу. В этот же день он посетил Нелидова. Вместе они составили нечто вроде расписки Нелидова в том, что он знает, какие подводные камни ожидают его на новой работе.

Во-первых, он поступает на год для испытания. Во-вторых, Станиславский отказывает ему в покровительстве. Авторитет он должен добывать себе сам. В‑третьих, интересы театра Станиславскому ближе всего, и он при первом же случае принесет им в жертву карьеру Нелидова. Кажется, этот документ создан оттого, что Станиславский не уверен в занятой им позиции. Пайщики хотя и не отказали ему, но постановили, чтобы Дирекция сперва разработала должностные права и обязанности нового служащего. Знакомый натиск Нелидова выражен в этом документе заявлением, что судьей над своей деятельностью в Художественном театре он будет признавать только Станиславского.

{373} Станиславский же остался при прежнем убеждении, что судьей Нелидову должны быть пайщики, а не он. Он ждет приезда третьего директора, Стаховича, который тотчас же по своему прибытию собирает «экстренное совещание» [[21](#_n_5_4_21)] 5 февраля, а на 6 февраля 1908 года рассылает приглашение на заседание пайщиков.

Нелидов поставлен в известность, что судьба его решается в этих числах. Его точит червячок сомнения в безупречности своей обходной тактики. Всю ночь на 5 февраля он пишет письмо Станиславскому. Наконец четвертый его вариант отсылает. «Последняя моя просьба к Вам, — писал Нелидов, — когда будет обсуждаться мой вопрос, то очень прошу не прибегайте с Вл[адимиром] Ив[ановичем] к крайним мерам, которые могли бы вызвать то, что вы разойдетесь. Я, да и не я один, *убежден*, что театр держится вами двумя и ценою вашего расхождения не смею войти в ваш театр» [[22](#_n_5_4_22)].

Опять же это выглядело бы благородно, если бы Нелидов не знал, что Немирович-Данченко не собирается брать его в помощники, а он уже скоро год как это прекрасно знает. Тут же Нелидов просит Станиславского при случае действовать «энергично» [[23](#_n_5_4_23)].

Никто не писал протокола (или он не сохранился?) на собрании б февраля 1908 года, когда, по мнению Станиславского, Немирович-Данченко вел себя странно. Было это так, потому что всю ситуацию с внедрением Нелидова он понял как направленную лично против себя. Тогда произошел эпизод, который, как пик легенды о дружбе-вражде Станиславского и Немировича-Данченко, передавался из уст в уста от одного поколения артистов и сотрудников Художественного театра к другому. Об этом рассказывали доверительно и с восхищением и немножко как о запретном.

Прародителем рассказа, несомненно, был Качалов, и слава богу, что он его записал. Это исключает варианты. Качалов писал Подгорному, томившемуся в санатории в Швейцарии: «В жизни театра был очень острый момент раскола между Немировичем и Константином. Немирович официально заявил, что он уходит на императорскую сцену, если, впрочем, будет уверен, что Художественный театр будет продолжать жить с одним Константином, на что Константин вынул часы и торжественно заявил: “Сейчас 5 часов. Уходите. Но четверть шестого уже и меня не будет в Художественном театре”».

Качалов писал письмо через месяц, но то, что описываемое событие произошло именно 6 февраля и толчком к нему {374} был Нелидов, подтверждается словами из письма Немировича-Данченко к Станиславскому от 7 февраля 1908 года — «с моим уходом в пять часов Вы уходите в одну минуту шестого». Качалов пишет, что после они «долго говорили, и дело уладилось». Качалов не знал, что они еще и переписывались.

Немирович-Данченко, продумав «всю ночь», написал Станиславскому «открытое письмо». Оно было крик и боль его души, хотя ему и удалось удержаться в своем обычном холодновато-корректном тоне.

«Чувствую, что мое бескорыстие не идет до таких пределов», — писал он при мысли, что должен поделиться своей административной славою создателя Художественного театра с этим Нелидовым, почему-то симпатичным Станиславскому и признаваемым им, Немировичем-Данченко, за «ничтожество».

Нужды в Нелидове он не видел никакой, даже предполагал вред, так как видел в нем чиновника, «неспособного даже поддерживать» демократическое направление Художественного театра. Оно насаждалось стараниями Немировича-Данченко, которого Станиславский теперь предает и в грош не ставит, как и всех, «кто так много работал и работает» вокруг него в театре.

«Дорогой Константин Сергеевич! — взывал Немирович-Данченко. — Я с ревностью, теперь перегоревшей, но с убеждением в Вашей заслуженности, с полным признанием всех Ваших прав на это — уступил Вам *всю* художественную славу театра, всю целиком. Все хорошо знают, что в *истории* театра моего имени не будет, — будет только Ваше имя. Но, уступив эту славу, я все же нахожу удовлетворение в том, что в самом направлении Театра в основе лежат мои убеждения, что дух театра создан мною не менее, чем Вами». Немирович-Данченко полагал, что теперь Станиславский отнимает у него и эту славу, вручая ее Нелидову. И он в последний раз просил Станиславского одуматься: «Я прошу Вас, *для меня, для всей труппы, для всего дела, для Вас самого*, — снять с вопроса о Нелидове такую остроту постановки».

О том, что в истории театра, если говорить о мировой истории, его имени не будет, Немирович-Данченко был провидцем. Сегодня Художественный театр в первую очередь олицетворяет имя Станиславского. Ничего несправедливого в этом нет, потому что причина не в результатах соизмерения талантов, а только в одном явлении. Немирович-Данченко был выдающимся деятелем отечественного театра, в сравнение с ним даже поставить некого, настолько он индивидуален, а Станиславский {375} кроме памяти об его актерской и режиссерской практике оставил по себе теорию.

Этим он обессмертил свое имя, потому что во все времена находятся люди, интересующиеся теорией своего дела. Не важно, примут ли они «систему Станиславского» или отвергнут. Они возьмут ее в руки. Так мировой театр из поколения в поколение будет знать, что есть Станиславский.

В феврале 1908 года Немирович-Данченко упрекал Станиславского в «безжалостно-несправедливом отношении» к сподвижникам по театру. Станиславский был жесток потому, что совершенно не видел себя со стороны в этом конфликте. Свои поступки он считал справедливыми, а требования — полезными для дела. И в первую очередь он считал их такими касательно Немировича-Данченко. Ему казалось, что с приглашением Нелидова он получает возможность исправить то положение, за которое Немирович-Данченко точил его «шесть лет» [[24](#_n_5_4_24)].

Что он имел в виду? Да то, что начиная с 1902 года Немирович-Данченко постоянно жаловался Станиславскому, что перегружен административными обязанностями. Это он всегда воспринимал как унижение и непризнание его художественной деятельности и режиссерского таланта.

Из этих предпосылок и находясь в полном простодушии и слепом доверии к тому, что Нелидов не окажется захватчиком, Станиславский продолжал быть «безжалостным». Он не принял ни одного довода Немировича-Данченко, и только глубоко обиделся. «Раз что наша десятилетняя деятельность закончилась таким письмом, которое я сейчас прочел, — писал он в ответ на “открытое письмо”, — всякие убеждения в моей *бесконечной* преданности и любви к Вам, к театру и к товарищам — бесполезны» [[25](#_n_5_4_25)].

Он возвращался к решению, опять показавшемуся единственно верным — уйти из пайщиков и директоров. Быть актером «на старые роли» [[26](#_n_5_4_26)] и режиссером «на известных» [[27](#_n_5_4_27)] условиях. Письмо свое он закончил фразой: «Вопрос об Нелидове я считаю поконченным и не хотел бы к нему возвращаться» [[28](#_n_5_4_28)].

Однако документы говорят, что на этом не была поставлена точка. Да и Немирович-Данченко, сколь впрямую ни говорил о ненужности Нелидова, ультиматума не предъявлял, а только просил о снятии остроты вопроса. На следующем заседании со Стаховичем 7 февраля 1908 года, таком чрезвычайном, что Станиславский и Москвин побросали репетицию {376} «Синей птицы», дело Нелидова неожиданно решилось, и неожиданно — в его пользу.

Как это произошло — непонятно. Протокола опять нет, но есть косвенные сведения в документах, хоть отчасти на что-то намекающие. Лужский, который к этому времени уже вышел из Правления и пайщиков, питался слухами, и до него дошли следующие, записанные им в дневник: «*7 февраля*. Событие экстраординарное: Нелидов принят и у меня сшиты новые брюки. Заседание, говорят, было бурное: слезы, истерики и т. д. и т. д.» [[29](#_n_5_4_29)].

На заседании могли быть оглашены как «открытое письмо» Немировича-Данченко, так и ответ на него Станиславского. Во всяком случае, аргументы для спора обеими сторонами должны были браться из этих документов, и они довели их до слез и истерик. Кому-то надлежало уступить…

Два письма от Нелидова, помеченные Станиславским 7 февраля, передают его ликование, благодарность и обещание «превзойти возлагаемые» [[30](#_n_5_4_30)] на него «надежды». Весь день Нелидов метался от Стаховича к Станиславскому, пытаясь сразу же приступить к вожделенной службе. Из этого помимо прочего видно, что Стахович выступал оппонентом Немировичу-Данченко на стороне Станиславского.

Из последовательности событий этого запутанного дела, как она представлена в записной книжке Станиславского, получается, что Немирович-Данченко согласился на поступление Нелидова в Художественный театр после категорического заявления Станиславского о своем выходе из руководства.

Своей рукой от имени Дирекции Немирович-Данченко написал распоряжение руководителям частей театра. Под расписку они обязывались вводить в курс дела поступающего в театр с будущего сезона Нелидова. Инспектор фон Фессинг успел расписаться на этой бумаге. Об остальных помечено, что они оповещены.

В «открытом письме» Немирович-Данченко писал о «рельефно» выразившемся отрицательном отношении труппы к приглашению Нелидова. Через неделю, 14 февраля 1908 года, это отношение стало известно прессе. «Московские ведомости» сообщили: «… артисты Художественного театра обратились с коллективным письмом к г. Нелидову с просьбою отказаться от своего вступления в Художественный театр и тем не подрывать успеха дела» [[31](#_n_5_4_31)]. Постепенно событие развертывалось в обратном направлении.

Через два дня после бурно проведенного в заседаниях и {377} переписке 7 февраля Немирович-Данченко хотя и в состоянии полной разбитости, но все же пишет Станиславскому новое письмо. Он пишет ему 9 февраля о возможности снова говорить друг с другом. Он представляет себе этот разговор, разумеется, гораздо шире нелидовской темы.

Он исповедуется, что уже два дня носит в кармане особое письмо к Станиславскому. «Я не посылал — ждал, пока вопрос о Нелидове окончится совершенно. Чтоб письмо мое не имело характера угрозы, — пишет он. — Я писал Вам, что считаю себя *свободным* от связи, заключенной между нами 10 лет назад. И Вас освобождаю». В ноябре 1907 года письмо такого содержания Немировичу-Данченко только еще мерещилось. Теперь оно было написано, но все-таки хода не получило.

Гзовская в ноябре 1907 года, Нелидов в феврале 1908 года, как злые духи в судьбе Станиславского и Немировича-Данченко, ставили их сотрудничество на край пропасти. Все, что было до, и все, что случится после, не заводило их до таких пределов враждебности. Ради сохранения Художественного театра и себя в нем они, несмотря на это, отторгли Нелидова. Немирович-Данченко сделал это дипломатическим способом — заменив Нелидова учреждением особой комиссии для разбора недостатков в деятельности Художественного театра. Комиссия вылилась в создание комитета, берущего на себя «нелидовские» полномочия. Так он исполнил требование Станиславского о наведении порядка и контроля. Станиславский в этих обстоятельствах, как и не исключал, пожертвовал Нелидовым.

Оставалась заминка — данное театром обещание Нелидову об его поступлении в будущем сезоне. С моральной точки зрения тут всем развязал руки дошедший до Немировича-Данченко 14 февраля слух. В один день с публикацией в «Московских ведомостях» о письме труппы МХТ к Нелидову Немировичу-Данченко стало известно, что его оклеветали и что участником этого вольно или невольно был Нелидов. Возможно, между клеветой и публикацией есть какая-то связь.

Разгоряченный Немирович-Данченко сейчас же сообщает Станиславскому об этом из ряда вон выходящем событии. Он в досаде, что не узнал всего раньше: «Разумеется, если бы Стахович поменьше “дипломатничал” и назвал мне Нелидова *до наших заседаний, то я не имел бы сейчас секретаря, которого имею основание подозревать в клевете на меня*» [[32](#_n_5_4_32)].

Попадать в хитросплетения отношений, очевидно, было свойством Нелидова. В 1911 году он будет письменно оправдываться перед Станиславским, что не насмехался {378} над его «системой», и стиль его письма будет какой-то глумовский.

Немирович-Данченко просил у Станиславского совета, как теперь поступить. Станиславский, вероятно, ничего не смог посоветовать, потому что устное обязательство театра перед Нелидовым было в силе. Стахович 1 марта 1908 года напоминал не забыть обсудить это в связи с созданием комитета. Обсудили ли — неизвестно. Станиславский 3 марта нанес Нелидову визит и даже у него обедал. Присутствовала и Гзовская.

Простодушие Станиславского на этом обеде не имело границ. Об этом можно составить себе представление по его записной книжке, где он законспектировал весь разговор. Главная тема разговора: «Рассказал подробно, как недружелюбно принят Нелидов Немировичем и труппой». Затем по пунктам Станиславский пересказал весь ход событий, упомянув и письмо, «где Немирович требовал непринятия Нелидова», и свой отказ от пайщика и директора.

Станиславский сожалел и сочувствовал Нелидову. Он старался облегчить его решение отступить от Художественного театра тем, как ему было бы там несладко. Для образца он сделал ему ряд наставлений, как если бы Нелидов все же перешел в МХТ. Ему надо было бы показать себя там высоким профессионалом в области декораций, электропроводки, монтировки, музейных вещей и так далее. И самое трудное, что ему при этом следовало бы еще заботиться о хороших отношениях между Станиславским и Немировичем-Данченко, как это делает Стахович.

Станиславский ни за что хорошее не ручался не только для Гзовской и Нелидова, но и для себя самого от их перехода в Художественный театр. Резюмируя разговор, он писал: «Могут оба интриговать против меня, я не буду даже защищаться — пусть обманывают. Буду верить, пока не потеряю веру».

Нелидов медлил. А между тем 6 марта состоялось первое заседание Правления МХТ в новом составе и с новыми полномочиями. Реформа была подготовлена в две недели, в заседаниях с 15 по 27 февраля. Председателем нового Правления стал Немирович-Данченко. В преобразованной администрации театра Нелидов мог бы занять очень скромную должность, даже не секретаря Немировича-Данченко, а что-то меньше и неопределеннее. Нелидов наконец решился и 21 марта 1908 года в письме к Немировичу-Данченко просил считать себя «с сего числа лицом к Московскому Художественному театру непричастным» [[33](#_n_5_4_33)].

## **{****379}** Глава пятаяОбщая родина — Комиссия разбирает отношения — Независимо от «дружественности» — Реорганизация — Спасение во что бы то ни стало

Еще в разгар столкновений по поводу «Бранда» и «Драмы жизни» Стахович написал: «Как досадно, как грустно, как невыносимо скучно, что наши два руководителя не могут спеться. А как было бы полезно и желательно, чтобы талант, дарование и художественное творчество одного слились со знанием, опытом и умом другого. Но думаю, что этого никогда не будет, и вот почему Художественному театру в настоящем его виде не суждено долго еще просуществовать. Тяжело и горько мне это признать, но я в этом больше не сомневаюсь».

Стахович в 1906 году предрекал гибель Художественного театра от внутренней распри, как предрекал ее от той же причины Горький в 1904 году. Оба писали в часы, когда находились вне Художественного театра: Стахович — из-за границы, Горький — из Петербурга. Издали казалось, что дело безнадежно идет к концу, и оба прорицателя не чувствовали ту силу природного притяжения, которая удерживала Станиславского и Немировича-Данченко от полного разрыва.

Этой силой была их общая родина — сам Художественный театр. В сущности, они родились в нем заново для искусства, хотя и пришли в него с солидными багажами. Между ними и театром была обратная связь. Он объединял их, несмотря ни на что, и они, несмотря ни на что, объединялись ради него снова и снова. Каждая их новая форма независимости друг от друга была на самом деле очередной мерой для укрепления Художественного театра. Ценою компромиссов и взаимных уступок они опять сговаривались. Так и теперь, в момент, когда были очень близки к разрыву, они сумели перезаключить условия своего сотрудничества.

После писем, полученных от Немировича-Данченко 7 и 9 февраля 1908 года, Станиславский подверг ситуацию анализу. Среди его бумаг есть черновые записи карандашом, озаглавленные «Наша связь». Они состоят из трех частей: обзора полемики с Немировичем-Данченко, «исхода» и «финала». Содержание этих записей составляют сплошные расхождения, а все же тема: «наша связь».

Станиславский совершенно не разбирает поставленные ими вместе или раздельно спектакли за годы прошлого сотрудничества, как это постоянно при подобных анализах делает Немирович-Данченко. {380} В его понимании для продолжения деятельности Художественного театра это не имеет никакого значения. Важно другое: возможно ли в таком беспорядке технических служб и такой неэтичной атмосфере вести художественные эксперименты.

В еще большей степени Станиславского волнует проблема: может ли он продолжать эксперименты при сложившихся творческих отношениях с Немировичем-Данченко. «Отчего Вл. Ив. взял на себя роль ментора и воспитат[еля]. Я этого не хочу» [[1](#_n_5_5_1)], — пишет он о главном для себя препятствии. Станиславский уверен, что «худ[ожественная] личность может меняться от убеждения, а не от приказания» [[2](#_n_5_5_2)]. Раз он не меняется так, как хочется Немировичу-Данченко, то «м[ожет] б[ыть] Вл. Ив. плохо убеждает» [[3](#_n_5_5_3)] его? Неуверенный, что дорога исканий открыта ему в Художественном театре, Станиславский записывает под заголовком «Исход», что обязуется ставить одну пьесу в МХТ, а другие — где ему будет угодно: «Мои капризы будут навынос» [[4](#_n_5_5_4)].

В «Финале» Станиславский сам себе отвечает на вопрос: «На что я нужен В. И. Н‑Д?» [[5](#_n_5_5_5)]. У него выходит, что «как администратор», «как человек» и «как художник» он мешает и не нужен. Нужен только «как актер», но в этом качестве Станиславский сам в себе сомневается. «Как капиталиста» он тоже вычеркивает себя из необходимых людей, потому что его «вклад ничтожен» и потому, что репутацию своей кредитоспособности он не доверяет никому. «Как литератор — я 0» [[6](#_n_5_5_6)], — подчеркивает он в заключение. (И почему он должен быть «литератором», когда он артист и режиссер? Уж эту-то мысль внушил ему Немирович-Данченко.)

Станиславский считает, что утомил своими недостатками Немировича-Данченко и нужно дать ему отдохнуть.

Однако надо все равно продолжать вместе жить дальше, оставив в силе прежнее соглашение о двух veto. Этическая атмосфера должна быть без интриг и «царства женщин» [[7](#_n_5_5_7)], как пишет Станиславский. С предложением этих условий, позволяющих ему продолжить работу в Художественном театре, он приходит на собрание пайщиков 15 февраля 1908 года.

Последнее обострение отношений из-за Гзовской и Нелидова совпало по времени с необходимостью перезаключать договор о продлении деятельности Товарищества МХТ на новое трехлетие с 15 июня 1908 по 15 июня 1911 года. Пайщики решили избрать комиссию для разбора положения в театре. Комиссия распалась на две подкомиссии: по бюджету и по {381} внутренней жизни. Хотя задачи подкомиссии с виду носили обычный ревизионный характер, по сути они должны были стать чем-то вроде третейского суда над Станиславским и Немировичем-Данченко.

Сравнительно недавно к Станиславскому обращался за консультацией третейский суд по спору В. Ф. Комиссаржевской и Вс. Э. Мейерхольда. «Может ли принципиальное несогласие в вопросах искусства оскорбить ту или другую спорящую сторону? Думаю, что нет», — отвечал тогда Станиславский. Он писал еще о том, что такие несогласия служат препятствием к продолжению «совместной работы», если «артисты не находят в своей душе уступок». Если перенести это мнение Станиславского на их с Немировичем-Данченко случай, то оно указывает путь к примирению. Важно только в душе пойти на уступки.

Вверившись суду комиссии, Станиславский и Немирович-Данченко согласились искать уступки. Члены же комиссии топтались вокруг их разногласий, а Лужский так прямо и заявил, что «чистое, хорошее дело погибает от разлада, и ни от чего другого».

В ответ Станиславский сейчас же выступил с заявлением, что разлада не видит: «Я повторяю, что люблю Владимира Ивановича, и считаю, что разойтись мы не можем ни при каких условиях. Если и были недоразумения, они никак не доказывают разлада. Повторяю, если бы ушел Владимир Иванович, то немедленно ушел бы и я». Это было подтверждением сцены с часами, имевшей место неделю назад. Станиславский надеялся, что создаваемый комитет в случае надобности сможет вмешаться в их разногласия.

Немирович-Данченко сохранял скептическое хладнокровие и отвечал Станиславскому: «Думаю, что комитет бессилен свести нас, если мы сами не сойдемся. Любовь комиссия предписать не может, а театр все же должен существовать». На заседаниях комиссии он неуклонно возвращал говоривших к коренной проблеме, на которую призывал смотреть бесстрашно: «Будьте мужественны, глядите в само дело, обсуждайте, возможно ли поставить его на такую художественную и экономическую почву, чтобы оно не зависело от нашей дружественности».

Немирович-Данченко предлагал членам комиссии рассмотреть бюджет и причины запаздывания премьер. Он говорил им, что опасается разорения и что надо задуматься о цели театра. «Говорим ли мы об одном и том же? — задавал он вопрос {382} о цели. — По мнению Константина Сергеевича, театр должен расширяться, раздваиваться, размножаться, а по-моему, надо сосредоточить *у нас* самые живые таланты; постановки же и все остальное уменьшить до минимума».

Ответные рассуждения Станиславского наглядно демонстрируют парадоксальное сочетание в нем наивности с прозрениями. Соглашаясь с Немировичем-Данченко, что надо рассматривать возможность продолжения дела независимо от их «дружественности», он доходил до абсурда. «Необходимо выработать такие элементы, которые были бы жизнеспособны и помимо нас: меня, например, может заменить Москвин, какой-нибудь администратор заменит Владимира Ивановича», — говорил он, и фантазия уже рисовала ему спектакли каких-то разных групп-заменителей Художественного театра, которые все равно будут «лучше других театров».

Стоит только вообразить: вместо Станиславского — Москвин, вместо Немировича-Данченко — опять не Нелидов ли? — чтобы оказаться перед доказательством полной несостоятельности «эмансипированности», как называл Немирович-Данченко, Художественного театра от личностей его основателей.

Вместе с тем Станиславский веровал в ту высочайшую миссию, которую назначал Художественному театру еще минуту назад. Он говорил: «У нас сосредоточено все русское, а пожалуй, и европейское искусство. Мы можем ругаться, но разойтись мы не имеем нравственного права». Мыслимо ли, чтобы такой театр вели не основатели, а дублеры?

Москвин предложил «третейский» выход, не требуя никаких клятв в дружбе. Он предложил Дирекцию «подчинить верховной власти — Комитету». При этом «двойная монархия» ограничивалась выбранным органом и становилась вроде как конституционной. Лужский заметил, что и тогда необходима вера основателей в дело Художественного театра для его продолжения. Но этой веры им было не занимать!

Подкомиссии, добросовестно позаседав 16 и 17 февраля, выработали свои заключения, и 27 февраля 1908 года все собрались снова в полном составе для подведения итогов. Главный итог содержался в седьмом пункте протокола и заключался в том, что «необходим деятельный Комитет с большими полномочиями, ответственный только перед Общим собранием пайщиков» [[8](#_n_5_5_8)].

На объединенном заседании пайщиков и членов комиссии таковой комитет был учрежден, но полномочия его оказались {383} не такими беспредельными. В Комитет было избрано шесть человек и вместе с директорами они вошли в состав Правления Товарищества Московского Художественного театра. Комитет мог давать свои постановления, но утвержденными они считались только после одобрения общим составом Правления. При разногласиях в распределении ролей решающий голос в Правлении принадлежал Дирекции. Таким образом власть опять сосредоточивалась у трех директоров.

Немирович-Данченко стал двойным председателем: и Комитета и Правления. Он же являлся единственным официальным представителем театра во внешних сношениях. Право veto по репертуару также принадлежало ему.

Опираясь на эти условия, Товарищество МХТ решилось продлить свою деятельность на следующее трехлетие по 15 июня 1911 года.

Новым действующим лицом в сфере властей явился только что принятый в члены Товарищества Николай Александрович Румянцев, доселе скромный артист, а в будущем активный деятель администрации. На него Немировичу-Данченко было сподручнее положиться, чем на Нелидова. Станиславский очень невзлюбит Румянцева, станет его критиковать, и Немировичу-Данченко придется искать новых компромиссов.

Уверенность снова пришла к Немировичу-Данченко. Перед ним открылась настолько надежная перспектива возрождения пошатнувшихся было устоев Художественного театра, что он отрезал прежние колебания и решил свою личную судьбу. Того же дня, 6 марта 1908 года, когда состоялось первое заседание преобразованного руководства, он написал А. И. Южину, что раздумал переходить в Малый театр. Он был откровенен со своим старым другом в признании собственной роли для Художественного театра: «Теперь выяснилось совершенно определенно — и я уж не могу сомневаться в этом, — что вместе с моим уходом из Художественного театра он кончит свое существование. Как бы теперь ни сложилась моя деятельность в нем, я не имею нравственного права совершить это убийство». Он писал так под впечатлением угрозы Станиславского тотчас же покинуть театр вслед за ним. На следующий день, 7 марта, он написал официальный отказ В. А. Теляковскому.

Так окончилось одно из переманиваний Немировича-Данченко в Малый театр, о котором он вспоминал, беседуя с артистами и режиссерами МХАТ 24 апреля 1936 года. Это был вариант, когда бы он переходил в Малый театр, взяв с собой {384} одиннадцать актеров, включая Л. М. Леонидова. В Художественном театре оставался бы «кружок Станиславского». К счастью, этого не случилось.

Станиславский с готовностью поддержал создание Комитета и образование Правления в виде парламента из двух палат — законодательной Дирекции и распорядительного Комитета, но только до той черты, за которой начинались владения режиссера. Об этом он счел необходимым объясниться.

Он назвал несправедливым, что подкомиссии обвинили режиссеров в опаздывании премьер. Станиславский объяснил, что время, когда режиссеры учили актеров по готовому плану, закончилось. Он просил понять, что наступил этап творческой зрелости театра, когда все его участники наравне с режиссерами принуждены быть полноправными создателями спектакля. Станиславский считал, что актерские индивидуальности в Художественном театре настолько развились, что «кабинетная работа режиссера» [[9](#_n_5_5_9)] ничего, кроме вреда, им не приносит. Поэтому он отклонил упреки в режиссерской неподготовленности, предъявляемые ему со времен Театра-Студии. Со своей стороны он осудил актеров за их неподготовленность к репетициям и нарушения дисциплины.

Замечания, высказанные Станиславским труппе, Немирович-Данченко поддержал, не касаясь теоретической части его рассуждений.

В претензиях подкомиссий к режиссуре было и то, что на постановки тратится слишком много денег. Станиславский соглашался сокращать расходы, но не ценой художественных проб. Тут он стоял на своем бесповоротно: «… нельзя же Художественному театру отказаться и от исканий» [[10](#_n_5_5_10)]. Опасаясь каких-либо сюрпризов в будущем, он счел «необходимым поставить некоторые условия, ограждающие его художественную свободу» [[11](#_n_5_5_11)]. Личные требования, множество раз выраженные им в письмах к Немировичу-Данченко, он предъявил теперь новой власти: «1) иметь одну пьесу в сезоне для исканий» [[12](#_n_5_5_12)], которую он выберет сам, но на которую распространяется литературное veto Немировича-Данченко; 2) ставить не более двух пьес в сезон, по остальным постановкам только советовать; 3) «право являться к 15 августа» [[13](#_n_5_5_13)] из летнего отпуска.

Условия Станиславского были приняты. В дальнейших заседаниях и относительно Немировича-Данченко было принято «право пользоваться отпуском по соображениям самого В. И.» [[14](#_n_5_5_14)].

{385} В первый день весны, 1 марта 1908 года, когда на соединенном заседании пайщиков и членов комиссии были удовлетворены эти требования Станиславского, когда был учрежден распорядительный Комитет и утвержден новый состав Товарищества МХТ на трехлетие, то есть удовлетворены желания Немировича-Данченко, словом, в этот первый день весны и обновления сотрудничества сложилась еще и приятная обоим атмосфера на репетиции «Росмерсхольма».

Они обменялись письмами. Немировичу-Данченко письмо было доставлено домой. Оно не сохранилось. Сохранился ответ, где Немирович-Данченко писал: «Да, много нам надо говорить. Мы, наверное, гораздо лучше, чем кажемся друг другу “через головы толпы пошлости”».

Взятые Немировичем-Данченко в кавычки слова принадлежали Германовой. Она попеняла ему, что он хочет уходить в Малый театр, не видя, что единственный его союзник и единомышленник — Станиславский. В этом миролюбивом письме Немирович-Данченко не был бы самим собой, если бы обошелся без постскриптума столь характерного для него содержания. Он заметил: «Но Вы позволите говорить все, что я думаю. Потому что во многом виноваты Вы как художник…» [[15](#_n_5_5_15)].

Немирович-Данченко не удержался, хотя еще со времен «Славянского базара» знал, что Станиславский не может ни выслушивать, ни сам говорить всей правды. Да и весь опыт их прошлого сотрудничества разве не учил его этому? Что, кроме новых неприятностей, сулила эта приписка?

В 1911 году Немирович-Данченко захочет написать пьесу: «Надо взять положение между идеей и людьми» [[16](#_n_5_5_16)]. Героя он задумает списать с себя: «Вот как со мной в театре. Между Станиславским, своими желаниями и страхом, что без меня все рухнет. И говорят мне, что я не смею бросить. Иначе возненавидят меня. Да и общество скажет, что я погубил дело» [[17](#_n_5_5_17)].

Он поставит героя пьесы в это положение «на всю жизнь»: «Это ваш крест. Вот и посмотрим, что восторжествует?» [[18](#_n_5_5_18)] Герой должен сделать выбор: спасти идею, даже прибегнув ко лжи, или без лжи отдать ее на погибель. Как драматург, Немирович-Данченко гадал, как поступит его герой. Сам он, как человек, выбрал «желание всех и все спасать» [[19](#_n_5_5_19)]. Поэтому с его стороны, как и со стороны Станиславского, спасение Художественного театра, бывало, покоилось и на их лжи друг другу.

## **{****386}** Глава шестаяБремя творческой взаимопомощи — «Жизнь человека» — «Борис Годунов» — «Росмерсхольм» — «Синяя птица» — «Ревизор» — «Моя система»: мечта Станиславского

Удивительно, что самые бурные конфликты между Станиславским и Немировичем-Данченко не отражались на полнокровности их творчества. Неудовольствий было много, но и работы сделано не меньше. Немирович-Данченко выпустил «Стены» Найденова (2 апреля 1907) и «Бориса Годунова» Пушкина (10 октября 1907), Станиславский — «Жизнь Человека» Леонида Андреева (12 декабря 1907). Во время потрясений от предполагаемого вторжения Нелидова Немирович-Данченко поставил ибсеновского «Росмерсхольма» (5 марта 1908), а Станиславский начал пробы сценических изобретений для облюбованной им «Синей птицы» Метерлинка.

«Борис Годунов» и «Жизнь Человека» потребовали от Немировича-Данченко и Станиславского, несмотря на их тогдашнюю удаленность друг от друга, режиссерской взаимопомощи. Чувство общей ответственности за спектакли Художественного театра заставили их так или иначе сотрудничать в постановках «Синей птицы» и «Ревизора».

Конечно, результаты бывали разные. Не всегда они оставались довольны друг другом. Когда страсти на время улеглись, Немирович-Данченко писал Станиславскому: «Но между Вами и мною всегда есть понимание того самого дорогого, что заложено было в фундамент нашего театра» [[1](#_n_5_6_1)]. Вероятно, это были интересы искусства, поставленные ими выше личных отношений, хотя из-за этих интересов их отношения и портились. Они же вынуждали их прибегать к помощи друг друга, невзирая на то, что постановки были раздельные. Повседневная практика складывалась так.

По разделению режиссерской работы «Стены» Найденова поручили Немировичу-Данченко, а «Жизнь Человека» Андреева — Станиславскому. Немирович-Данченко объяснял такое распределение пьес тем, что — «“Жизнь Человека” более отвечает стремлению искать новые формы на сцене, а “Стены” — подчиняются старым» [[2](#_n_5_6_2)]. С обидой он добавлял: «… между тем признается в театре, что именно Станиславский ищет новых форм, а не я».

Станиславский только поздравил Найденова с его новой пьесой, показавшейся ему написанной с талантом. На самом деле его отпугивало, что для воплощения пьесы потребуется {387} «реализм, доходящий до цинизма»: действие найденовской пьесы происходит в обстановке, напоминающей дом свиданий. К постановке он не прикасался.

Немирович-Данченко, работая над «Стенами», был счастлив главным образом своей режиссерской самостоятельностью. Особенно доволен он был третьим действием, где на сцене все «дышит» вкусом и духом его понимания искусства. И все же для «великого» [[3](#_n_5_6_3)] театра, каким, по мнению Немировича-Данченко, всегда должен был оставаться Художественный, это оказалось «заурядно» [[4](#_n_5_6_4)]. На премьере он был огорчен «впечатлением не крупного вечера».

А «Жизнь Человека», доставшаяся Станиславскому по принуждению, принесла ему сплошные неприятности. Сперва его нервировала неизвестность начала работы. Немирович-Данченко прочел пьесу труппе 19 октября 1906 года. Отправка ее в цензуру затянулась. Решение, кому ее ставить, первоначально было не ясно. Разговоры о пьесе возобновились только весной 1907 года.

К этому времени «Жизнь Человека» вышла в Петербурге в постановке Мейерхольда. На предстоящих гастролях театра В. Ф. Комиссаржевской спектакль хотели показать в Москве, но тогда Художественному театру вообще не имело смысла ставить эту пьесу.

Начались осложнения с Леонидом Андреевым. Несмотря на то, что Репертуарный комитет Художественного театра за пьесу не боролся, легко уступая ее Комиссаржевской, Андреев запретил привозить спектакль в Москву. Он не мог отказаться от престижа быть поставленным на прославленной сцене. Он пригрозил, что разорвет отношения с Художественным театром, если пьеса не будет поставлена.

Немирович-Данченко пообещал Андрееву уговорить Станиславского приступить к постановке безотлагательно. Рисковать таким писателем, как Леонид Андреев, было бы недальновидно.

На заседании у Станиславского 16 августа 1907 года решено бесповоротно ставить «Жизнь Человека» независимо ни от чего: ни от надежды на цензурное разрешение «Каина» — мечты Станиславского, ни оттого, что Станиславскому, как записано в рабочей тетради Немировича-Данченко, — «улыбается репертуар такой: “Юлиан”[[42]](#footnote-43), “Ревизор”, “Синяя птица” и пьеса в роде Стриндберга, “Женщина с моря” и т[ому] п[одобное]» [[5](#_n_5_6_5)]. Год назад Немирович-Данченко записал и другое {388} желание Станиславского — «поставить пьесу на черном сукне — и вообще для новой формы» [[6](#_n_5_6_6)]. Но, как выяснилось теперь, использование этой формы для «Жизни Человека» оказалось под вопросом.

Эффекты с черным бархатом Станиславский хотел применить достойным образом и держал их в запасе. Он предназначал для этого пьесы Метерлинка: «Пелеас и Мелисанда» или «Синяя птица», но никак не андреевскую «Жизнь Человека». Он не хотел жертвовать приемом для пьесы, которая ему не нравилась. Даже после премьеры «Жизни Человека», пожиная похвалы рецензентов, он писал: «“Жизнь Человека” — это один ужас, гадость, а не пьеса». «Не следует забывать, — подчеркивал он, — что я всячески отказывался от постановки “Жизни Человека”, и как только запретили “Каина” (по вине Вл. Ив.)[[43]](#footnote-44), писал ему слезное письмо о том, чтоб он не заставлял меня ставить “Жизнь Человека”».

Мотивы отказа Станиславского неизвестны, так как его письмо не сохранилось. Помимо отвращения к пьесе он мог ссылаться и на то, что задуманное им с художником Егоровым решение сценического пространства якобы уже осуществлено Мейерхольдом в его постановке «Жизни Человека».

Из этого ли письма или из какого-то разговора, но Немирович-Данченко знал об этом опасении Станиславского. Он описывал Андрееву, как Станиславский, прочтя рецензии на мейерхольдовскую постановку, заподозрил, что его «технический принцип» использован, и послал Егорова в Петербург проверить: «Тот убедился в полном совпадении замыслов Станиславского и Мейерхольда» [[7](#_n_5_6_7)].

Совпадение замыслов было в том, чтобы для передачи описываемой Леонидом Андреевым мглы и тьмы, в которых живет Человек, добиться исчезновения сценического пространства. Разница была лишь в том, что Станиславский сделал это при помощи черного бархата, а Мейерхольд — освещения фрагментов сцены и целой революции в осветительном деле.

Осенью 1907 года театр Комиссаржевской не привез в Москву «Жизнь Человека», но и другие показанные постановки Мейерхольда заставили Станиславского откровенно признать, что «исходные точки» у них «те же, что и у нашей покойной “Студии”» [[8](#_n_5_6_8)].

В беседе с представителем «Столичного утра» о новых формах Станиславский, говоря о гастролях театра Комиссаржевской, {389} постарался не употреблять имени Мейерхольда. На самом деле его критические замечания, адресованные театру Комиссаржевской, направлены на Мейерхольда. Что это так и было, видно по письмам деятелей Художественного театра тех дней. В них передано возмущение Станиславского увиденным.

«Константин ругается ужасно, Мейерхольда обзывает дураком, идиотом и вообще ему хотелось бить его при виде его постановок» [[9](#_n_5_6_9)], — пересказывал брань Станиславского актер А. Н. Лаврентьев. «Константин отчаянно ругает этот театр» [[10](#_n_5_6_10)], — писал Немирович-Данченко жене. Другого финала слепому увлечению Станиславского «вздорной болтовней» Мейерхольда Немирович-Данченко ожидать не мог. Теперь он, наверное, был доволен, что оказался прав в диагнозе, данном Мейерхольду и наконец-то признанном Станиславским.

Важно отметить, что Станиславский вовсе не считает пропитанный режиссерскими идеями Мейерхольда театр Комиссаржевской «конкурирующим театром» [[11](#_n_5_6_11)] для себя. Станиславский увидел, что от общего источника экспериментов Театра-Студии они отправились разными путями. Внешние приемы и изобретения — только вторичные признаки совпадения. Первичные же, относящиеся к области актерского искусства, не совпадают и потому не могут быть конкурентами. Станиславский не принимает избранного Мейерхольдом направления техники актера. Здесь им уже просто не о чем говорить.

В мейерхольдовских постановках Станиславский признал лишь одну актерскую работу — самой В. Ф. Комиссаржевской в «Сестре Беатрисе». По его словам, это была «идеальная игра, выдержанная, нет ни одного неверного жеста» [[12](#_n_5_6_12)]. Условность ее игры Станиславский принял, очевидно, оттого, что нашел ее вылившейся из ее таланта, а не из новой актерской школы Мейерхольда.

Все же игра Комиссаржевской была настолько компромиссной между условностью и реализмом, что поколебала веру в саму возможность символизма актерского искусства даже у такого истого символиста, как Андрей Белый. Это сомнение закралось тогда в его рецензии, появившейся в двух номерах «Утра России». Станиславский же для себя понял, что «условность» [[13](#_n_5_6_13)] как таковую не любит и слияние актерского искусства с новыми формами драматургии и сценографии ищет в другом направлении, нежели Мейерхольд.

В это время Мейерхольд практически и теоретически (в прочитанных в Петербурге и Москве лекциях) отверг актерскую школу Художественного театра, доказывая, что она негодна {390} для создания новых театральных форм. Станиславский, напротив, пытается прийти к новым формам путем развития этой школы. Дикцию, пластику и ритм Станиславский воспитывает в актере вовсе не в качестве эквивалента новой сценической формы, как это делает Мейерхольд. Дикция, пластика и ритм должны сделать актера еще изощреннее в рамках школы Художественного театра, выразительнее и многообразнее.

В это же время Станиславский читает книги по психологии, увлекается понятием «воля» и размышляет о «воле» как возбудителе творчества. Книга врача-гигиениста И. П. Миллера «Моя система» вдохновляет его теоретическую мысль, и он мечтает обзавестись собственной «моей системой».

Понятно, что Станиславский гневен на Мейерхольда, с которым еще недавно ему было так интересно сотрудничать, гневен за то, что тот избирает пути внешние, а не углубленные внутренние. В открытых спорах они не сходились. Вся их полемика нашла выражение в том, что их постановки «Жизни Человека» стали совершенно разными. А Станиславский и Немирович-Данченко еще опасались сходства!

Рецензенты обоих спектаклей подчеркнули их несходство и превозносили одну постановку над другой в зависимости от собственных пристрастий. И, пожалуй, один Эфрос, на сей раз скрывшийся за псевдонимом «Старый друг», написал о главном, чего добивался Станиславский, по-своему вырвавшийся в «Жизни Человека» «из пут реализма» [[14](#_n_5_6_14)].

Перебрав множество сомнений в том, возможно ли вообще актеру выйти из реализма, Эфрос понял задачу Станиславского, что «мало было обобщать среду. Того же требовали и люди» [[15](#_n_5_6_15)]. В том, как эта задача осуществлялась, Эфрос увидел компромисс: «И тут театр держался, по-моему, двух различных приемов. Для одних персонажей он признал, что высшая искренность и живая простота дадут высшее обобщение. Играйте так, чтобы лишь душа говорила» [[16](#_n_5_6_16)]. Это касалось в первую очередь Человека и его Жены. Исполнители второстепенных персонажей получили задание проще: «… играйте по старому методу, но истинное в этом старом методе доводите до высшего совершенства. Отсюда само собой родится новое. А мы обстановкой, аксессуарами вам поможем» [[17](#_n_5_6_17)].

Компромисс не помешал Эфросу признать: «И это удалось. И это меня убедило, что та часть театрального искусства, которая принадлежит актеру, нуждается не в революции, а только в развитии» [[18](#_n_5_6_18)]. Этими словами Эфрос поддержал основу теории Станиславского.

{391} Эфрос понял, что актеры в состоянии играть не индивидуальное, не типическое, а «душу души» [[19](#_n_5_6_19)] роли, что новая форма драматургии позволяет им «сосредоточиться на ней одной» [[20](#_n_5_6_20)]. Впечатления Эфроса были внушены ему постановкой и поэтому свидетельствуют о победе Станиславского. Его новые сценические идеалы осуществились в живом спектакле. Ведь в то время Эфрос был еще далек от настоящего общения со Станиславским и не мог из его уст получить разъяснения новых принципов. Тогда и Станиславский еще не делал различия между ним и Кугелем, равно не любя их присутствия в зале. Почти год понадобится на перемену взгляда Художественного театра на Эфроса. Как неожиданное открытие Стахович сообщит Книппер-Чеховой, что, оказывается, Эфрос совсем не враг Станиславского.

Ценой нервных трудов и даже унижения перед Немировичем-Данченко далось Станиславскому проведение в спектакле своего приема. В той же статье «Старого друга» — Эфроса о «Жизни Человека» приведен один разговор с Немировичем-Данченко, которого он знал лучше в ту пору. Они говорили о пьесе, когда она была еще только авторской рукописью. На вопрос Эфроса, возможно ли ее вообще воплотить сценически, Немирович-Данченко ответил «без особой определенности» [[21](#_n_5_6_21)], что ее можно поставить только грубо, «как Петрушку». Эфрос подчеркивает, что это подлинное выражение Немировича-Данченко — «как Петрушку» [[22](#_n_5_6_22)]. Из этого он сделал вывод, «что обычные театральные средства тут обанкрутятся, нужно что-то совсем иное. Что — это еще не вырисовывалось» [[23](#_n_5_6_23)]. Получается, что Немирович-Данченко стоял ближе ко взгляду на пьесу Мейерхольда, вскоре поставившего «Жизнь Человека», грубо обнажая пошлый фарс бытия в сцене бала.

Станиславский же в этой сцене, как и во всей пьесе, поддерживаемый музыкой Саца, стал добиваться впечатления кошмара и трагизма человеческой жизни. Он не послушался советов Андреева поминутно помнить о показе не самой жизни, а ее отражения. После премьеры Андреев честно признается, что сцена бала ему больше нравится у Мейерхольда. Он скажет, что писал пьесу в стиле Гойи, а Станиславский поставил в манере Бердслея. «Бердслей же скорее аристократ — он боится ужаса, он выигрывает в красоте, в благородстве, но теряет в силе, мощи» [[24](#_n_5_6_24)], — объяснит Андреев.

Из сравнения всего этого выясняется, что взгляд Немировича-Данченко на пьесу отвечал авторскому. Когда он сошелся на репетициях со Станиславским, он, естественно, не смог разделять {392} направления его работы. Он записал: «Никак не могу сжиться с приемом К. С. режиссировать, идя не от пьесы, а от недостатков актера. Все, что сделано в “Жизни Челов[ека]”, словно умышленно уйти от пьесы, до самой элементарной психологии…» [[25](#_n_5_6_25)]. Немирович-Данченко осудил этот путь актера от себя к «душе души» роли, минуя типаж. Ведь «Петрушка» предполагает типаж даже в его квинтэссенции.

Станиславский репетировал трудно, с актерами был безжалостен. За работой не видел людей. «Кто бездарен и не интересуется делом, не считаю обязанным тянуть и любить, — писал он. — Моя любовь зависит не от меня, а от того интереса, который возбуждают другие во мне».

Актерам и сотрудникам было неприятно пробоваться на эпизодические роли гостей, соседей и пьяниц. Все подлежали беспощадной муштровке, даже Леонидов в главной роли Человека. С одиннадцати утра до пяти часов вечера репетировавшие танцы для сцены бала Коонен и Савинская наконец упали в обморок. «Очень извиняюсь перед ними и сознаю свою ошибку», — вынужден был написать 19 ноября 1907 года в Дневнике репетиций Станиславский.

В присутствии Леонида Андреева 12 ноября — «пьеса разладилась. Бархатный фон против ожидания представил много неожиданностей. Кулисы и софиты видны и тем разрушают всякую иллюзию». Подводили не только технические приспособления, но и люди. На генеральной репетиции Станиславский столкнулся с растерянностью артистов. Тут и сам он растерялся и оказался неспособным преодолеть предпремьерный кризис без содействия Немировича-Данченко.

Выясняется, что присутствие Немировича-Данченко на репетициях бывает ему психологически нужно. Он удивлял актеров тем, что, когда Немирович-Данченко уехал всего на три дня (28 – 30 октября 1907) собраться с мыслями к Черниговской, Станиславский внезапно отменил свои репетиции «Жизни Человека». В будущем случится и такое, что он не станет репетировать старой роли Штокмана, потому что на эту репетицию не придет Немирович-Данченко. «Не нудите себя призраками, идите и играйте» [[26](#_n_5_6_26)], — напишет ему тогда Немирович-Данченко.

И вот теперь, 7 декабря 1907 года, после одной из генеральных Станиславский записывает: «Я так упал духом, так был несчастен и беспомощен, перепробовав все средства с Леонидовым и Барановской, что побежал позорно к Немировичу, прося помочь» Леонидов и Барановская забыли все найденное и, очевидно, от предпремьерного волнения сползли на свои штампы.

{393} Немирович-Данченко сам заплакал с досады от неудачной игры Леонидова в четвертом действии. Он без утайки рассказал ему о своих слезах. По мнению Станиславского, он этим навредил: «Леонидов упал духом и долго не говорил причины». Станиславский недооценил того, что своим педагогическим приемом Немирович-Данченко переломил паническое состояние артиста и заставил его взять себя в руки. Прием его был резок, как пощечина для прекращения истерики. На утро 8 декабря Немирович-Данченко сам прорепетировал четвертое действие.

Станиславский обвинял Немировича-Данченко, что «вся его помощь выразилась в том, что он 1 час занялся со старухами и даже не захотел повторить работы на следующий день». Но если заглянуть в Дневник репетиций как в свидетельский документ, то можно найти там собственноручную запись Станиславского, из которой ясно, что 9 декабря 1907 года он был доволен проделанной Немировичем-Данченко работой в сцене со старухами. Может быть, незачем было еще с ними репетировать?

Душа Станиславского продолжала кровоточить: «В критическую минуту, когда я обессилел с “Жизнью Человека”, В. И. не пришел ко мне на помощь, как я ему в Борисе Годунове».

Накапливая обиды, Станиславский приумножал их силу в памяти. То же самое бывало и с Немировичем-Данченко. Обиды застаревали и толкали к абсурдным предположениям. Станиславский писал: «Он как бы радовался неудаче и усиленно зевал на генеральной репетиции». В свое время Немирович-Данченко преодолевал предположение, что Станиславский из ревности может желать провала «Иванова».

Если бы Станиславский мог заглянуть в рабочую тетрадь Немировича-Данченко, то убедился бы в обратном. Может быть, Немирович-Данченко и зевнул на генеральной, но на премьере он внимательно следил за приемом публикой «Жизни Человека». Точь‑в‑точь как и на собственных премьерах, он изучал движение интереса и записывал его: «Слушалась с большим вниманием. Форма принималась. 2‑я картина обрадовала, 4‑я захватила. Успех несомненный» [[27](#_n_5_6_27)].

Немирович-Данченко признавал успех «Жизни Человека» после того, как честно сомневался в успехе своего «Бориса Годунова». «Борис Годунов» на два месяца опередил премьеру «Жизни Человека». О первом представлении 10 октября 1907 года он записал: «Успех не ясен. Крепкие аплодисменты после “Корчмы” и “Приема”».

За неделю до премьеры «Бориса Годунова» газета «Утро России» поместила очень смелую информацию, оповещающую, {394} что между тремя режиссерами: Немировичем-Данченко, Лужским и Станиславским «вышло разногласие» [[28](#_n_5_6_28)], что Станиславский, «присутствуя на генеральной репетиции некоторых картин пьесы, нашел неверное истолкование образов и запротестовал против постановки в таком виде» [[29](#_n_5_6_29)], отчего премьера откладывается. Посвященность газеты во внутренние дела театра в данном случае сомнительна, а факты не подтверждаются документами.

Станиславский писал, что пришел на помощь Немировичу-Данченко, но не упоминал при этом об ошибках в толковании пьесы и тем более о своих протестах. Не таковы были уже и отношения, чтобы протестовать и откладывать чужую премьеру.

Станиславский был, что называется, в материале. Он помогал периодически: 31 августа делал указания по девятой картине, о чем Немирович-Данченко своей рукой вписал в Журнал репетиций, а с 21 по 29 сентября участвовал в пяти репетициях. Станиславский записал, что «помогал вовсю в “Борисе Годунове” (Польша)». К сожалению, в Журнале репетиций не записано содержание работы Станиславского над одиннадцатой и двенадцатой картинами, и судить об ее характере не приходится. Работа Станиславского продолжалась и в октябре. Немирович-Данченко был доволен: «Отличное впечатление от комнаты Марины, — художественно красивая мизансцена Константина Сергеевича».

Станиславскому пришлось помогать, потому что Лужский не справился. Делая все, что мог, он не оправдал надежд Немировича-Данченко. Ставя «Бориса Годунова», Немирович-Данченко хотел повторить опыт брандовской совместной режиссуры с Лужским. На этот раз Лужский по его поручению делает «первые шаги»: «подбор материала, черновая мизансцена», но «не трогает главнейшего, т. е. *как* играть роли эти, как их толковать». Дальше все переходит к Немировичу-Данченко, и вместе они доводят постановку до конца.

Помимо этой ближайшей цели использования Лужского была у Немировича-Данченко и другая, более дальновидная. Он хотел воспитать из него режиссера, способного подстраховать Художественный театр, когда Станиславский начинает «чудить» [[30](#_n_5_6_30)]. Этим тайным замыслом он делился с женой своей Екатериной Николаевной в августе 1907 года. Но из Лужского, как он сам ни старался и как ни поддерживал его Немирович-Данченко, не получилось послушного «Станиславского».

{395} Лужский с Симовым неделю провели в поездке по Польше, рисовали и фотографировали в Лазенках, в Вавеле, обошли Варшаву и Краков, купили книги, открытки и альбомы. Немирович-Данченко сознавал, что «все наиболее интересное принадлежит фантазии Симова, который, как всегда, скромно становится в тени режиссера, — в данном случае Лужского» [[31](#_n_5_6_31)]. И хотя материал у постановщиков был, именно для польских сцен пришлось звать на помощь Станиславского.

Когда он впервые, 17 августа 1907 года, побывал на репетиции «Бориса Годунова» и увидел сцену в корчме, то понял, что это «хорошо по-калужски. Много лишних подробностей». Они происходили из «совершенно исключительной добросовестности» Лужского, о которой говорил Немирович-Данченко. Она сковывала его творческую смелость. Уже 24 августа от тайных замыслов Немировича-Данченко по выдвижению Лужского не осталось и следа, и они заменились новыми — «как, не обижая Лужского, отобрать у него некоторые картины “Бориса”, которые он мизансценирует неудачно» [[32](#_n_5_6_32)]. Операция была совершена 30 августа. Лужский передал ведение репетиций Немировичу-Данченко.

Оказалось, что вся «настоящая художественная» работа впереди и что это самая трудная часть — работа с актерами, а Лужскому, Вишневскому и Москвину не хватает для нее образования и знания «логических ударений» при чтении пушкинского стиха.

Немирович-Данченко в работе с актерами над «Борисом Годуновым» придерживался метода, сходного с работой Станиславского над «Жизнью Человека». Станиславский хотел через жизненные переживания довести актеров до обобщения страстей. Немирович-Данченко хотел довести их до пушкинского стиха, заложив в их переживания фундамент исторической, психологической и бытовой правды.

Однако на пушкинском стихе Немирович-Данченко понял основное противоречие, подстерегающее Художественный театр. «Боишься навязать им искусственность вместе с романтическими образами <…>, — волновался он об актерах, — страшно уйти от простоты. А пойдешь в простоту, — все будет мелко, тривиально». Это противоречие будет беспокоить Немировича-Данченко во многих последующих спектаклях. Пожалуй, оно останется до конца не преодоленным ни им, ни театром.

В 1907 году у Немировича-Данченко был оригинальный замысел «Бориса Годунова» не только по части формы (он выбрал романтизм в стиле легенды или песни), но и по части {396} толкования. Соль состояла в том, что явление самозванца это — «… светлый, мстительный рок, пронесшийся над головою Бориса, легендарный, воскресший Дмитрий в образе гениального безумца Гришки Отрепьева».

Трудно сказать, какое влияние брало верх над Немировичем-Данченко: попытки современников найти мистическую закономерность в русской истории или модернизация театральной формы. Немирович-Данченко полюбил в образе самозванца «его *священное* призвание — погубить Бориса, построившего свою власть на убийстве». Это влекло за собой романтизацию всех образов, при которой Пимен — уже не старец, а бывший богатырь, Курбский — не боярин, а витязь, Ксения — не дочь, а царевна, Марина — не девушка, а шляхтенка. Сам же Борис — «удрученный, затравленный совестью лев».

Станиславский, Лужский и Стахович советовали ему избрать иной образ самозванца — «ловкого актера», которого все вместе они окрестили «Вильгельмом». Немирович-Данченко «долго боролся за свой образ», убеждая Москвина решиться на него.

В спектакле толкование Немировича-Данченко отразилось, как в кривом зеркале, не став органичным для главных исполнителей. За вторые роли актеров даже хвалили, но первые оказались под таким обстрелом критики, что даже сочувствуешь актерам, выполнявшим режиссерскую волю.

Вишневский, как и следовало ожидать, был фальшив в роли Бориса. Москвин вызвал полное недоумение в роли Гришки. Наутро растерянные зрители могли прочесть в рецензии Эфроса, что какой-то «не выясненный замысел» [[33](#_n_5_6_33)] сгубил игру Москвина.

И все же из всех писавших о спектакле один Эфрос отозвался на замысел Немировича-Данченко. Он догадывался даже о «неком ангеле-мстителе» [[34](#_n_5_6_34)], который, вероятно, был положен в основу трактовки самозванца и всей трагедии, но не воплощен в спектакле. Эфрос указал даже на деталь, полностью совпадающую с желанием Немировича-Данченко: на глаза самозванца. Немирович-Данченко мечтал о «безумных глазах». Эфрос заметил их, но понял прозаически: «Какой-то психоз глядел все время из странных глаз самозванца, звенел в его голосе и интонациях. Самозванец получился как бы на подкладке Достоевского» [[35](#_n_5_6_35)].

В самом Немировиче-Данченко это оригинальное прочтение постепенно угасло от бессилия выразить его через актеров. Начав работу, он уже почувствовал непреодолимые трудности {397} и мечтал хотя бы одну сцену «довести до конца» [[36](#_n_5_6_36)], в виде эксперимента и образца для продолжения. Под влиянием последующих лет его замысел угас окончательно.

Обратясь к «Борису Годунову» во второй половине тридцатых годов, он уже рассматривал пьесу преимущественно под углом политическим, выдвигая главной идеей стремление Бориса опереться на народ. Ради усиления этой идеи в спектакле он даже предлагал «забыть о том, *как* он вступил на престол (убийство Дмитрия)» [[37](#_n_5_6_37)]. Работа над этим спектаклем не была закончена из-за противоречий с приглашенным к участию в постановке режиссером С. Э. Радловым и в силу внешних обстоятельств, вызванных отъездом МХАТ на гастроли в Париж. Приходится считать, что оба замысла — нравственный и политический — были лишь выдвинуты Немировичем-Данченко в сценической истории пушкинской трагедии.

Тем не менее спектакль 1907 года был полезен. Эфрос считал, что Художественный театр в нем «сделал весьма и весьма большой шаг вперед», перейдя от «исторического натурализма» к «историческому импрессионизму» [[38](#_n_5_6_38)].

В этом смысле и Немирович-Данченко, и Станиславский шли в одном направлении, перенося центр тяжести с обстановки на исполнителей. В актерах же их подстерегало разочарование. Консервативностью актерского искусства объяснял Станиславский неудачу «Бориса Годунова»: «Надо найти другую манеру: красиво говорить. Мы ее не нашли, и потому пьеса, эффектно поставленная (не я ее ставил), сыграна в главных ролях посредственно». С этим уроком Немирович-Данченко был вполне согласен и вспоминал его в тридцатые годы, говоря о «пушкинском стихе» [[39](#_n_5_6_39)] как о средстве усовершенствования речи актеров.

Соразмерив свою большую помощь Немировичу-Данченко в постановке «Бориса Годунова» с его малой в постановке «Жизни Человека», Станиславский, наверное, считал себя необязанным тесно сотрудничать в следующей режиссерской работе Немировича-Данченко — в «Росмерсхольме». Кроме того, Немирович-Данченко — ибсенист, а Станиславский — профан, чаще не понимает пьес Ибсена и не загорается ими творчески. О такой ситуации с «Росмерсхольмом» Книппер писала Чехову еще в 1903 году, когда Станиславский слушал чтение этой пьесы Немировичем-Данченко. Никогда не препятствуя Немировичу-Данченко в выборе пьесы, Станиславский и теперь, по прошествии четырех лет, был за постановку «Росмерсхольма», но с пожеланием, что «пьеса будет ставиться с лучшими актерами и в каких-нибудь новых тонах».

{398} Немирович-Данченко и взял лучших — Качалова, Книппер-Чехову, Леонидова и неплохих — Лужского, Вишневского, Муратову. Больше и не потребовалось для этой камерной пьесы. Работа началась интимно: читка в директорском кабинете Немировича-Данченко и первая репетиция там же.

На читку Станиславский был зван. По одной фразе из письма Немировича-Данченко к Станиславскому 25 ноября 1907 года следует, что он в этот день появился на беседе о «Росмерсхольме». По воспоминаниям Книппер-Чеховой получается, что при равнодушии к пьесе Станиславский все же «пофантазировал о ее постановке». Впрочем, неизвестно, когда ему померещились необходимые в спектакле призраки белых коней — при первой читке в 1903 году или сейчас, в 1907 году.

Это был первый день поворота к примирению после жестокого конфликта из-за Германовой и Гзовской. Немирович-Данченко буквально хватался за соломинку, в тот же день оповещая Станиславского в письме, что обнаружил в их беседе общие «художественные цели». Искания последнего времени показались ему близкими по, сути, особенно задачи обновления форм и углубления актерского искусства.

Здесь, на «Росмерсхольме», Немирович-Данченко не забывал о них. Для обновления формы он посадил возле себя нового художника: не Симова, а В. Е. Егорова, в это же время сидевшего возле Станиславского на «Жизни Человека». Егоров создал ему достаточно условную декорацию, вобравшую в себя характерные черты норвежского интерьера.

Например, это был огромный диван, расположенный вдоль рампы от кулисы до кулисы. Продолжением его спинки вверх были решетчатые переплеты окон северной архитектуры. Боковины являлись какими-то гипертрофированными шкафами. Над окнами висели портреты предков — владельцев Росмерсхольма, тех самых, из чьих мертвящих традиций пытались вырваться герои спектакля. Декорация была выразительна, но сильно ограничивала актеров в мизансценах и тем самым обедняла их игру.

Готовясь к постановке, Немирович-Данченко исписал много страниц в рабочей тетради подробнейшими историческими и политическими комментариями к пьесе, суть которой сводил к тому, что «свободный дух» нового времени — «одних окрыляет», «других угнетает» [[40](#_n_5_6_40)]. В родовом гнезде начинается борьба Немирович-Данченко, кажется, сам заскучал от своих {399} рассуждений и бросил их недописанными. Что же говорить об исполнителях?

«Репетиции все время нельзя назвать энергичными» [[41](#_n_5_6_41)], — сожалел Немирович-Данченко. Он оправдывал это явление тем, что взятый им путь «углубления в пьесу, изучения ее сценического нерва» [[42](#_n_5_6_42)] и так далее быстрее «утомляет мозг и нервы, чем искания внешних красок» [[43](#_n_5_6_43)].

Актеры не увлеклись пьесой, но уважали Ибсена и своего наставника в сложных ибсеновских проблемах. Признаки этого вдвойне сковывающего пиетета перелетели через рампу и были тотчас же уловлены чутким Эфросом. Он объявил их причиной неудачи спектакля.

Станиславский появился на репетициях к финалу работы и вынес впечатление: «Хорошо, но скучно» [[44](#_n_5_6_44)]. В ход репетиции он не вмешивался и, вероятно, записанные замечания доложил участникам после, а может быть, одному Немировичу-Данченко. Станиславскому хотелось бы влить во всех оживляющую струю заинтересованности в целях своих героев. Станиславский считал, что борьба убеждений ведется на сцене холодно. После премьеры он позволил себе вынести за порог театра такой отзыв: «“Росмерсхольм” хоть и хорошо поставлен Немировичем, но мало сценичен».

Качалов, проваливший роль Росмера, не испытывал угрызений, оправдываясь тем, что советовал Немировичу-Данченко не ставить пьесу вовсе. Немирович-Данченко «теперь очень повесил нос, — писал Качалов, — стал грустен и задумчив, и не желает со мной разговаривать» [[45](#_n_5_6_45)].

Игра Качалова и Книппер-Чеховой была, на взгляд Немировича-Данченко, так плоха, что не давала надежды на преодоление ошибок и рост ролей в будущем. Немирович-Данченко открыл для себя, что не смог через «реальные переживания» подвести актеров к «глубокой жизненности», и поэтому они в своих ролях остались фигурами «картонными». Впоследствии он признавался: «… неуспех “Росмерсхольма” произвел на меня такое потрясающее впечатление, что я на два года совершенно остыл к театру». Быть может, его потрясение было столь огромно оттого, что неудавшимся ему методом постановки, напротив, легко владел Станиславский, и он мучился от сравнения их режиссерских сил?

Премьера «Росмерсхольма» состоялась 5 марта 1908 года, а на следующий день — 6 марта, как помним, состоялось первое заседание обновленного руководства Товарищества МХТ. Даже то, что Немирович-Данченко стал обладать более {400} широкими правами руководства, чем раньше, не компенсировало ему росмерсхольмовской травмы. Как бывало в часы разочарований, он опять вспомнил о своем возрасте и чувствовал и себя, и Художественный театр постаревшими.

Трудный сезон 1907/08 года остался позади, но летний отдых на этот раз не оживлялся для Немировича-Данченко предвкушением новой работы. Из имения Нескучное он писал о спячке уездной жизни и о самом себе совсем в духе чеховского приунывшего интеллигента: «Скучаю и взвинчиваю себя на то, что, подходя к 50 годам, надо жить в почтенной работе». Он жаловался, что ему нечем «гореть»: «Постановкой “Ревизора”? Она меня никогда не интересовала. “Синей птицей”? — не моего романа». Эти пьесы ставились по инициативе Станиславского. Самостоятельной режиссерской работы у Немировича-Данченко пока не предвиделось.

Новых увлечений Станиславского 1907 года Немирович-Данченко тоже не разделял: ни советов артиста Александринского театра А. П. Петровского, ни рекомендованной им книжки Миллера «Моя система», ни танцев Айседоры Дункан. Опять Станиславский был захвачен посторонними влияниями, к которым Немирович-Данченко не испытывал ничего, кроме досады и ревности. Однако, не желая возбуждать добавочных разногласий, он уважил просьбу Станиславского и разрешил сдать Художественный театр на три вечера для концертов Дункан. Это был поступок, удививший многих, так как нарушалось железное правило не допускать под крышу Художественного театра посторонних.

«Синяя птица» в постановке Станиславского — такая непосредственная и гармоничная по чистоте и наивности — появилась на свет рампы в беспредельных мучениях. После всех перипетий Станиславский сделал для себя правилом: «Вперед пьес не готовлю, как было с “Син[ей] пт[ицей]”» [[46](#_n_5_6_46)]. Его погружение в таинство пьесы, которое он хотел перенести на сцену, постоянно прерывалось разными обстоятельствами.

Сначала мешала параллельность постановок. «Синяя птица» сталкивалась в репертуарных планах то с «Жизнью Человека» и «Росмерсхольмом» в сезоне 1907/08 года, то с «Ревизором» в сезоне 1908/09 года. Потом возникали творческие тупики, в которые попадал Станиславский, атмосфера раздражения вокруг них и разговоры Немировича-Данченко, что «успех “Синей птицы” сомнителен». Правда, Станиславский дважды настоял на своем. Он отложил премьеру на будущий {401} сезон, когда ему пришло в голову новое решение спектакля. Затем он добился, чтобы «Ревизор» уступил «Синей птице» дорогу.

В марте 1907 года Станиславский сделал первые художественные пробы для «Синей птицы», но только 26 ноября были назначены исполнители ролей. На этом отрезке времени Станиславский получил разрешение ставить пьесу вместе с Сулержицким и произнес свою знаменитую речь к труппе о замыслах постановки. Он продолжил эксперименты с композитором Сацем, художником Егоровым и электротехником Кирилловым. К 20 сентября Станиславский смог уже написать во Францию Метерлинку, что полагает свои пробы «удачными» и завершенными по части постановочной и дело только за исполнителями.

В это время он уже начал подбирать актеров. В понимании Немировича-Данченко, это происходило по-чудачески — «был фокусником и остался фокусником!» [[47](#_n_5_6_47)]. Он с насмешкой описывал, как Станиславский заставил около ста человек сотрудниц и сотрудников показывать животных и птиц — эскиз для персонажей «Синей птицы». «Вся эта толпа мяукала, лаяла, пищала, кричала — и он был в восторге», — разводил руками Немирович-Данченко. Потом в спектакле этой молодежи достались эпизодические роли Кролика, Быка, Волка, Коня, Петуха и т. д., а Пса и Кота — роли большие — играли Лужский и Москвин.

Станиславский не позабыл пользы этого грандиозного эскиза: этюды изображения животных — «цирк и зверинец» вошли в инсценированную программу его Оперно-драматической студии в конце тридцатых годов. По этим актерским перевоплощениям без текста Станиславский судил о даровании работать по его «системе». Эти этюды раскрепощали природу творчества. После Станиславского его педагогическим приемом пользовались как талантливые, так и догматические последователи «системы», создав ему две противоположные репутации. Впрочем, как и всей «системе» в целом.

На экстренном заседании Правления 18 марта 1908 года Станиславский заявил, что «Синяя птица» в очередной раз не готова, и поставил вопрос: понести ли убытки, вернув деньги держателям абонементов, или показать им «лубок» вместо искусства. «Закончить пьесу можно, но это будет плохой спектакль, уничтожающий нашу европейскую славу», — говорил он. Как быть, решалось голосованием. Станиславский предложил свой голос Немировичу-Данченко, но тот отказался. {402} Правление пошло на то, чтобы отложить премьеру и возвратить деньги.

Немирович-Данченко исполнил неприятную обязанность написать письма в редакции газет «Русские ведомости», «Русское слово», «Руль» и «Раннее утро» о перенесении премьеры по причине технических затруднений. Станиславскому пришлось писать Метерлинку, прося у него извинения. Метерлинк предоставил Художественному театру исключительное право: не только первой постановки, но и выхода публикации пьесы в России после премьеры. Перенос премьеры задерживал публикацию.

Немирович-Данченко согласился оплатить не только абонементы, но и напрасную работу художника Орлова, начавшего по прихоти Станиславского срочно изготовлять макет, который оказался ненужным. Неоконченный макет обошелся в целые сто пятьдесят рублей.

Немирович-Данченко режиссерски вошел в «Синюю птицу» позднее — перед самым началом следующего сезона, 1908/09 года. Вошел по необходимости. Надо было, чтобы после долгого перерыва актеры вместе с Сулержицким вспомнили пьесу. Уезжая на лето в Европу, Станиславский пометил в перечне дел: «Оставить “Син[юю] пт[ицу]” — Немировичу» [[48](#_n_5_6_48)]. Передача рабочего экземпляра была поручена горничной Дуняше. Немирович-Данченко сначала перечитал пьесу, а потом стал посещать репетиции Сулержицкого и делать смотры монтировке декораций.

Передаваемую рукопись Станиславский не называл, как обычно, планировкой, а лишь «режиссерским экземпляром с пометками и mise en scène». Немирович-Данченко не стал делать в нем предварительных режиссерских замечаний. Судя по содержанию, он помечал в нем что-то на репетициях.

Пометки Станиславского возводили каркас спектакля: технические чудеса, музыкальные куски, фамилии актеров, в данную минуту находящихся на сцене. Немирович-Данченко своими пометками как бы оправдывал психологию «превращений». Он писал, с какими настроениями перевоплощаются животные и предметы на глазах детей, внезапно увидевших их одушевленными При повороте Тильтилем алмаза на волшебной шапочке Немирович-Данченко пишет, что это означает: «Открывать рай, радость, свободу…» [[49](#_n_5_6_49)].

Станиславский разрабатывает последовательность превращения Феи и оживания предметов:

«NB. Крапинки. Как только открылся кусок золотой парчи.

{403} Превращение одноврем[енно] Феи, часов, потолка и летающ[их] предметов.

Музыка. Мелодия Феи (мелодия сказки), вплетается аккомпанемент часов. Вплетается мелодия часов и времени — 1 минута.

Летят[[44]](#footnote-45) — часы, минуты, столы, стулья, кастрюли и пр. Кончить музыку общим хаосом» [[50](#_n_5_6_50)].

Полет часов и минут делался рассыпающимся циферблатом.

Немирович-Данченко привязывает этот поток чудес к актерам. Он пишет к этой сцене свой комментарий:

«*Музыка*. Превращение. Дети изумляются, всматриваются, восхищаются, хотя невольно ноги отступают, а головы тянутся…

1‑я фраза — музыка переодевания.

2‑я фраза — музыка переживания.

3‑я фраза — музыка превращения и шествие» [[51](#_n_5_6_51)].

Немирович-Данченко потому не был приверженцем «Синей птицы», что не видел в ней полноценной работы для актеров. При этом мнении он остался и после премьеры. После опыта «Синей птицы» он отказался принять к постановке пьесу Леонида Андреева «Черные маски». Он объяснял Андрееву: «Мы только что поставили “Синюю птицу”, на которую актеры потратили огромный труд безо всякого удовлетворения для личного творчества. Если мы теперь заставим их играть только маски, требующие большого напряжения и большой ловкости, но опять-таки не дающие простора их личным артистическим качествам, — они у нас взвоют» [[52](#_n_5_6_52)].

Справедливо задуматься: что прибавила к творческой биографии Москвина роль Кота в «Синей птице»? Из‑за нее и участия в режиссуре спектакля по решению Правления и Режиссерского комитета Москвин лишился роли в «Росмерсхольме». «Росмерсхольм» не удался, но кто знает, что смог бы сделать в нем Москвин? Кажется, тут прав Немирович-Данченко, защищая актеров.

Но разве поэтому не прав Станиславский, явивший в «Синей птице» чудо театрального искусства? Можно ли представить себе историю Художественного театра без нее? В то же время и с чисто творческими задачами актеров в «Синей птице» не все обстоит так просто. Тот же Москвин в роли Кота, по {404} тонкому наблюдению В. Г. Сахновского, подметил только «черты домашнего кота»: «Но обобщения, фантастики, легких штрихов своеобразной мечты Метерлинка в его образе не было». Следовательно, было над чем работать в постановке «Синей птицы» и для личного актерского творчества.

Немирович-Данченко понимал свое участие в работе над «Синей птицей» в качестве переводчика замыслов Станиславского актерам. Он гарантировал им, что эти замыслы надежны. «Я положительно недоумеваю, — писал Немирович-Данченко, — как он, задумав постановку так прекрасно, не мог в течение всего прошлого года увлечь своими идеями исполнителей. Много требовал, много орал, а увлечь не мог. А от одного ора ничего не выйдет. Но работает он без устали, даже удивительно, как много у него работоспособности» [[53](#_n_5_6_53)].

Нервозность Станиславского в прошлом сезоне объясняется тем, что он никак не мог найти постановочного приема для картин «Лазоревое царство» и «Лес». Из‑за этого произошел и скандал с Егоровым, и перенос работ на осень.

Немирович-Данченко считал, что права на скандал не было, потому что, взявшись за «Синюю птицу» после перерыва, Станиславский все-таки вернулся к первому предложению Егорова. «Вот как не верит человеку, ничему, что вышло из его собственной головы!» [[54](#_n_5_6_54)] — объяснял дурным характером поведение Станиславского Немирович-Данченко. Сам он находил, что егоровская декорация «Лазоревого царства» «очаровательна во всех отношениях» [[55](#_n_5_6_55)].

Но прежде чем окончательно поверить ей, Станиславский летом посетил Метерлинка в его экзотическом имении в Нормандии. Он пытался выяснить его представления о том, как показать на сцене неродившиеся души и их отправку Временем на Землю.

Станиславский думал обо всем этом слишком всерьез, а от Метерлинка услышал, что здесь надо проявить юмор. Когда же и Немирович-Данченко, убежденный, что Станиславский перемудрил, желая отыскать в пьесе «необыкновенную глубину», потребовал от него облегчить постановку ноткой юмора, дело двинулось на лад. По крайней мере так описывает развитие событий сам Немирович-Данченко.

Документы говорят, что еще в речи к труппе Станиславский подходил к пьесе весьма серьезно, указывая на предстоящую в работе трудность — «передать на сцене непередаваемое», «предчувствия Метерлинка», «мистицизм». Он подчеркивал, что «человек окружен таинственным, ужасным, прекрасным, {405} непонятным», что «самое главное скрыто от человека» и что он только иногда «прозревает». Весной, на экстренном заседании по поводу затянувшейся работы, Станиславский был еще уверен, что «пьеса больше детской сказки». При этом он понимал, что актеры не готовы передать все это, и страдал и мучился от беспомощности.

Немирович-Данченко ставил диагноз: на первых порах работы над «Синей птицей» Станиславский «не нашел ее “души”, фантазировал вразброд» [[56](#_n_5_6_56)]. Потом под влиянием его и Метерлинка пошел в нужном направлении. «Константин слушается всего, что бы я ни сказал. В этом все видят залог успеха» [[57](#_n_5_6_57)], — без лишней скромности писал Немирович-Данченко, правда, своей жене. Ему удалось даже склонить Станиславского отказаться от «величавой тьмы» [[58](#_n_5_6_58)] в роли Ночи, которую играла Книппер-Чехова, и заменить ее «какой-то брюзжащей хозяйкой» [[59](#_n_5_6_59)]. Конечно, это было компромиссное отступление от дерзкого замысла выразить непостижимое в мироздании, но отношений между режиссерами не испортило. Немирович-Данченко вообще был доволен мирной атмосферой репетиций перед финишем. Они всего «раз только чуть-чуть поцарапались», и Станиславский «на 1/4 часа надулся».

Так мирно было по двум причинам. Первая: Станиславский впал в юбилейные сентиментальные чувства. Летом он писал Немировичу-Данченко: «… обнимаю Вас, поздравляю с новым сезоном. Как-никак — с ссорами, иногда с нетерпимостью, иногда и с жестокими выходками, капризами и другими недостатками, — а мы все-таки десять лет оттрубили вместе». Ему не хотелось нарушать этого настроения, хотя и было трудновато сдерживаться. Накричал же он в то же время на доброго Сулержицкого, а потом изо всех сил извинялся.

Вторая причина была та, что Немирович-Данченко постепенно втягивался в «Синюю птицу», может быть, даже очаровывался ею. Главное, он поверил в Станиславского: «Надо еще раз отдать справедливость Константину — весь успех “Синей птицы” будет делом его фантазии и огромного труда» [[60](#_n_5_6_60)]. Когда спектакль вышел, Немирович-Данченко в интервью газете «Раннее утро» говорил о преодоленных Станиславским трудностях сценической техники, доведенной им «до форм еще небывалых». Из равнодушного свидетеля работы Станиславского Немирович-Данченко превратился в союзника.

В последовавшей за «Синей птицей» работе над «Ревизором» их взаимопомощь не достигла гармонии, скорее — наоборот. Станиславский считал: Немирович-Данченко мешает — {406} «сковывает фантазию, не понимает сути моего плана, переделывает все по-реальному, получается кавардак». Станиславский вынужден был поместить спектакль в разряд переходных, где старое сочеталось с новым. Два требования Станиславского были новыми: декорации и актерская игра. Немирович-Данченко откликнулся на них по-разному не поддержав первое, поддержал второе.

Надо признать, что оба они не были готовы к постановке «Ревизора». Это видно из их летней переписки 1908 года. Станиславский не верил в стратегический план Немировича-Данченко, что «можно успеть со 2 августа по 2 октября пережить “Ревизора” по-новому». И оказался прав: «Ревизор» сыграли только 18 декабря, с августа пропуская его между репетициями «Синей птицы» и отдавшись ему полностью с начала октября. Станиславский упрекал себя, что у него «устала режиссерская и актерская фантазия». Немирович-Данченко жаловался: «Я так беден по части “Ревизора”! Не знаю просто, чем найти тот внутренний толчок, который окрыляет фантазию» [[61](#_n_5_6_61)]. Обоих преследовали шаблоны и банальности.

И все же Станиславский придумал новое декорационное решение. Все сцены в доме Городничего он поместил в одну декорацию. Ею была столовая с овальным столом посередине и восемью креслами и стульями вокруг. В разных сценах стол накрывался по-разному: то батареей бутылок, то изобильными кушаньями. Это давало хотя и реальную, но стилизованную картину и требовало подобного подхода актеров к типажам. К такому решению Станиславского подвели его предшествовавшие опыты: «Драма жизни» и «Жизнь Человека». Вместе с тем он уже перешагнул опыт работы с актерами в этих спектаклях и стремился к другим приемам.

Немирович-Данченко не принял декорационное решение Станиславского. Ему хотелось не столовую, а «маленькую гостиную» [[62](#_n_5_6_62)]. Он находил в пьесе подтверждение, что «в 3‑м действии нельзя дать никакого завтрака» [[63](#_n_5_6_63)] и поэтому не может быть столовой. Станиславский просил, чтобы в таком случае Немирович-Данченко не начинал «насиловать себя» и отложил мизансценирование до его приезда, дабы опять не произошла «путаница» от их несогласованных действий.

Немирович-Данченко ограничился читками с актерами, поисками общих тонов и заказами бутафорских и антикварных вещей. Особым предметом его забот стала скатерть для необходимого Станиславскому стола. Он остановился на скатерти, числившейся в вещевом собрании театра под № 1273. {407} Ближе к премьере, однако, решили, что стол будет без скатерти. Эдак будет стилизованнее: просто стол.

Во второй половине августа 1908 года они репетировали вместе. Станиславский обнадежился, что «может выйти хорошо», а Немирович-Данченко констатировал устойчивость работы. Он писал, что Станиславский «вносит в “Ревизора” много интересного и талантливого» [[64](#_n_5_6_64)]. Но это не выводило его из минорного настроения: «Я мягко доволен, радуюсь этому, но меня это не волнует, как не волновало бы, если бы он вел себя плохо. И мне кажется, что в театре как-то тоже так пошло: гладко, внимательно, аккуратно, нисколько не менее даровито, чем прежде, а и гораздо порядливее, чем прежде, но без всякого подъема. Точно и театр обратился в 45‑летнего мужчину» [[65](#_n_5_6_65)].

Немирович-Данченко поддерживал сложившуюся устойчивость и сердился на Лужского за его необоснованное брюзжание против Станиславского. Можно догадываться, что Лужский брюзжал от малой занятости. В готовящихся постановках у него были только две роли. В «Ревизоре» — почтмейстер, в «Синей птице» — Пес, но не было режиссерского дела. В «Ревизоре» Станиславскому помогал Москвин.

Немирович-Данченко любовался талантливыми показами Станиславского актерам, особенно вновь приглашенным — И. М. Уралову (Городничий) и А. Ф. Гореву (Хлестаков), которые начали расти. К огорчению, они развивались в сторону, требуемую от них Станиславским, только до определенной черты. Кризис наступил в середине октября. «Репетиция была прекращена, т. к. К. С. Станиславский нашел недостаточным тот подъем духа, какой был сегодня у всех участвующих» [[66](#_n_5_6_66)], — записано в Журнале репетиций 20 октября. Дальнейшие записи говорят о неуверенности в тонах, об отсутствии твердости. Репетиции пошли вкривь и вкось.

Станиславский вводил в работу новые приемы, с непривычки затруднительные для актеров. Это были анализ роли и аффективные чувства. На репетициях он «объяснял, как подходить к роли при помощи ее анализа» [[67](#_n_5_6_67)], и для наглядности Н. Г. Александров пробовал этот прием в Добчинском. В Журнале репетиций запротоколирован данный факт, но не раскрыта методика.

В записной книжке Станиславского она выглядит так: «Хотелось бы объяснить прием анализа роли на примерах. Для этого необходимо взять текст какой-нибудь пьесы [и роли][[45]](#footnote-46), расчленить ее на отдельные составные части, согласно физиологич[еским] {408} и психологич[еским] законам переживания и ощущения человеч[еской] природы. Из этих отдельных моментов должна составиться целая логическая гамма чувств данной роли. Эту гамму чувств и ощущен[ий] в связи с мыслями роли должен пережить актер, привыкнуть к ним настолько, чтобы быть в состоянии по заказу — повторять эти переживания и ощущения перед толпой зрителей» [[68](#_n_5_6_68)]. Это одно из первых изложений Станиславским не просто нового метода, но метода его «системы».

Через полгода в другой записной книжке появится «Программа статьи “моя система”». Мечта Станиславского о своей «системе» начала сбываться.

Станиславский считает, что анализ роли актер должен делать письменно, а чтобы не тратить времени и сил на формулировки разных переживаний, он изобретает систему знаков. Она занимает несколько страниц в его записной книге огромного канцелярского формата. Вскоре Станиславский разочаруется в этом изобретении и напишет поперек листов красными чернилами: «Знаки. Ерунда» [[69](#_n_5_6_69)].

Вот один из примеров, как без сожаления он отменял свои же находки. Сегодня азартно говорил и писал одно, завтра с гневом объявлял это чепухой. Он поступал так легко и свободно. С этим никогда не мог примириться Немирович-Данченко. Он оберегал актерскую психику, вовлекаемую Станиславским в стихию перемен, от ненужной ломки.

Вероятно, второе открытие Станиславского об использовании аффективных чувств давалось актерам легче. Память на чувства свойственны всем людям в обыденной жизни. Станиславский догадался сознательно поставить ее на службу творчеству. Важно подчеркнуть, что самому Станиславскому было присуще переживать чувства в воспоминаниях ярче, чем непосредственно во время событий.

Его признание об этом многое объясняет не только в происхождении его теории, но и в особенностях его поведения. Он писал: «Просыпаясь утром в 8 часов, когда после сна память свежее, — я как-то сильнее переживаю обиды предыдущего дня и реагирую на них, то есть обижаюсь по воспоминаниям сильнее, чем это было в момент восприятия обиды». Может быть, поэтому он порой и заслуживал упреков в злопамятности. Он не прощал или прощал с трудом. Оттого и обрушивался, например, на «теорию Владимира Ивановича о всепрощении», как он это называл, «и недопущении репрессивных мер» к провинившимся актерам и служащим.

{409} В создании теории творчества Станиславский находился в периоде обнадеживающего его подъема. В апреле 1908 года он писал: «Больше всего увлекаюсь я ритмом чувства, развитием аффективной памяти и психофизиологией творчества». По обыкновению, во время летнего отдыха он занялся теоретическим продумыванием и своими рукописями. Теперь он полагал, что не нужно «*ни учебника, ни грамматики драматического искусства*», а нужны только практические поиски на основе психофизиологии.

В его взглядах это был целый переворот. С новой точки зрения Станиславский критиковал свои прошлые работы, особенно «Жизнь Человека». В конце года он напишет А. А. Блоку, что, может быть, только «кокетничает своими исканиями», а на самом деле является «неисправимым реалистом». Он расскажет Блоку, что на репетициях «Ревизора» пробует свой реализм доводить до обобщения.

Немирович-Данченко замечает, что «в половине августа» 1908 года Станиславский вернулся к работе с «очищенными и углубленными взглядами» [[70](#_n_5_6_70)]. Он не спорит с ними. Он пропагандирует этот поворот Станиславского и за месяц до премьеры «Ревизора» оповещает о нем в интервью «Русскому слову». Это очень важное заявление Немировича-Данченко, и в нем чувствуется момент сближения его взглядов со взглядами Станиславского.

«Кажется, еще ни разу до сих пор в Художественном театре пьеса не отдавалась до такой степени в руки актеров, — рассказывает Немирович-Данченко. — Станиславский из режиссера, каким он был преимущественно, например, в “Синей птице”, здесь обращается прежде всего в учителя. Сущность всех работ по “Ревизору” у нас пока заключалась в пытливом углублении в психологию действующих лиц и в отыскании наиболее непосредственных и простых интонаций. В этом стремлении Станиславскому посчастливилось найти даже новый прием для освобождения актеров от общетеатрального, лишенного жизни и индивидуальности тона» [[71](#_n_5_6_71)].

Немирович-Данченко придал такое большое значение происходящему, что назвал это «этапом» [[72](#_n_5_6_72)] жизни Художественного театра. И он не ошибся, но вскоре понял, что чересчур обрадовался. Окончательный поворот Станиславского к учительству станет тяжелой проблемой внутри театра и в развитии сотрудничества между ним и Немировичем-Данченко. Немировичу-Данченко придется искать {410} соразмерность учительства Станиславского с практикой, с психологией актеров, по которой они не только ученики, но и профессионалы.

Защищая актеров от педагогических требований Станиславского, он одновременно принизит их. Он объявит Станиславскому, что многие его усилия потрачены на них напрасно, потому что для них не все одинаково «дорого» в его деятельности. Им дороги его мизансцены и самые первые репетиции. Только это они кладут в свой творческий багаж, а в остальном остаются сами собой, сколько бы над ними ни трудиться.

«Они Вам докажут, что, подчиняясь Вашему деспотизму, они только четыре представления, скрепя сердце, играли так, как этого Вам хотелось, а потом освобождались от этого насилия и играли по-своему или почти по-своему», — писал Немирович-Данченко уже через каких-то десять дней после своего интервью «Русскому слову». Он обвинял Станиславского, что тот не знает этой механики, потому что «очень мало» видит старых спектаклей.

Он забывал, что Станиславский постоянно видит многие из них изнутри, когда сам в них играет. Часто партнеры даже опасались направленных на них во время спектакля испытующих глаз Станиславского. Редко когда он оставался довольным. Чаще всего сокрушался о потерянной искренности и полноте исполнения, после чего делался еще неуступчивей в требованиях.

Все же сколь насильнически Станиславский ни относился к актерам в процессе работы, он никогда не утрачивал веры в их беспредельную возможность совершенствоваться. Даже в минуты уничтожающей критики. Он судил по себе. Он устраивал разносы с целью возродить творческие силы. Для Станиславского было бы цинично встать на точку зрения Немировича-Данченко. Она бы просто обезоружила его.

Немирович-Данченко предпочитал не строить иллюзий в этом вопросе. Это не означало, что он неискренен в своей огромной любви к актерам и в своем служении им. Зная актерскую психологию досконально, Немирович-Данченко боролся за ее усовершенствование, но не обольщался.

Кстати, так случилось и по поводу «Ревизора». Он обиделся на Эфроса, наутро после премьеры уже закрепившего за актерами все их недочеты. Немирович-Данченко обиделся именно за то, что Эфрос не увидел заложенного актерами для роста в своих ролях. Он доказывал, что, оправившись от шока премьеры, они станут играть лучше.

{411} Значит, он все-таки верил, что актеры скорее разовьют заложенные в них перспективы образов, чем вернутся к своим закоренелым представлениям. По сравнению со своим мертворожденным «Росмерсхольмом» «Ревизор» казался ему созданным для сценической жизни. Он мужественно шел на такое сравнение в споре с Эфросом.

Отстаивая «Ревизора», он более отстаивал Станиславского, чем малую долю своего участия в постановке. Он так и не прирос к «Ревизору» душой, что доказывает его статья «Тайны сценического обаяния Гоголя». Она опубликована им в апреле 1909 года, к столетию со дня рождения Н. В. Гоголя. Она написана драматургом о драматурге и трактует о том, как гениально сделана пьеса. В ней ни единого намека на спектакль Художественного театра, ни единого его отзвука.

## Глава седьмаяПервый юбилейный парад — Подведение итогов — «Караул!!!» — На пороге второго десятилетия

14 октября 1908 года в Художественном театре состоялся первый юбилейный парад. «Если мы захотим найти праздники столь же грандиозные, как этот, — писал очевидец, — то нам придется брать из области прямо уже религиозной, не могущей идти ни в какое сравнение по значительности явлений: нам придется упоминать о пушкинских торжествах!» [[1](#_n_5_7_1)]

Театру исполнилось десять лет. Его создатели и нынешние участники, собравшись узким кругом в 11 часов утра, плакали и целовались. Все было прощено и забыто в счастливом мгновении. Станиславский и Немирович-Данченко получали общие подарки. От сотрудников театра — мраморное изваяние, изображающее группу из «Бранда», с надписью: «Веди же нас, мы смело пойдем за тобой» [[2](#_n_5_7_2)]. Немирович-Данченко, должно быть, не мог не растрогаться столь близким его сердцу выбором. От музыкальной части были поднесены бюсты гениальных композиторов Вагнера и Листа. Станиславский в свою очередь не мог не порадоваться высокому вкусу этого подарка.

Затем все направились в противоположный конец квартала, где в Столешниковом переулке, в церкви Космы и Дамиана, с просветлением в душах отстояли панихиду по Чехову и Морозову. На этом домашняя часть праздника кончилась и перешли к официальной.

{412} В два часа дня в театр повалили депутации. Их было шестьдесят четыре, не считая частных лиц. Наутро газета «Голос Москвы» описывала:

«Выход юбиляров.

Свет рампы усиливается. Весь театр на мгновение замирает, и слева из-за боковой кулисы выходят юбиляры.

Первым появляется В. И. Немирович-Данченко, затем Станиславский, О. Л. Книппер, Самарова, Лилина, Вишневский и др. Из правой кулисы также появляются члены труппы, машинисты и рабочие» [[3](#_n_5_7_3)].

Говорят приветствующие. Так продолжается до шестого часа, и после перерыва с ответными речами выступают Станиславский и Немирович-Данченко.

Праздник действительно грандиозен. Художественному театру впервые поклоняются. Поклоняются искренне и заслуженно Но с этого дня ритуал поклонения пагубно входит в норму его жизни.

Среди ликующих нет лиц из Малого театра, нет великой Ермоловой. И это не следствие театральной интриги, а мистический знак: memento mori. Помни о смерти. В Малом театре несчастье: 13 октября умер Александр Павлович Ленский. Отдельные голоса упрекали, почему Художественный театр не отложил свой праздник.

В этот день, 14 октября 1908 года, расцвет бытия и его конец сошлись в одном переживании. Поздно вечером по окончании праздника весь состав театра провожал на Брянском вокзале увозимый для погребения прах Ленского.

Десять лет театра и одиннадцать лет сотрудничества Станиславского и Немировича-Данченко уходили в прошлое и требовали осмысления ради будущего. С лета оба начали готовиться, заботясь не только о символическом убранстве сцены Художественного театра в день юбилея «гербом» чайки и портретами Чехова и Морозова, но и о содержании того, что они скажут обществу в своих речах. Они хотели представить итоги глубоко научные.

Немирович-Данченко сначала даже думал устроить ряд бесед и чтений рефератов своих и Станиславского под стенограмму. Для этого он выбрал темы — «о художественных задачах нашего творчества: простота, жизненность, мизансцена, литературность, благородство, дикция, пластика» [[4](#_n_5_7_4)]. Он хотел написать книгу к десятилетию МХТ, но не нашел времени. В этом он увидел добрый знак того, что до сих пор дело настолько живое, что не дает подводить итогов.

{413} Другой причиной к тому, что не написал книгу, было легкое разочарование, на которое он жаловался Южину десятилетие театра его не вдохновляет Будь театр «так молод, как еще 4 – 5 лет назад», то, пожалуй, он бы еще увлекал его, а теперь он производит впечатление «почтенного» учреждения.

В конце концов Немирович-Данченко передоверил Станиславскому говорить о художественной эволюции, а сам решил обратиться от имени театра к обществу «Докладную записку окончил, но еще не доволен ею, — писал он Станиславскому в июле. — <…> Отчет за десять лет и не начинал, не успею» [[5](#_n_5_7_5)].

От докладной записки Немировича-Данченко остались в его архиве два наброска — в рабочей тетради и на отдельных листах. В них затронуты две темы: нравственное отношение к театру как к коллективному труду и общедоступность театра. Судя по отчету в прессе, именно об этом он и говорил в ответной речи на юбилее.

С сожалением он признавал, что миссия общедоступности Художественным театром не выполнена. Хотя театр ничего не потерял из своего капитала, существуя с 1902 года на оборот собственных средств, он имел такие малые дивиденды, что не мог удержать цены на билеты на должном низком уровне. Цены росли, и театр стал доступен лишь обеспеченному кругу общества.

Зато с нравственной стороны Художественному театру удалось одержать истинную победу. Он преодолел ту половинчатость, от которой разрушались многие начинания в русском обществе. Немирович-Данченко пояснял свою мысль тем, что приходящие в искусство люди начинают служить ему из личного эгоизма, и мало кто из них способен выдержать служение до конца, то есть принести личное в жертву коллективному делу.

Немирович-Данченко говорил, что судьба «без счета» посылала деятелям Художественного театра такие испытания. Широкой публике известны об этом только разносимые журналистами слухи. «Но вы не знаете, — продолжал он, — и ничтожной доли тех волнений, которые должны были перегореть в нас для того, чтобы сохранилась целость этого художника, называемая Художественный театр. И за это нет награды высшей, чем то удовлетворение, которое наступает после победы над собой» [[6](#_n_5_7_6)]. Понятно, что Немирович-Данченко в первую очередь имел в виду себя и Станиславского.

Иллюстрации к словам Немировича-Данченко о перегоревших волнениях нашел бы всякий, кто мог заглянуть в записную {414} книгу Станиславского. Готовясь к юбилею, он решил написать от себя «Доклад Вл. Ив. Немировичу-Данченко». Станиславский начинает его с суровой предпосылки: «Я сам хочу судить себя для того, чтоб выяснить пользу и вред, которые я приношу любимому мною делу». Обвиняя себя в каждом пункте, Станиславский не пощадил и Немировича-Данченко. Он обвинил его в развале строгого порядка.

Этот аспект никак не годился для юбилейных итогов, и Станиславский оставил его на потом, по прошествии торжеств. Отчаянная критика неюбилейных набросков Станиславского стала предтечей его знаменитого письма к театру — «Караул!».

Для речи на юбилее Станиславский взял темой художественное развитие театра. Свои размышления об этом он начал с парадоксального афоризма: «В театре — я ненавижу — театр». Эти слова — трагическое признание Станиславского в любви к театру, постоянно сопровождаемой его разочарованием в нем. Он ненавидит театр, когда он становится ремеслом, а его творцы — пошляками.

Затем он задумался о праве критикующего говорить от лица всех и пришел к выводу, что такого права нет и надо говорить от своего лица. Вероятно, поэтому он ограничил разбор истории Художественного театра суждениями «по своей специальности». В сущности, он высказывает личный взгляд на эту историю.

Прежде всего он предлагает свою периодизацию минувшего десятилетия. Она тоже основана на его личных поисках в искусстве. Возможно, Немирович-Данченко предложил бы иную, связанную со значительностью литературных этапов в репертуаре. Впоследствии субъективность периодизации и выбора тем составила различие их мемуарных книг о Художественном театре — «Моя жизнь в искусстве» и «Из прошлого».

Первоначально Станиславский назвал пять периодов.

Первый — подготовительное лето в Пушкине, когда, по его мнению, в репетициях «воцарился реализм — от идеи и от условий» пьесы и сил труппы.

Второй — чеховский, когда Немирович-Данченко поставил литературные цели, «содержание углубилось» и реализм потребовал сочетания внутренней и внешней правды.

Третий — «горькиада», когда «реализм стал временами мешать, а художественная сторона — страдать», уступая «ходячим теориям» и «проповедям».

Четвертый — реакция на три первых периода, когда на сцене стали «сочинять новую жизнь», «придумывать новых людей», то есть изобретать новейший реализм.

{415} Пятый — для искусства он плодотворнее прежних, потому что стали сочетать «старое с новым» и выразительнее доносить «новое». Отличительные примеры этого периода для Станиславского — «Горе от ума» и «Ревизор».

Таким образом, история Художественного театра развертывалась перед Станиславским как история сценического реализма.

В окончательном варианте «Отчета о десятилетней художественной деятельности Московскою Художественного театра», который Станиславский зачитал на юбилее 14 октября 1908 года, он подвел итог истории реализма: «… идя от реализма и следуя за эволюциями в нашем искусстве, мы совершили полный круг и через десять лет опять вернулись к реализму, обогащенному работой и опытом».

Прежде чем произнести этот текст вслух, Станиславский передал его для прочтения Немировичу-Данченко и получил обратно с минимальными стилистическими поправками.

В окончательном тексте Станиславский не был так четок в этапах периодизации, потому что побочные события, такие как революция 1905 года и заграничные гастроли 1906 года, должны были найти свое место в историческом обзоре. Поэтому Станиславский говорил уже о семи периодах. В периоде исканий, когда «театр раскололся на художественные партии», он нашел отдельное место для «злополучной Студии», как он теперь называл свое содружество с Мейерхольдом в Театре-Студии на Поварской.

Все же и на новой стадии постижения реализма Станиславский не отрекался от «злополучной Студии». «Там было много странного для хладнокровного наблюдателя, — говорил он, — быть может, было и смешное, но там было и хорошее, искреннее и смелое».

Станиславский подозревал, что наступивший сейчас в жизни Художественного театра период, хотя и «будет посвящен творчеству, основанному на простых и естественных началах психологии и физиологии человеческой природы», вовсе не застрахован от непредсказуемых исканий.

Как и подобает на юбилейных праздниках, Станиславский со сцены говорил просветленно и с надеждой на будущее. Погрузившись после юбилея в повседневность театра, он пришел в частое для себя в последнее время мрачное настроение. Словно повернул юбилейную медаль обратной стороной. Объективные нормы театральной жизни не соответствовали его требованиям к творчеству, этике и дисциплине. В «Ошибках театра {416} на память» он осуждал Немировича-Данченко за либерализм: «Штрафы не допускает, все прощает, в театре хаос». Такой взгляд превращался у Станиславского в хронический. Восхищаться его непримиримостью просто, но каково было при этом в театре и самому ему, и Немировичу-Данченко, и труппе?

В неоконченном докладе Немировичу-Данченко по случаю юбилея Станиславский писал, что не усилия деятелей театра, а фатальность счастливых случаев спасала театр в опасные моменты. Чем суевернее он верил в благосклонность судьбы, тем строже предъявлял счет тем, кто обязан держать дело в руках «таланта и труда». Иначе что будет, если счастливые случаи прекратятся?

Критика внутренней стороны дела складывается у Станиславского под впечатлением ссор из-за Германовой, Гзовской, Нелидова, из-за несогласия с опытами Театра-Студии, из-за погубленного в цензуре «Каина» проставленных без ответа писем. И вот уже он пишет о «легкомысленном» отношении к авторитету театра и о том, что «репертуарный отдел не отвечает современным требованиям и должен быть реорганизован».

Он предлагает найти для репертуарной работы специального человека, так же как и для административной, чтобы освободить от них Немировича-Данченко. Перед ним как будто снова тень нелидовского варианта. Ему бы хотелось, чтобы Немирович-Данченко «загорелся» и «призвал на помощь свой большой ум и такт для того, чтобы явиться центром, объединяющим самые разнообразные литературные кружки». Очевидно, Немирович-Данченко не скрывал своей апатии к театру, или Станиславский догадывался о ней.

Станиславский считает ненормальным положение, когда театр варится в собственном соку. Он оскудел идеями за то время, что за его кулисами нет больше Чехова, не бывает Горький, не появляются новые люди. Станиславский считает, что жизненно важно открыть «доступ» за кулисы «литераторам, художникам, музыкантам». В то время он еще чувствовал опасность избранности и замкнутости. «Мы образовали центр, — предупреждал он, — но для всестороннего освещения вопроса нам не хватает правого и левого крыла, как в парламенте». В будущем Художественный театр так и не отрастит этих крыльев и даже будет бояться их, оберегая чистоту своего направления в искусстве, что одновременно и придаст ему силы и ограничит творчески.

Станиславский наблюдает равнодушие к тому, что составляет суть внутренней атмосферы и методов Художественного {417} театра. Беседы о пьесах проходят формально. Собранный богатейший материал к постановкам никто не ценит и не увлекается им, как увлекались во времена «Юлия Цезаря». Чтобы его сберечь, Станиславский предлагает учредить «библиотеку, музей и архив».

Больше всего Станиславского волнуют отношения режиссеров с артистами. По его словам, они выродились в противостояние режиссерского труда и равнодушия избалованных артистов, утративших творческую дисциплину и ответственность. В этой ситуации режиссеров объявили «деспотами», между тем как Станиславский считает их «загнанными лошадьми». В этом состоянии его оскорбляет неуважение: «Когда режиссера доводят до такого состояния, от которого закричишь “караул”, только тогда труппа подтягивается и задумывается о своем нечеловеческом требовании и отношении к простому и смертному труженику».

28 ноября 1908 года Станиславский был доведен до того, что завопил «караул!» буквальным образом. Случилось это на репетициях «Ревизора». Он обиделся за пьесу национального гения, работа над которой, по его мнению, не стала в Художественном театре событием. Роли без слов — то, чем раньше славился Художественный театр, — воспринимались артистами как «тяжелая повинность». Апатия тормозила репетиции, участились опоздания.

С начала сезона в Журнале репетиций «Ревизора» Станиславский сделал десять записей о возмутивших его пренебрежениях и невыполненных работах. Однажды ему пришлось записать опоздание даже Немировичу-Данченко.

В другой раз он сам не по своей вине попал в неловкое положение перед ждавшими его актерами, потому что сторож не передал его предупреждения о задержке. Он потребовал оштрафовать сторожа.

Наконец, 18 ноября Станиславский записал сразу восемь опоздавших. Среди них была и Книппер-Чехова. Немировичу-Данченко пришлось распорядиться, чтобы отныне все являлись к началу репетиции одновременно, независимо от времени выхода в акте.

Совсем неслыханное произошло 25 ноября: Леонидов, прорепетировав сцену, уехал из театра, никого не предупредив. Станиславскому пришлось за него подчитывать роль Ляпкина-Тяпкина. «Считаю поступок г‑на Леонидова оскорбительным для себя, как режиссера — и для всей труппы и *протестую*» [[7](#_n_5_7_7)], — записал Станиславский. Но на этом обидные происшествия {418} этого дня не кончились. У него на глазах нерадивый бутафор «сломал музейную банкетку» [[8](#_n_5_7_8)]. Об этом ему опять пришлось записывать в Журнал репетиций. Станиславский заболел. Как и чем — неизвестно, скорее всего от огорчения.

На следующий день «Ревизора» репетировал один Немирович-Данченко, который тоже сразу вынужден был просить помощника режиссера записать в Журнал его «недоумение» по поводу непонятного отсутствия сотрудника Салтыкова уже не в первый раз.

Два дня Станиславский сидел дома и писал «Письмо к *некоторым* из товарищей-артистов». В восемнадцати пунктах он изложил вопиющие заблуждения, охватившие театр, и окончил призывом: «Опомнитесь, пока еще не поздно!»

Станиславский сокрушался, что юбилейные почести не пошли на пользу, не вдохновили, а, наоборот, расслабили театр. Он решился показать труппе оборотную сторону юбилейной медали. Для одного из вариантов письма Станиславский взял эпиграфом слова из роли доктора Штокмана: «Я предпочитаю разрушить город, чем видеть, как он процветает на лжи и обмане»[[46]](#footnote-47).

На третий день, 28 ноября 1908 года, это письмо, известное под названием «Караул!!!», было вручено секретарю Правления Товарищества МХТ Н. А. Румянцеву. Станиславский просил Правление убедиться в справедливости критики и огласить письмо официально.

В этот день репетицию «Ревизора» Немирович-Данченко начал позже обычного — в двенадцать часов двадцать пять минут — «вследствие затянувшегося заседания Правления» [[9](#_n_5_7_9)]. На нем Румянцев прочитал письмо Станиславского. Правление обсудило все пункты и приняло постановление: «Рассмотрено воззвание Кон[стантина] Сер[геевича] к некоторым из труппы и во многих пунктах оно признано совершенно правильным. Но так как в некоторых частях его есть преувеличения, которые могут поставить Кон[стантина] Сер[геевича] в неловкое положение, постановлено не вывешивать воззвания в настоящем его виде, а поручить Вл[адимиру] Ив[ановичу] проредактировать его и сговориться с Кон[стантином] Сер[геевичем]» [[10](#_n_5_7_10)]. Немирович-Данченко считал, что не следовало Правлению обсуждать письмо Станиславского, потому что он вправе говорить с труппой как хочет, без посредников.

{419} Немирович-Данченко однажды уже подметил закономерность: «Каждый год в ноябре наступает в нашем театре период брожений, недовольства, вызывающих мелкие чувства, раздражения, озлобления, а в то же время понижение художественного уровня спектаклей, задержку новой постановки, падение сборов, — словом, скверное время. Каждый год это происходит» [[11](#_n_5_7_11)]. Он уверен, что театр не умеет выйти из данного кризиса, превращая его в застарелую болезнь. Он пишет: «И каждый год я говорю, что причины этого надо обсуждать не в апреле и в мае, когда все плохое осталось позади, а усталые люди стремятся к отдыху и не реагируют с достаточным вниманием, — а именно в период этих смутных дней» [[12](#_n_5_7_12)].

Однако и в этот раз он сам был слишком мало настойчив, чтобы широко обсудить недостатки театра. Письмо Станиславского не произвело на него должного впечатления. Он попытался выполнить поручение Правления по редактированию письма, но не смог. Это было против его воли. Он оставил в тексте немногочисленные пометки в виде вопросительных знаков или прояснения фамилий обвиняемых Станиславским, но неназванных лиц. Только раз он позволил себе заменить слово. Станиславский писал, что у труппы нет «любовного» [[13](#_n_5_7_13)] отношения к «Синей птице». Немирович-Данченко переменил на «добросовестное» [[14](#_n_5_7_14)].

Поправка Немировича-Данченко имеет принципиальный характер. Она выражает его подход к оценке труппы и служащих. Любовь к делу и добросовестность в деле — хорошие, но разные качества. Любви требовать нельзя, добросовестности — должно.

Станиславский считал отсутствие любви преступлением. Он требовал служения театру. Немирович-Данченко — службы. Станиславский был непримирим. Об этом хорошо писал Лужский, вспоминая первые репетиции в Пушкине, когда Станиславский требовал — «забудь отца, мать, жену и детей и все отдай новому делу!» [[15](#_n_5_7_15)] Немирович-Данченко проявлял в этом вопросе мудрость. Как директор он строил политику в пользу дела. Оба были великолепны, но каждый в своем роде. Прав был все же Немирович-Данченко, потому что в постоянном деле нельзя полагаться на «любовные» чувства. Он был прав и потому, что его требования были общедоступны для исполнения.

Отказавшись редактировать воззвание Станиславского, он написал ему письмо, которое можно считать этапным. Оно содержит его оценку Художественного театра за прошедшее десятилетие.

{420} Если Станиславский позволил себе говорить на юбилее о достижениях и ошибках творческих исканий, то Немирович-Данченко не стал затрагивать публично сложившуюся в результате исканий ситуацию внутри театра. Между тем, по его мнению, в театре разграничились три дела: «художественное, коммерческое и педагогическое». Последствием этого стали глубинные противоречия и усложнилось само управление театром. В дальнейшем этот взгляд Немировича-Данченко будет обсуждаться множество раз.

В письме к Станиславскому Немирович-Данченко сначала возражал ему по всем восемнадцати пунктам, как того хотелось Правлению. Оно мало что признало имеющим место в действительности. Например, считало, что опозданий немного и что поступок Леонидова, у которого «нервы заходили», можно оправдать. По четырем главным для Станиславского пунктам — о новых теориях и разладе между режиссерами и артистами — Правление вообще не нашло что сказать.

Немирович-Данченко отгородился в письме от отзывов Правления, потому что имел особое мнение. «Ваше воззвание, — писал он Станиславскому, — не возбудило во мне жара. Можно его вывесить, чтоб прочли все, можно и не вывешивать. Я к нему равнодушен».

Свою незаинтересованность Немирович-Данченко объяснял тем, что не в указанных Станиславским пунктах причина. «Разложение дела коренится в самом деле, в самом существе дела, в невозможности слить воедино несливаемые требования», — объяснял он. Три разных дела — «художественное, коммерческое и педагогическое в широком смысле» — предъявляют разные требования, иногда прямо враждующие. Немирович-Данченко не имел надежды на примиряющий выход. Об этом он и писал Станиславскому до половины третьего ночи, с 28 по 29 ноября 1908 года.

Понял ли это до конца Станиславский? Вероятно, нет. Он хотя и был театральным титаном, но охватить трех дел не мог и обычно тяготел к одному из них. Это было художественное дело. На данном этапе к нему стало прибавляться педагогическое. Он еще сочетал их в гармоничных пропорциях, но впереди был его переход к делу «педагогическому в широком смысле».

Кроме того, Немирович-Данченко раскрывал перед Станиславским не только свое неверие в безграничное творческое самоусовершенствование актера, но и синдром актерской психики, «так резко разнящейся от психики всякого другого деятеля». {421} Не будучи актером, Немирович-Данченко со стороны изучил искажение психики, превращение ее в специфически актерскую задачами и обстоятельствами профессии.

Станиславский встретился ему уже переступившим эту грань. При всей уникальности и широте своей личности в вопросах искусства он все же был заражен болезнью актерской психики. Ему тоже были в сильной степени свойственны «самолюбие», «нетерпение», «*сценическое понимание* не только литературных произведений, но и самой жизни». Он также бывал порой обуреваем «подозрительностью, недоверием», ожиданием «обиды», «резкими переходами от смелой веры в себя к паническому безверию». Все эти симптомы заболевания нормального человека болезнью актерской психики Немирович-Данченко отчетливо видел в нем.

В одном из писем конца 1908 года Немирович-Данченко умолял Станиславского преодолеть эти пагубные черты актерской психики. Уговаривая его осмотреться вокруг, заметить сторонников своих новых теорий, он подсказывал: «Хороший человек! Большой человек! Сбросьте с Вашей души эту маленькую накипь не то обиды, не то подозрительности, не то недоверия, не то сомнений — попробуйте вглядеться в это явление с широким желанием узнать правду, узнать самому, а не через чужие руки! Может быть, вместо того, что Вы предполагаете, Вы увидите такое, что, напротив, доставит Вам истинное утешение, настоящее удовлетворение» [[16](#_n_5_7_16)].

Станиславский ему не поверил, потому что примером последовательницы его взглядов Немирович-Данченко назвал ему Германову и ее занятия по его методу в школе Художественного театра. Станиславский подозревал, что учащиеся занимаются с Германовой, чтобы таким способом скорее попасть на глаза Немировичу-Данченко.

Станиславский счел направленным лично против себя совет Правления не вывешивать письмо «Караул!!!». Объяснение не состоялось.

Началось второе десятилетие жизни театра. Предстоял новый этап, разумеется, не календарный, а по характеру вступающих в силу перемен. Правление посвятило заседания 19 и 20 декабря 1908 года тому, каков будет Художественный театр в будущем и как удовлетворить растущее недовольство актеров малым количеством ролей. Мнения Немировича-Данченко и Станиславского опять разошлись. Немирович-Данченко вернулся к идее «коллективного художника», предложив кроме четырех самостоятельных постановок — своей, {422} Станиславского, Москвина и Лужского — пятую, «коллективную». В письме к Станиславскому 28 – 29 ноября он тоже уже писал, что для «славы театра» необходимо им вдвоем «ставить прекрасные пьесы».

Станиславский не соглашался. Он объяснял, что тогда «часть труппы, сознающая необходимость воспитания своей артистической личности в новых принципах творчества и поддающаяся этому воспитанию (или самовоспитанию), будет выбиваться из колеи, попадая в неподходящую атмосферу» [[17](#_n_5_7_17)]. Это звучало оскорбительно, почти так же, как его слова Южину, что Гзовская пропадет в Малом театре. В подтексте Станиславский говорит о своих и Немировича-Данченко учениках и ученицах. Возникла опасность раскола на две педагогические сферы.

Надо было искать выход. Немирович-Данченко не знал, как сочетать необходимое для будущего театра воспитание молодежи с интересами основных кадров труппы. Он не собирался отдавать роли молодежи «в ущерб “старикам”, которые еще на пути к развитию». Кажется, здесь он впервые обозначил новую для Художественного театра проблему «стариков» и молодежи. Она говорила о двух взаимоборствующих интересах в труппе.

Станиславский был убежден, что решение проблем труппы и воспитания молодежи возможно путем создания филиального отделения. К тому же это творческое отпочкование могло бы попытаться осуществить принцип общедоступности театра для широких зрителей.

Следующий этап отношений Станиславского и Немировича-Данченко будет формироваться под давлением этих проблем. Возобладает студийное начало, изменив структуру театра и подарив искусству новые имена.

На время Художественный театр распахнет двери для общих исканий с Гордоном Крэгом, Мстиславом Добужинским и Александром Бенуа. Сотрудничество Станиславского и Немировича-Данченко подвергнется в связи с этим новым испытаниям, но устоит, выработав себе обновленные правила.

На все это и многое другое уйдет второе десятилетие жизни Художественного театра, в течение которого он как бы народится заново.

# **{****423}** Принятые сокращения

*Горький* — *Горький М*. Собр. соч. В 30‑ти т. М., Гос. изд. художественной литературы, 1949 – 1953.

Ежегодник — Ежегодники Московского Художественного театра с 1943 по 1958 годы. М., издание Музея МХАТ СССР им. Горького и «Искусства».

Из зап. кн. КС — *Станиславский К. С*. Из записных книжек. В 2‑х т. М., ВТО, 1986.

Из прошлого — *Немирович-Данченко Вл. И*. Из прошлого. М., «Художественная литература», 1938.

ИП — *Немирович-Данченко Вл. И*. Избр. письма. В 2‑х т. М., «Искусство», 1979.

*Книппер-Чехова* — Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым (1902 – 1904). В 2‑х ч. М., «Искусство», 1972.

КС‑8 — *Станиславский К. С*. Собр. соч. В 8‑ми т. М., «Искусство», 1954 – 1961.

КС‑9 — *Станиславский К. С*. Собр. соч. В 9‑ти т. М., «Искусство», 1988.

Летопись КС — *Виноградская И*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. В 4‑х т. М., ВТО, 1971 – 1976.

Летопись Н‑Д — *Фрейдкина Л*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. М., ВТО, 1962.

*Немирович-Данченко*. «Юлий Цезарь» — *Немирович-Данченко Вл. И*. Режиссерский план постановки трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». Московский Художественный театр. 1903 год. М., «Искусство», 1964.

{424} Переписка Горького — Переписка М. Горького. В 2‑х т. М., «Художественная литература», 1986.

Переписка Мейерхольда — *Мейерхольд В. Э*. Переписка. 1896 – 1939. М., «Искусство», 1976.

Переписка Чехова и Книппер — Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер. В 3‑х т. М., «Мир», 1934 – 1936.

Режиссерские экземпляры — Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. В 6‑ти т. 1898 – 1930. Театральное наследие. М., «Искусство», 1980.

Рецензии Н‑Д — *Немирович-Данченко Вл. И*. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877 – 1942. М., ВТО, 1980.

Статьи Мейерхольда — *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2‑х ч. М., «Искусство», 1968.

ТН — *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие. В 2‑х т. М., «Искусство», 1952 – 1954.

*Чехов — Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем. В 30‑ти т. Письма в 12‑ти т. М., «Наука», 1974 – 1983.

# **{****425}** Примечания

Ссылки на публикации в книгах даются с перечислением использованных источников с указанием страниц. Ссылки на неопубликованные документы[[47]](#footnote-48) и периодические издания нумеруются.

Опубликованные тексты, имеющие разночтения с подлинниками, цитируются по подлинникам, о чем делаются указания.

Отдельные письма Вл. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского, а также документы МХТ опубликованы в комментариях изданий: «Избранные письма» Немировича-Данченко и «Из записных книжек» Станиславского. В этих случаях ссылки даются с пометкой «комментарий».

Ссылки на документы, хранящиеся в Музее МХАТ, приводятся под шифрами: КП — книга поступлений; Ф. 1, ВЖ, БРЧ, РЧ — фонд МХАТ (1897 – 1986); Ф. 3, КС — фонд К. С. Станиславского; Ф. 4, Н‑Д — фонд Вл. И. Немировича-Данченко; «А» и др. буквенные шифры — личные фонды деятелей МХАТ.

## Встреча

### Глава первая

ТН, т. 2, с. 152, 153, 468.

КС‑8, т. 1, с. 21, 22, 32.

Летопись КС, т. 1, с. 84 – 85.

[1](#_t_1_1_1). *Немирович-Данченко Вл. И*. Первые театральные воспоминания. — «Новый мир», М., 1943, № 1. Цит. по подлиннику: Н‑Д № 7256/1, л. 17.

[2](#_t_1_1_2). *Немирович-Данченко Вл. И*. Обещанные воспоминания о Первой классической тифлисской гимназии. — Н‑Д № 7274, л. 10.

[3](#_t_1_1_3). Н‑Д № 7256/1, л. 52.

[4](#_t_1_1_4). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Меня просили из Тифлиса прислать воспоминания о тифлисских театрах <…>».] — Н‑Д № 7253, л. 8.

### Глава вторая

Летопись Н‑Д, с. 76, 78, 101, 108, 114, 183.

Рецензии Н‑Д, с. 165.

{426} ИП, т. 1, с. 61.

Летопись КС, т. 1, с. 201.

КС‑8, т. 7, с. 115 – 116.

[1](#_t_1_2_1). *Станиславский К. С*. Художественные записи, т. 2. — КС № 15381/262.

[2](#_t_1_2_2). КС № 15381/260.

[3](#_t_1_2_3). КС № 15381/234.

[4](#_t_1_2_4). Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского «Отелло», 1896. — КС № 18912, л. 50 об., 55.

[5](#_t_1_2_5). КС № 15381/236.

[6](#_t_1_2_6). КС № 18912, л. 90, 95.

[7](#_t_1_2_7). КС № 15381/213.

[8](#_t_1_2_8). Записная книжка. — КС № 745, л. 167 – 168.

[9](#_t_1_2_9). Там же, л. 149 – 150.

### Глава третья

Летопись Н‑Д, с. 115.

Рецензии Н‑Д, с. 161, 162.

ТН, т. 2, с. 64.

ИП, т. 1, с. 237.

Из прошлого, с. 14.

[1](#_t_1_3_1). Коллекция печатных вырезок Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 10251, л. 66.

[2](#_t_1_3_2). Приветствие Вл. И. Немировича-Данченко ЦЕТЕТИС’у. — «Современный театр», М., 1929, № 8.

[3](#_t_1_3_3). Н‑Д № 10251, л. 53 об.

[4](#_t_1_3_4). Беседа Вл. И. Немировича-Данченко с В. Я. Виленкиным о вступительной статье к сборнику своих пьес. — Н‑Д № 7258, л. 3.

[5](#_t_1_3_5). Коллекция печатных вырезок Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 10247, л. 8.

[6](#_t_1_3_6). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Курс сценического искусства в МХТ по программе «Что такое искусство театра Чехова»]. 1 лекция [15 ноября 1919]. — Н‑Д № 7245, л. 12.

[7](#_t_1_3_7). Записной листок Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7699/15.

### Глава четвертая

О Станиславском. М., ВТО, 1948, с. 191.

Летопись Н‑Д, с. 88, 96, 112.

ТН, т. 1, с. 184; т. 2, с. 75.

Рецензии Н‑Д, с. 106, 110, 114, 170.

КС‑8, т. 1, с. 163; т. 5, с. 90, 91, 98, 102, 104, 115.

{427} КС‑9, т. 1, с. 534. Цит. по подлиннику: Ф. 3, оп. 4, ед. хр. 113, л. 27 об.

[1](#_t_1_4_1). «Современный театр», М., 1929, № 8.

[2](#_t_1_4_2). *Немирович-Данченко Вл. И*. Второй драматический курс. 1896/97. [Годовой балл] — Н‑Д № 7677/1.

### Глава пятая

Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX – XX веков. Под ред. А. А. Гвоздева. М.‑Л., «Искусство», 1939, с. 91.

Рецензии Н‑Д, с. 126, 212.

КС‑8, т. 1, с. 149; т. 5, с. 109, 110, 112, 130, 134.

[1](#_t_1_5_1). КС № 15381/356.

[2](#_t_1_5_2). Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского «Привидений». — КС № 18921/1, л. 95.

[3](#_t_1_5_3). Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского «Уриэля Акосты». — КС № 18951, л. 47 об.

[4](#_t_1_5_4). КС № 15381/118.

### Глава шестая

ТН, т. 2, с. 76.

Станиславский. Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского театра. М., «Искусство», 1963, с. 212.

КС‑8, т. 5, с. 133.

Рецензии Н‑Д, с. 137.

ИП, т. 1, с. 89, 119, 493 (комментарии).

Ежегодник за 1949 – 1950, с. 97.

Из прошлого, с. 89.

[1](#_t_1_6_1). Н‑Д № 7692.

[2](#_t_1_6_2). Записная книжка. — КС № 745, л. 70.

[3](#_t_1_6_3). Записная книжка. — КС № 744, л. 30.

[4](#_t_1_6_4). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [2 августа 1897]. — Н‑Д № 1527.

## Разделение власти

### Глава первая

КС‑8, т. 5, с. 175; т. 7, с. 126, 128 – 129, 136, 150.

Из прошлого, с. 89, 99.

ИП, т. 1, с. 114, 142.

Режиссерские экземпляры, т. 1, с. 77, 197, 207, 231.

{428} Статьи Мейерхольда, ч. 1, с. 69.

Переписка Мейерхольда, с. 20.

Ежегодник за 1945 – 1950, с. 123.

Летопись КС, т. 1, с. 247.

[1](#_t_2_1_1). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [2 августа 1897]. — Н‑Д № 1527.

[2](#_t_2_1_2). *Лужский В. В*. [«Прошлое в настоящем — небылица <…>». Воспоминания]. — А № 6364, л. 1 – 2.

[3](#_t_2_1_3). Там же, л. 3.

[4](#_t_2_1_4). Воспоминания заслуженного артиста Московского Художественного академического театра А. Л. Вишневского к 30‑летию театра 27 октября 1928. — КП 4985/2, л. 8.

[5](#_t_2_1_5), [6](#_t_2_1_6). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Заметки по поводу пьесы А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович»]. — Н‑Д № 120/1, л. 3.

### Глава вторая

Ежегодник за 1944, т. 1, с. 108, 120.

ИП, т. 1, с. 102 – 105, 110, 120 – 122, 143 – 146, 149, 152 – 155, 161 – 164.

КС‑8, т. 7, с. 121, 141, 142, 146, 147, 149, 154.

*Чехов*, т. 2, с. 271; т. 7, 170, 319, 338.

ТН, т. 2, с. 140, 148.

Ежегодник за 1945 – 1950, с. 98.

Летопись КС, т. 1, с. 257.

[1](#_t_2_2_1). Ф. 3, оп. 4, ед. хр. 60, л. 1 об.

[2](#_t_2_2_2). «Московские ведомости», М., 1898, 3 дек.

[3](#_t_2_2_3). «Русский листок», М., 1898, 5 дек.

[4](#_t_2_2_4). «Новости дня», М., 1898, 4 дек.

[5](#_t_2_2_5). «Курьер», М., 1898, 19 дек.

### Глава третья

КС‑8, т. 7, с. 329.

[1](#_t_2_3_1). Рабочая тетрадь. — Н‑Д № 8025, л. 15 об.

[2](#_t_2_3_2). РЧ № 182, л. 8, 12 – 12 об.

[3](#_t_2_3_3). Там же, л. 15 об.

[4](#_t_2_3_4). Рабочая тетрадь. — Н‑Д № 7959, л. 4 об.

[5](#_t_2_3_5). Записная книжка К. С. Станиславского. — КП 21545, л. 13 об.

[6](#_t_2_3_6). Там же, л. 15 об.

[7](#_t_2_3_7). Замечания на репетиции «Чайки». — Н‑Д № 137, л. 21 об.

[8](#_t_2_3_8). Рабочая тетрадь. — Н‑Д № 7960, л. 6 об.

### **{****429}** Глава четвертая

КС‑8, т. 1, с. 200, 201, 224; т. 5, с. 331; т. 7, с. 141, 142, 145.

Режиссерские экземпляры, т. 2, с. 55, 105, 121, 159.

«Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. Л.‑М., «Искусство», 1938, с. 19, 47 – 48.

ИП, т. 1, с. 145, 146.

Из прошлого, с. 122, 124, 132, 133.

КС‑9, т. 1, с. 557 (комментарии); цит. по подлиннику: Экземпляр Вл. И. Немировича-Данченко. — Ф. 3, оп. 4, ед. хр. 113, л. 102.

[1](#_t_2_4_1). Экземпляр Л. Я. Гуревич. — Ф. 3, оп. 4, ед. хр. 110, л. 501.

[2](#_t_2_4_2). Там же, л. 571.

[3](#_t_2_4_3). Недописанное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому после 8 февраля 1907. — Н‑Д № 1632.

### Глава пятая

Переписка Мейерхольда, с. 21, 22.

ИП, т. 1, с. 138, 168, 170, 171, 173, 178, 179, 187.

*Эфрос Николай*. К. С. Станиславский. Пг., «Светозар», 1918, с. 38.

Ежегодник за 1944, т. 1, с. 116.

КС‑9, т. 5, кн. 2, с. 113.

КС‑8, т. 7, с. 127.

Летопись КС, т. 1, с. 269.

[1](#_t_2_5_1). ВЖ № 5531/1, с. 72.

[2](#_t_2_5_2). Письмо А. А. Санина к Вл. И. Немировичу-Данченко после 20 августа 1899. — Н‑Д № 5626/2.

[3](#_t_2_5_3). Письмо А. А. Санина к Вл. И. Немировичу-Данченко от начала лета 1899. — Н‑Д № 5626/1.

[4](#_t_2_5_4). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 23 июля [1899]. — Н‑Д № 1553.

[5](#_t_2_5_5). Там же.

[6](#_t_2_5_6). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 9 июня [1899]. — Н‑Д № 1549.

[7](#_t_2_5_7). Приложение к письму Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 21 августа [1899]. — Н‑Д № 1559.

[8](#_t_2_5_8). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 21 августа [1899]. — Н‑Д № 1560.

[9](#_t_2_5_9). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. А. Санину от 17 августа [1899]. — Н‑Д № 1402.

{430} [10](#_t_2_5_10), [11](#_t_2_5_11). Н‑Д № 1553.

[12](#_t_2_5_12). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. А. Санину от 20 августа 1899. — КП 5323/2199‑а.

### Глава шестая

КС‑9, т. 5, кн. 2, с. 116, 122, 124.

ИП, т. 1, с. 189 – 191.

Режиссерские экземпляры, т. 1, с. 271, 273, 413, 419.

КС‑8, т. 7, с. 163.

Ежегодник за 1944, т. 1, с. 119 – 120.

*Чехов*, т. 8, с. 278.

[1](#_t_2_6_1). «Московские ведомости», М., 1899, 1 окт.

[2](#_t_2_6_2). Там же, 1899, 4 окт.

[3](#_t_2_6_3). Немирович-Данченко. [«История моей драмы “В мечтах” <…>»]. — Н‑Д № 7261, л. 11.

[4](#_t_2_6_4). «Новости дня», М., 1899, 4 окт.

[5](#_t_2_6_5). Художественный реализм. По поводу постановок Художественно-Общедоступного театра. Опыт критики Пр. Пр. М., тип. газ. «Театральных известий», 1899, с. 17.

[6](#_t_2_6_6). «Будильник», М., 1899, 28 ноября.

### Глава седьмая

КС‑8, т. 1, с. 230, 231; т. 5, с. 338, 342, 618.

Ежегодник за 1944, т. 1, с. 117, 118.

КС‑8, т. 1, с. 231.

Режиссерские экземпляры. 1898 – 1930. Театральное наследие. «Дядя Ваня» А. П. Чехова. М.‑СПб., Atheneum-Феникс, 1994, с. 149.

Переписка Чехова и Книппер, т. 1, с. 82.

*Чехов*, т. 8, с. 272.

ИП, т. 1, с. 195 – 196, 202.

*Книппер-Чехова*, ч. 1, с. 102, 103.

[1](#_t_2_7_1). Протоколы репетиций с 8 апреля по 30 мая 1899. — Ф. 1, сезон 1898/99.

### Глава восьмая

Режиссерские экземпляры. 1898 – 1930. Театральное наследие.

«Дядя Ваня» А. П. Чехова. М.‑СПб., Atheneum-Феникс, 1994, с. 39, 89.

*Чехов*, т. 8, с. 194, 200.

ИП, т. 1, с. 194, 197, 199, 200, 203 – 206.

{431} КС‑9, т. 5, кн. 2, с. 114, 118, 121.

*Книппер-Чехова*, ч. 1, с. 96.

Переписка Мейерхольда, с. 23.

Статьи Мейерхольда, ч. 2, с. 31.

[1](#_t_2_8_1). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 31 июля [1899]. — Н‑Д № 1555.

[2](#_t_2_8_2). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [15 августа 1899]. — Н‑Д № 1558.

[3](#_t_2_8_3). Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского пьесы Г. Гауптмана «Одинокие». — КС № 18911/1, л. 6 об.

[4](#_t_2_8_4). Записная книжка К. С. Станиславского. — КП 21543, л. 41.

[5](#_t_2_8_5). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому до 6 сентября 1899. — Н‑Д № 1565.

[6](#_t_2_8_6). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому [1899?]. — Н‑Д № 1562.

### Глава девятая

ИП, т. 1, с. 210 – 212, 215, 216, 224, 229, 260, 279; т. 2, с. 272.

КС‑8, т. 7, с. 166, 168, 180 – 182, 184 – 187, 195, 198, 203.

ТН, т. 2, с. 196, 197.

*Чехова М. П*. Письма к брату А. П. Чехову. М., «Художественная литература», 1954, с. 152.

*Книппер-Чехова*, ч. 2, с. 16.

Переписка Чехова и Книппер, т. 1, с. 175, 179, 210.

Ежегодник за 1949 – 1950, с. 179.

Летопись КС, т. 1, с. 310, 311, 319.

Переписка Мейерхольда, с. 27.

КС‑9, т. 1, с. 551, 554.

Станиславский репетирует. Записи и стенограммы репетиций. М., СТД РСФСР, 1987, с. 107.

Рецензии Н‑Д, с. 214; цит. по: «Русская мысль», 1900, № 9.

Ежегодник за 1944, т. 1, с. 131 – 132.

[1](#_t_2_9_1). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [15 августа 1899]. — Н‑Д № 1558.

[2](#_t_2_9_2), [3](#_t_2_9_3). Письмо А. А. Санина к К. С. Станиславскому от 10 августа 1900. — КС № 10182.

[4](#_t_2_9_4). Ф. 3, оп. 4, ед. хр. 59, л. 1.

[5](#_t_2_9_5). Стенограмма беседы народных артистов и режиссеров МХАТ с народным артистом Республики Вл. И. Немировичем-Данченко 29 апреля 1936. — Н‑Д № 7556, л. 19.

[6](#_t_2_9_6). Режиссерский экземпляр Вл. И. Немировича-Данченко пьесы {432} Г. Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». — Н‑Д № 5, л. 59 об.

[7](#_t_2_9_7). Там же, л. 13 об.

[8](#_t_2_9_8). Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского пьесы Г. Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». — КС № 18894, л. 34, 34 об.

[9](#_t_2_9_9). Записной листок Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7733/1.

### Глава десятая

КС‑9, т. 1, с 557.

Режиссерские экземпляры, т. 3, с. 147, 187, 191, 231, 261, 289.

Переписка Чехова и Книппер, т. 1, с. 227, 302, 436.

Из прошлого, с. 170.

Ежегодник за 1944, т. 1, с. 139.

*Чехов*, т. 9, с. 117, 180, 184, 192.

КС‑8, т. 5, с. 349; т. 7, с. 199 – 201, 352.

Из зап. кн., т. 1, с. 151, 218.

Леопольд Антонович Сулержицкий. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. М., «Искусство», 1970, с. 397.

К. С. Станиславский. Материалы Письма. Исследования. М., изд‑во Академии наук СССР, 1955, с. 666.

ИП, т. 1, с. 230 – 232, 237.

[1](#_t_2_10_1). Н‑Д № 8208/1, л. 11.

[2](#_t_2_10_2). «Русское слово», М., 1900, 29 ноября.

[3](#_t_2_10_3). «Московский листок», М., 1901, 3 февр.

[4](#_t_2_10_4). «Россия», СПб., 1901, 1/14 марта.

### Глава одиннадцатая

Ежегодник за 1944, т. 1, с. 139, 142.

КС‑8, т. 7, с. 185, 211, 217, 218, 220, 224, 243, 265.

ИП, т. 1, с. 240 – 241, 243, 265.

*Чехов*, т. 10, с. 84, 173.

Мария Петровна Лилина. М., ВТО, с. 185.

Ежегодник за 1943, с. 394.

Переписка Чехова и Книппер, т. 1, с. 440; т. 2, с. 16, 190.

Переписка Мейерхольда, с. 33.

*Горький*, т. 28, с. 180, 194, 219 – 221.

Режиссерские экземпляры, т. 4, с. 93, 123, 125, 173.

{433} [1](#_t_2_11_1). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. И. Южину от 16 июля 1901. — Н‑Д № 1884.

[2](#_t_2_11_2). Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского пьесы Г. Ибсена «Дикая утка». — КС № 18886, л. 176 об.

[3](#_t_2_11_3). Там же, л. 182 об.

[4](#_t_2_11_4). «Новости и биржевая газета», Спб., 1901, 26 февр.

[5](#_t_2_11_5). Письмо М. Ф. Андреевой к К. С. Станиславскому от 26 ноября [1901]. — КС № 7018.

[6](#_t_2_11_6). Н‑Д № 7261, л. 6.

[7](#_t_2_11_7). Там же, л. 10.

[8](#_t_2_11_8). «Новости дня», М., 1901, 24 дек.

[9](#_t_2_11_9). Черновик ответа К. С. Станиславского В. Э. Мейерхольду на обороте его письма от 26 января 1902. — КС № 9829.

[10](#_t_2_11_10). Н‑Д № 7261, л. 3.

## Эпоха художественного директора

### Глава первая

Переписка Чехова и Книппер, т. 2, с. 35, 41, 199, 272, 286.

КС‑8, т. 1, с. 251.

Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах. 1898 – 1938, изд. МХАТ СССР им. Горького, 1938, с. 707, 708.

КС‑9, т. 1, с. 557 (комментарии); цит. по подлиннику: Ф. 3, оп. 4, ед. хр. 113, л. 105.

ИП, т. 1, с. 122, 205, 247, 254, 258 – 260, 273, 281.

Переписка Мейерхольда, с. 19, 20, 29, 31, 32, 34, 37, 41.

Статьи Мейерхольда, ч. 1, с. 76, 77.

[1](#_t_3_1_1). Письмо К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от [14 января 1904]. — КС № 5178.

[2](#_t_3_1_2). Дневник В. В. Лужского. — А № 5084, л. 8.

[3](#_t_3_1_3). «Новости дня», М., 1901, 26 сент.

[4](#_t_3_1_4), [5](#_t_3_1_5), [6](#_t_3_1_6), [7](#_t_3_1_7). Записная книжка К. С. Станиславского. — КП 21543, л. 35 об. – 38.

[8](#_t_3_1_8), [9](#_t_3_1_9). Письмо А. А. Санина к К. С. Станиславскому от 21 декабря 1901. — КС № 10183.

[10](#_t_3_1_10). Ф. 1, сезон 1898/99, ед. хр. 1.

[11](#_t_3_1_11). Протокол собрания труппы артистов Художественно-Общедоступного театра 5 декабря 1898. — ВЖ № 5150.

[12](#_t_3_1_12). КС № 13193.

{434} [13](#_t_3_1_13), [14](#_t_3_1_14). ВЖ № 5150.

[15](#_t_3_1_15). Записная книжка. — КС № 753, л. 46 об.

[16](#_t_3_1_16), [17](#_t_3_1_17). Неотправленный вариант письма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 4 – 5 июля 1902. — Н‑Д № 1586.

### Глава вторая

ИП, т. 1, с. 248, 256, 258, 259, 261, 269, 271, 281, 297, 302, 343.

КС‑8, т. 7, с. 223, 234 – 235, 241, 242, 244.

КС‑9, т. 5, кн. 1, с. 131.

[1](#_t_3_2_1), [2](#_t_3_2_2), [3](#_t_3_2_3), [4](#_t_3_2_4), [5](#_t_3_2_5), [6](#_t_3_2_6), [7](#_t_3_2_7), [8](#_t_3_2_8), [9](#_t_3_2_9). Неотправленный вариант письма Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 4 – 5 июля 1902. — Н‑Д № 1586.

[10](#_t_3_2_10). Записная книжка. — КС № 757, л. 2 об.

[11](#_t_3_2_11). Там же, л. 8.

[12](#_t_3_2_12). Там же, л. 4, 5.

[13](#_t_3_2_13). Там же, л. 10 об.

[14](#_t_3_2_14). Там же, л. 3 об.

[15](#_t_3_2_15). Там же, л. 7.

[16](#_t_3_2_16). Там же, л. 8.

[17](#_t_3_2_17). Там же, л. 21 об.

[18](#_t_3_2_18), [19](#_t_3_2_19). Там же, л. 22 об.

[20](#_t_3_2_20), [21](#_t_3_2_21). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [9 августа 1902.] — Н‑Д № 1589.

[22](#_t_3_2_22). Н‑Д № 1586.

### Глава третья

ИП, т. 1, с. 192, 249, 251, 275, 283 – 285, 304 – 308, 310, 314, 318, 319, 347, 556 (комментарии); т. 2, с. 261, 262.

КС‑8, т. 1, с. 248, 260, 261; т. 2, с. 236, 252; т. 7, с. 237, 247, 252, 254, 256.

КС‑9, т. 1, с. 551 (комментарии); 560 – 561 (комментарии) — цит. по подлиннику: Ф. 3, оп. 4, ед. хр. 113, л. 151.

Режиссерские экземпляры, т. 4, с. 310 – 311, 349, 392 – 393, 405, 454, 456, 467, 469, 473, 477, 435, 503.

*Дорошевич Влас*. Рассказы и очерки. М., «Современник», 1986, с. 332.

Переписка Чехова и Книппер, т. 2, с. 536.

*Чехов*, т. 11, с. 70 – 71.

*Книппер-Чехова*, ч. 1, с. 129, 141, 156, 162, 174, 187, 197, 200, 205, 212, 214, 227.

*Эфрос Николай*. «На дне». Пьеса Максима Горького в постановке {435} Московского Художественного театра. М., Гос. изд‑во, 1923, с. 45 – 46, 69, 99.

*Гюго В*. Драмы. Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. М., «Искусство», 1958.

Летопись КС, т. 1, с. 406.

*Горький*, т. 28, с. 277.

[1](#_t_3_3_1). А № 5084, л. 4.

[2](#_t_3_3_2). Там же, л. 8 об.

[3](#_t_3_3_3). *Симов В. А*. Моя работа с режиссерами. — КП 5132, л. 178.

[4](#_t_3_3_4). Там же, л. 182.

[5](#_t_3_3_5). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому после 18 июня 1902. — Н‑Д № 1005.

[6](#_t_3_3_6). Письмо К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от [6 октября 1902]. — КС № 5338.

[7](#_t_3_3_7). «Театр и искусство», Спб., 1902, 10 ноября.

[8](#_t_3_3_8). *Немирович-Данченко Вл. И*. Замечания на репетициях спектаклей: «Власть тьмы», «Мещане», «Три сестры». — Н‑Д № 2934, л. 34.

[9](#_t_3_3_9). «Театр и искусство», Спб., 1902, 10 ноября.

[10](#_t_3_3_10). «Новости дня», М., 1902, 6 ноября.

[11](#_t_3_3_11). Ф. 3, оп. 4, ед. хр. 113, л. 156.

[12](#_t_3_3_12). Слова К. С. Станиславского приведены Вл. И. Немировичем-Данченко в письме к О. Л. Книппер между 7 и 19 мая 1902. — Н‑Д № 7996.

[13](#_t_3_3_13). *Станиславский К. С*. Замечания на репетициях спектаклей: «Власть тьмы» и «Мещане». — КС № 1276, л. 13 об.

[14](#_t_3_3_14). Н‑Д № 2934, л. 53 об.

[15](#_t_3_3_15). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. А. Санину от [4 декабря 1902]. — Н‑Д № 1424.

[16](#_t_3_3_16). Там же.

[17](#_t_3_3_17). *Станиславский К. С*. Роль Сатина. — КС № 1565, л. 11.

[18](#_t_3_3_18). Там же, л. 7 об.

[19](#_t_3_3_19). «Театр и искусство», Спб., 1903, № 1, с. 16.

[20](#_t_3_3_20). «Мир божий», Спб., 1903, № 1, с. 107.

[21](#_t_3_3_21). КС № 3530.

[22](#_t_3_3_22). КС № 3532.

[23](#_t_3_3_23). Н‑Д № 7996.

[24](#_t_3_3_24). Н‑Д № 8, л. 224 об.

[25](#_t_3_3_25). *Немирович-Данченко Вл. И*. Режиссерский план комедии Г. Ибсена «Столпы общества». Копия, экземпляр К. С. Станиславского. — БРЧ № 721, л. 176.

{436} [26](#_t_3_3_26). Там же, л. 177.

[27](#_t_3_3_27). Стенограмма беседы народных артистов и режиссеров МХАТ с народным артистом Республики Вл. И. Немировичем-Данченко 17 апреля 1936. — Н‑Д № 7553, л. 9.

### Глава четвертая

ИП, т. 1, с. 326, 328, 329, 332, 333, 335, 336, 338, 340, 348, 411; 555 и 556 (комментарии); т. 2, с. 49.

Ежегодник за 1944, т. 1, с. 158, 159.

КС‑8, т. 1, с. 265; цит. по подлиннику: Ф. 3, оп. 4, ед. хр. 113, л. 164, 425; т. 7, с. 262, 264, 274.

О Станиславском, с. 86, 87, 348, 349.

*Книппер-Чехова*, ч. 1, с. 282, 283, 286, 290, 295, 302.

*Немирович-Данченко Вл. И*. «Юлий Цезарь», с. 214, 215, 218, 219, 221, 239, 279, 309, 311, 317, 319, 329, 345, 417, 435, 436, 449; 541 – 542 (приложение).

Эллада и Рим. Культурная история классической древности Якова Фальке. Спб., изд. А. С. Суворина, 1881, с. 275; режиссерская библиотека Станиславского.

*Чехов*, т. 11, с. 298.

Леопольд Антонович Сулержицкий, с. 438.

Из прошлого, с. 205.

Летопись КС, т. 4, с. 309.

ТН, т. 2, с. 256.

[1](#_t_3_4_1), [2](#_t_3_4_2). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Места действия в трагедии «Юлий Цезарь» по актам и картинам. Набросок заметки о постановке «Юлия Цезаря»]. — Н‑Д № 121/1.

[3](#_t_3_4_3). Ф. 3, оп. 4, ед. хр. 113, л. 164.

[4](#_t_3_4_4). *Станиславский К. С*. [Режиссерский экземпляр трагедии В. Шекспира «Юлий Цезарь». 1 часть. Режиссерские комментарии]. — КС № 18955, л. 6.

[5](#_t_3_4_5). Там же, л. 8.

[6](#_t_3_4_6). Там же, л. 10.

[7](#_t_3_4_7). Там же, л. 8 об.

[8](#_t_3_4_8). Записная книжка. — КС № 758, л. 32 об.

[9](#_t_3_4_9). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 10 июля 1903. — Н‑Д № 5769.

[10](#_t_3_4_10). КС № 18955, л. 7 об.

[11](#_t_3_4_11), [12](#_t_3_4_12), [13](#_t_3_4_13), [14](#_t_3_4_14). «Театр и искусство», Спб., 1903, № 47, 16 ноября.

[15](#_t_3_4_15). КС № 18955, л. 23 об.

[16](#_t_3_4_16). Там же, л. 26 – 26 об.

{437} [17](#_t_3_4_17). Там же, л. 54.

[18](#_t_3_4_18). Там же, л. 23 об.

[19](#_t_3_4_19). Там же, л. 22 об.

[20](#_t_3_4_20). Цит. по: Дневник О. С. Бокшанской. — А № 2646, л. 86 – 87.

[21](#_t_3_4_21), [22](#_t_3_4_22), [23](#_t_3_4_23). «Театр и искусство», Спб., 1903, № 41, 5 окт.

[24](#_t_3_4_24), [25](#_t_3_4_25). КС № 18955, л. 23 об.

[26](#_t_3_4_26). Там же, л. 24 об.

[27](#_t_3_4_27), [28](#_t_3_4_28). А № 2646, л. 86 – 87.

[29](#_t_3_4_29). «Русская мысль», М., 1903, окт., с. 278.

[30](#_t_3_4_30). Переписка Чехова и Книппер, т. 3, верстка, с. 417. — К‑Ч № 8633/2.

[31](#_t_3_4_31). А № 2646, л. 86 – 87.

### Глава пятая

*Гитович Н. И*. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М., Гос. изд‑во художественной литературы, 1955, с. 788.

*Эфрос Н*. «Вишневый сад», пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра. Пг., «Светозар», 1919, с. 14, 78 – 79.

*Чехов*, т. 2, с. 149; т. 3, с. 65; т. 11, с. 213, 242, 243, 248, 252, 253, 256, 271 – 274, 279, 280, 282 – 285, 289 – 291, 294, 298, 300, 302, 303, 312 – 314, 318, 322, 326; 649 (комментарии); т. 12, с. 11, 14, 15, 40 – 41, 49, 51, 54, 65, 69, 74, 81, 87; 260, 345 (комментарии).

ИП, т. 1, с. 318, 343, 344, 345 (цит. по подлиннику: ОР РГБ, ф. 331, к. 53, ед. хр. 373, № 20), 346 – 353, 355, 356, 378; 555 – 558 (комментарии).

КС‑8, т. 1, с. 26, 128, 189, 245 – 246, 268, 270, 272; т. 7, с. 264 – 267, 269, 270, 274 – 277, 292, 295.

Леонид Миронович Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Статьи и воспоминания о Л. М. Леонидове. М., «Искусство», 1960, с. 688.

*Книппер-Чехова*, ч. 1, с. 45, 59, 61, 302, 305, 307, 310, 317, 320, 330, 333, 335, 336, 346, 364.

*Горький*, т. 23, с. 291.

Из прошлого, с. 87, 103, 109, 169.

Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах. 1898 – 1938. М., изд. МХАТ СССР им. М. Горького, 1938, с. 707.

Леопольд Антонович Сулержицкий, с. 435.

{438} Ежегодник за 1943, с. 174, 176, 180.

Ежегодник за 1944, т. 1, с. 162, 463.

Переписка Мейерхольда, с. 45.

Режиссерские экземпляры, т. 3, с. 315, 361, 372, 375, 436.

Летопись КС, т. 1, с. 158, 164.

А. П. Чехов. Литературный быт и творчество по мемуарным материалам. Л., «Academia», 1928, с. 449.

[1](#_t_3_5_1). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к труппе МХАТ в январе 1933. — Н‑Д № 8338.

[2](#_t_3_5_2). Письмо К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от [14 января 1904]. — КС № 5178.

[3](#_t_3_5_3), [4](#_t_3_5_4). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Имею ли я нравственное право оставить Художественный театр?»]. — Н‑Д № 7734.

[5](#_t_3_5_5). Записная книжка. — КС № 627, л. 32 об.

[6](#_t_3_5_6). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Я не могу оставить без всякого ответа статью “Вестника театра” под названием “Одиночество Станиславского” за подписью Вс. Мейерхольда и Вал. Бебутова…». Наброски]. — Н‑Д № 7740/3.

[7](#_t_3_5_7). Письмо С. Т. Морозова к В. В. Лужскому от начала октября 1903. — А № 4462.

[8](#_t_3_5_8), [9](#_t_3_5_9), [10](#_t_3_5_10), [11](#_t_3_5_11), [12](#_t_3_5_12), [13](#_t_3_5_13), [14](#_t_3_5_14), [15](#_t_3_5_15), [16](#_t_3_5_16). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому между 11 и 15 ноября 1903. — Н‑Д № 1597.

[17](#_t_3_5_17), [18](#_t_3_5_18), [19](#_t_3_5_19). Стенограмма режиссерского совещания, созванного М. П. Аркадьевым для обсуждения вопросов, поднятых на дискуссии работников московских театров о формализме и натурализме в театре 3 апреля 1936. — Н‑Д № 7546, л. 20.

[20](#_t_3_5_20). Н‑Д № 8338.

[21](#_t_3_5_21). *Симов В. А*. Моя работа с режиссерами. — КП 5132/3, с. 143.

[22](#_t_3_5_22), [23](#_t_3_5_23). Там же, с. 145.

[24](#_t_3_5_24). «Московский листок», М., 1895, 11 апр.

[25](#_t_3_5_25), [26](#_t_3_5_26). *Немирович-Данченко Вл. И*. Записной листок. — Н‑Д № 7735/8.

[27](#_t_3_5_27). «Московский листок», М., 1898, окт.

[28](#_t_3_5_28). Из прошлого. М., «Academia», 1936. — Ф. 3, экземпляр Станиславского с его пометками.

[29](#_t_3_5_29). *Книппер-Чехова О. Л*. А. П. Чехов в жизни и театре. — К‑Ч № 7239/1, с. 14.

[30](#_t_3_5_30). Стенограмма режиссерского совещания, продолжение, 6 апреля 1936. — Н‑Д № 7549, л. 34.

[31](#_t_3_5_31), [32](#_t_3_5_32), [33](#_t_3_5_33). *Симов В. А*. — КП 5132/3, с 137, 138.

{439} [34](#_t_3_5_34). Письмо К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от [14 января 1904]. — КС № 5178.

[35](#_t_3_5_35). Н‑Д № 7549, л. 33.

[36](#_t_3_5_36). Там же, л. 34.

[37](#_t_3_5_37). *Немирович-Данченко Вл. И*. Записной листок. — Н‑Д № 7746/18.

[38](#_t_3_5_38), [39](#_t_3_5_39), [40](#_t_3_5_40), [41](#_t_3_5_41). Письмо К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от [10 января 1904]. — КС № 5177 (опубликовано в газ. «Советская культура», М., 1962, 1 дек.).

[42](#_t_3_5_42). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому после [10 января 1904]. — Н‑Д № 1599.

[43](#_t_3_5_43), [44](#_t_3_5_44), [45](#_t_3_5_45), [46](#_t_3_5_46). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [14 января 1904]. — Н‑Д № 1598.

[47](#_t_3_5_47). Письмо К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от [14 января 1904]. — КС № 5178.

[48](#_t_3_5_48), [49](#_t_3_5_49), [50](#_t_3_5_50), [51](#_t_3_5_51). Н‑Д № 1598.

[52](#_t_3_5_52), [53](#_t_3_5_53), [54](#_t_3_5_54), [55](#_t_3_5_55), [56](#_t_3_5_56). КС № 5178.

[57](#_t_3_5_57). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Юмор Чехова…». Фрагмент неустановленной рукописи]. — КП 20236.

[58](#_t_3_5_58). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Конспект речи в Чеховском обществе в день 25‑летия со дня первого представления «Вишневого сада»]. — Н‑Д № 7746/5.

## Конец «коллективного художника»

### Глава первая

*Книппер-Чехова*, ч. 1, с. 310, 367 – 369, 374, 376, 377.

ИП, т. 1, с. 315, 316, 319, 358 – 360, 367, 368, 370, 375, 379, 382, 385; 548, 555 (комментарии); т. 2, с. 262.

*Горький*, т. 28, с. 180, 215, 267, 306, 332.

КС‑8, т. 7, с. 293, 298, 299, 305, 309.

Переписка Горького, т. 1, с. 166, 245, 325.

*Чехов*, т. 11, с. 294.

Летопись Н‑Д, с. 196.

Мария Федоровна Андреева. М., «Искусство», 1961, с. 78.

[1](#_t_4_1_1). Письмо С. Т. Морозова к Господам пайщикам Товарищества Московского Художественного театра от 21 декабря 1904. — ВЖ № 2250.

[2](#_t_4_1_2). Протокол заседания пайщиков Товарищества МХТ от 16 апреля 1904. — КС № 4089.

[3](#_t_4_1_3). Отчет Товарищества МХТ с 15 июня 1903 по 15 июня 1904. — КП 360/39‑6, л. 9.

{440} [4](#_t_4_1_4). Переписка Чехова и Книппер, т. 3, верстка, с. 693. — К‑Ч № 8633/2.

[5](#_t_4_1_5). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7958, л. 14.

[6](#_t_4_1_6). Записка Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 8288/2.

[7](#_t_4_1_7). Письмо С. Т. Морозова к Вл. И. Немировичу-Данченко от 30 апреля 1904. — ВЖ № 2246.

[8](#_t_4_1_8). Письмо С. Т. Морозова к Вл. И. Немировичу-Данченко от 30 апреля 1904. — ВЖ № 2247.

[9](#_t_4_1_9). Н‑Д № 8288/2.

[10](#_t_4_1_10). ВЖ № 2247.

[11](#_t_4_1_11). Цит. по статье Г. Бродской «Горький и Станиславский», «Театр», М., 1991, № 10, с. 96.

[12](#_t_4_1_12). *Бертенсон С. Л*. Дневник пребывания Вл. И. Немировича-Данченко в Америке, 1927. — А № 7083/4, л. 77 – 78.

[13](#_t_4_1_13). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7959, л. 4 об.

[14](#_t_4_1_14). Письмо А. М. Горького к Вл. И. Немировичу-Данченко от 11 августа 1904, фотокопия. — Н‑Д № 3783.

[15](#_t_4_1_15), [16](#_t_4_1_16). Письмо А. А. Стаховича к Вл. И. Немировичу-Данченко от 30 августа 1904. — Н‑Д № 5770.

[17](#_t_4_1_17). Телеграмма А. М. Горького к К. С. Станиславскому от 2 декабря 1904. — КС № 7918.

[18](#_t_4_1_18), [19](#_t_4_1_19), [20](#_t_4_1_20), [21](#_t_4_1_21). *Немирович-Данченко Вл. И*. Господам участникам Товарищества Московского Художественного театра. — Н‑Д № 8289.

[22](#_t_4_1_22), [23](#_t_4_1_23), [24](#_t_4_1_24). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7961, л. 30.

[25](#_t_4_1_25). Сохранились два экземпляра письма С. Т. Морозова к пайщикам от 29 ноября 1904, адресованные К. С. Станиславскому (КС № 9594) и А. А. Стаховичу (ВЖ № 2248).

[26](#_t_4_1_26). ВЖ № 2250.

[27](#_t_4_1_27), [28](#_t_4_1_28). Протокол общего собрания Товарищества МХТ после [21 декабря 1904]. — ВЖ № 2.

[29](#_t_4_1_29). Стенограмма режиссерского совещания 6 апреля 1936. — Н‑Д № 7549, л. 32.

[30](#_t_4_1_30). Письмо К. С. Станиславского к В. В. Котляревской от 3 января 1905. — КС № 4903.

### Глава вторая

ИП, т. 1, с. 236, 379, 380, 388, 389, 391, 394 – 398, 401, 404, 405, 407 – 410, 415, 416; 574 (комментарии).

{441} *Книппер-Чехова*, ч. 2, с. 64.

Мария Петровна Лилина. М., ВТО, 1960, с. 180, 251.

Переписка Мейерхольда, с. 45, 48 – 50, 55.

Встречи с Мейерхольдом. М., ВТО, 1967, с. 31.

Статьи Мейерхольда, ч. 1, с. 88 – 90, 116, 117.

КС‑8, т. 1, с. 281; т. 7, с. 300.

Летопись КС, т. 1, с. 475, 476.

[1](#_t_4_2_1). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к [В. В. Лужскому] от середины лета 1906. — Н‑Д № 2649.

[2](#_t_4_2_2), [3](#_t_4_2_3). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 12 августа 1907. — Н‑Д № 2095.

[4](#_t_4_2_4), [5](#_t_4_2_5), [6](#_t_4_2_6). Н‑Д № 2649.

[7](#_t_4_2_7), [8](#_t_4_2_8). *Станиславский К. С*. Проект 1 [«Маленькое дело, близко связанное с Художественным театром»]. — КС № 3815.

[9](#_t_4_2_9). *Бертенсон С. Л*. Дневник пребывания Вл. И. Немировича-Данченко в Америке, 1927. — А № 7083/5, л. 2.

[10](#_t_4_2_10). Фрагмент рабочей тетради Вл. И. Немировича-Данченко. — Ф. 4, л. 13 об.

[11](#_t_4_2_11). *Станиславский К. С*. [Проект сметы, труппы, репертуара и предполагаемого расписания занятий «Театра Исканий»]. — КС № 14553.

[12](#_t_4_2_12). КС № 3462.

[13](#_t_4_2_13). Программа драматических классов. — КС № 848, л. 3.

[14](#_t_4_2_14). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [23 августа 1899]. — Н‑Д № 1561.

[15](#_t_4_2_15). Протоколы общих собраний МХТ 15 – 27 февраля 1908. — ВЖ № 7, л. 41 – 42.

[16](#_t_4_2_16). Там же, л. 52.

[17](#_t_4_2_17). Стенограмма беседы народных артистов Республики и режиссеров МХАТ с народным артистом Республики К. С. Станиславским 13 апреля 1936. — Н‑Д № 7552, л. 23 – 24.

[18](#_t_4_2_18). Фрагмент рабочей тетради Вл. И. Немировича-Данченко. — Ф. 4, л. 15 об.

### Глава третья

ИП, т. 1, с. 350, 387, 391 – 392, 401, 405, 409, 410, 417 – 419; 574, 575 (комментарии).

КС‑8, т. 5, с. 261, 265, 266, 268, 270; т. 7, с. 307, 308.

КС‑9, т. 6, с. 448.

Из зап. кн. КС, т. 1, с. 189.

{442} [1](#_t_4_3_1). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому до 10 сентября 1904. — Н‑Д № 1604.

[2](#_t_4_3_2). Фрагмент рабочей тетради Вл. И. Немировича-Данченко. — Ф. 4, л. 11.

### Глава четвертая

*Горький*, т. 28, с. 367.

КС‑8, т. 1, с. 387; т. 7, с. 313, 325 – 326, 329, 339.

Мария Федоровна Андреева, с. 80.

Переписка Горького, с. 284, 285.

ИП, т. 1, с. 421 – 423, 425, 427; 574, 578 (комментария).

*Книппер-Чехова*, ч. 2, с. 68, 73 – 75.

Из прошлого, с. 210, 211.

Летопись Н‑Д, с. 209.

Переписка Мейерхольда, с. 58, 60.

*Ульянов Н. П*. Мои встречи. М., изд‑во Академия художеств СССР, 1952, с. 200 – 202.

О Станиславском, с. 345, 361.

КС‑9, т. 5, кн. 1, с. 411; т. 7, с. 603, 610.

Илларион Николаевич Певцов. 1879 – 1934. Л., Изд. Гос. акад. театра драмы, 1935, с. 53.

[1](#_t_4_4_1). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому после 8 февраля 1907. — Н‑Д № 1632.

[2](#_t_4_4_2). Дневник В. В. Лужского. — А № 5097, л. 52.

[3](#_t_4_4_3), [4](#_t_4_4_4). Н‑Д № 1632.

[5](#_t_4_4_5). *Бертенсон С. Л*. Дневник пребывания Вл. И. Немировича-Данченко в Америке, 1927. — А № 7083/4, л. 79.

[6](#_t_4_4_6). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7960, л. 5 об.

[7](#_t_4_4_7). Режиссерский план К. С. Станиславского пьесы «Дети солнца». — КС № 18855, л. 6, 11.

[8](#_t_4_4_8). А № 5097, л. 46.

[9](#_t_4_4_9). Н‑Д № 7960, л. 5 об.

[10](#_t_4_4_10). Записная книжка К. С. Станиславского. — КП 21545, л. 8.

[11](#_t_4_4_11). ВЖ № 2011, фотокопия.

[12](#_t_4_4_12). Станиславский К. С. [Проект создания музыкального кружка на базе оркестра и хора распускаемого Театра-Студии]. — КС № 14673.

[13](#_t_4_4_13), [14](#_t_4_4_14). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 8292/3.

### **{****443}** Глава пятая

Из прошлого, с. 243, 262, 263.

КС‑8, т. 7, с. 336 – 338.

КС‑9, т. 5, кн. 2, с. 257 – 258.

ИП, т. 1, с. 445, 446; 585 (комментарии).

[1](#_t_4_5_1). Письмо К. С. Станиславского к А. А. Стаховичу от мая 1906. — КС № 5634.

[2](#_t_4_5_2). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к [В. В. Лужскому] от середины лета 1906. — Н‑Д № 2649.

[3](#_t_4_5_3). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [1 апреля 1907]. — Н‑Д № 2087.

[4](#_t_4_5_4). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому после 8 февраля 1907. — Н‑Д № 1632.

[5](#_t_4_5_5). Московский Художественный театр за границей. 1906. — «Русские ведомости», М., 1913, 22 дек.

[6](#_t_4_5_6). «Der Tag», Berlin, 1906, 21 Febr.

[7](#_t_4_5_7), [8](#_t_4_5_8). Н‑Д № 2649.

[9](#_t_4_5_9). Альбом рецензий о гастролях МХТ в 1906 году. — Ф. 1, рецензия № 35.

[10](#_t_4_5_10). Записная книжка К. С. Станиславского. — КП 21545, л. 41.

[11](#_t_4_5_11). Записная книжка К. С. Станиславского. — КС № 763, л. 19.

[12](#_t_4_5_12), [13](#_t_4_5_13). Неотправленное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому после 20 апреля 1906. — Н‑Д № 1619.

[14](#_t_4_5_14). Дневник В. В. Лужского. — А № 5097, л. 39 об.

[15](#_t_4_5_15). Н‑Д № 1619.

[16](#_t_4_5_16), [17](#_t_4_5_17), [18](#_t_4_5_18), [19](#_t_4_5_19). «Театр», М., 1990, № 12, с. 136, 138 – 140.

[20](#_t_4_5_20), [21](#_t_4_5_21). Станиславский К. С. [Заметки и наброски. 1904 – 1905]. — КС № 1028/6.

[22](#_t_4_5_22), [23](#_t_4_5_23), [24](#_t_4_5_24). «Театр», М., 1990, № 12, с. 139.

[25](#_t_4_5_25), [26](#_t_4_5_26). Там же, с. 141.

[27](#_t_4_5_27). А № 5097, л. 39 об.

[28](#_t_4_5_28), [29](#_t_4_5_29), [30](#_t_4_5_30), [31](#_t_4_5_31). Рабочая тетрадь К. С. Станиславского. — КС № 3464/1‑2, л. 7 – 7 об.

[32](#_t_4_5_32). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 8026, л. 1.

### Глава шестая

КС‑8, т. 1, с. 297, 306; т. 7, с. 323, 339 – 341, 367.

КС‑9, т. 1, с. 551, цит. по подлиннику: Ф. 3, оп. 4, ед. хр. 12, л. 1; т. 4, с. 61, 65, 75, 79, 80, 155; т. 5, кн. 1, с. 493.

ИП, т. 1, с. 399, 400, 403, 413, 414, 416, 429, 430, 436.

{444} Мария Петровна Лилина, с. 203.

Из зап. кн. КС, т. 1, с. 184, 212, 213.

«Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра.

Опыт четырех редакций. М., ВТО, 1979, с. 22, 163, 285.

Из прошлого, с. 73.

Летопись Н‑Д, с. 222.

[1](#_t_4_6_1), [2](#_t_4_6_2). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от начала июля 1906. — Н‑Д № 1621.

[3](#_t_4_6_3), [4](#_t_4_6_4). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7962, л. 9 об.

[5](#_t_4_6_5). *Станиславский К. С*. Опыт руководства для изучения драматического искусства. — КС № 1247/1, л. 2.

[6](#_t_4_6_6). Там же, КС № 1247/7, л. 1 – 2.

[7](#_t_4_6_7). Там же, КС № 1247/8, л. 2 – 3.

[8](#_t_4_6_8), [9](#_t_4_6_9), [10](#_t_4_6_10), [11](#_t_4_6_11), [12](#_t_4_6_12), [13](#_t_4_6_13), [14](#_t_4_6_14), [15](#_t_4_6_15). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к [В. В. Лужскому] от середины лета 1906. — Н‑Д № 2649.

[16](#_t_4_6_16), [17](#_t_4_6_17). Н‑Д № 7962, л. 32.

[18](#_t_4_6_18). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от августа 1906. — Н‑Д № 1623.

[19](#_t_4_6_19). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [25 мая 1905]. — Н‑Д № 1620.

[20](#_t_4_6_20), [21](#_t_4_6_21). Стенограмма беседы Вл. И. Немировича-Данченко с молодежью МХАТ 19 января 1939. — Н‑Д № 146, л. 4.

[22](#_t_4_6_22). Н‑Д № 7962, л. 42.

[23](#_t_4_6_23). «Речь», Спб., 1907, 28 апр.

[24](#_t_4_6_24), [25](#_t_4_6_25). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Имею ли я нравственное право оставить Художественный театр?»]. — Н‑Д № 7734.

[26](#_t_4_6_26). Неотправленное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к А. А. Стаховичу [1915]. — Н‑Д № 1500.

## Уроки новой жизни

### Глава первая

ТН, т. 2, с. 274 (цитируется по подлиннику: Н‑Д № 828), 275, 276.

ИП, т. 1, с. 430, 431, 433, 435, 438 – 440, 442 – 445, 447, 449; 581, 582, 585 – 590 (комментарии).

КС‑8, т. 5, с. 666; т. 7, с. 323, 361, 363, 364.

*Бердяев Николай*. Самопознание. М., «ДЭМ», 1990, с. 124.

КС‑9, т. 5, кн. 2, 280 – 282, 283 (цит. по подлиннику: КС № 746, л. 33 об.), 284, 286, 290.

{445} Илья Сац. М.‑Пг., Гос. изд‑во, 1923, с. 91.

Режиссерские экземпляры, т. 5, с. 77, 89, 101, 121, 233, 275, 281.

Летопись КС, т. 2, с. 44.

Станиславский репетирует. Записи и стенограммы репетиций. М., СТД РСФСР, 1987, с. 23.

Летопись Н‑Д, с. 224, 270.

[1](#_t_5_1_1). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7962, л. 43.

[2](#_t_5_1_2). «Товарищ», Спб., 1907, 26 мая.

[3](#_t_5_1_3). «Театр и искусство», Спб., 1907, 6 мая, № 18, с. 304.

[4](#_t_5_1_4). «Петербургская газета», Спб., 1907, 5 мая.

[5](#_t_5_1_5). «Товарищ», Спб., 1907, 27 мая.

[6](#_t_5_1_6), [7](#_t_5_1_7), [8](#_t_5_1_8). *Станиславский К. С*. Обращение к артистам и сотрудникам, участвующим в «Драме жизни». — КС № 1310.

[9](#_t_5_1_9). Н‑Д № 7962, л. 29.

[10](#_t_5_1_10). Письмо А. А. Стаховича к К. С. Станиславскому от 17 октября 1906. — КС № 10508.

[11](#_t_5_1_11). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7962, л. 14 об.

[12](#_t_5_1_12). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к О. Л. Книппер-Чеховой после 8 февраля 1907. — Н‑Д № 828.

[13](#_t_5_1_13). «Московский еженедельник», М., 1907, 6 янв., № 1, с. 47, 48.

[14](#_t_5_1_14). Н‑Д № 7962, л. 14.

[15](#_t_5_1_15). *Станиславский К. С*. Наша связь [Анализ писем Вл. И. Немировича-Данченко от 7 и 9 февраля 1908]. — КС № 21503.

[16](#_t_5_1_16). Автограф Вл. И. Немировича-Данченко в режиссерском плане В. В. Лужского к «Бранду». — А № 6213, л. 103.

[17](#_t_5_1_17). А № 6213, л. 30 об.

[18](#_t_5_1_18). Ф. 1, оп. 93, ед. хр. 884.

[19](#_t_5_1_19). Н‑Д № 7962, л. 59.

[20](#_t_5_1_20). *Станиславский К. С*. Замечания на репетиции третьей картины «Бранда». — КС № 1267, л. 4 об.

[21](#_t_5_1_21). Стенограмма беседы народных артистов и режиссеров МХАТ с народным артистом Республики Вл. И. Немировичем-Данченко 29 апреля 1936, — Н‑Д № 7556, л. И.

[22](#_t_5_1_22). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. М. Леонидову между 18 декабря 1906 и 7 января 1907. — Н‑Д № 6447.

[23](#_t_5_1_23). Письмо А. А. Стаховича к О. Л. Книппер-Чеховой от 1 ноября 1906. — К‑Ч № 5162.

[24](#_t_5_1_24), [25](#_t_5_1_25), [26](#_t_5_1_26), [27](#_t_5_1_27), [28](#_t_5_1_28), [29](#_t_5_1_29). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому до 8 февраля 1907. — Н‑Д № 1637.

### **{****446}** Глава вторая

КС‑9, т. 5, кн. 2, с. 284.

КС‑8, т. 7, с. 361.

[1](#_t_5_2_1). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 17/30 сентября 1913. — Н‑Д № 2373.

[2](#_t_5_2_2), [3](#_t_5_2_3), [4](#_t_5_2_4), [5](#_t_5_2_5), [6](#_t_5_2_6). Неотправленное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому после 8 февраля 1907. — Н‑Д № 1632, фрагмент II.

[7](#_t_5_2_7). Там же, фрагмент I.

[8](#_t_5_2_8). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 30 октября 1909. — Н‑Д № 7163.

[9](#_t_5_2_9). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7961, л. 50 об.

[10](#_t_5_2_10), [11](#_t_5_2_11). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [29 марта 1907]. — Н‑Д № 2084.

[12](#_t_5_2_12), [13](#_t_5_2_13), [14](#_t_5_2_14). Протоколы общих собраний членов Товарищества МХТ с 5 марта по 5 января 1913. — ВЖ № 8, л. 25.

[15](#_t_5_2_15). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [мая 1908]. — Н‑Д № 1644.

[16](#_t_5_2_16). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому до 28 июля 1908. — Н‑Д № 1647.

### Глава третья

ИП, т. 1, с. 442, 451.

*Ходасевич Владислав*. Колеблемый треножник. М., «Советский писатель», 1991, с. 614, 615.

Летопись Н‑Д, с. 228.

[1](#_t_5_3_1), [2](#_t_5_3_2), [3](#_t_5_3_3). Неотправленное письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому после 8 февраля 1907. — Н‑Д № 1632, фрагмент I.

[4](#_t_5_3_4), [5](#_t_5_3_5), [6](#_t_5_3_6), [7](#_t_5_3_7), [8](#_t_5_3_8), [9](#_t_5_3_9), [10](#_t_5_3_10). Там же, фрагмент II.

[11](#_t_5_3_11), [12](#_t_5_3_12). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [1 апреля 1907]. — Н‑Д № 2087.

[13](#_t_5_3_13), [14](#_t_5_3_14), [15](#_t_5_3_15), [16](#_t_5_3_16), [17](#_t_5_3_17), [18](#_t_5_3_18), [19](#_t_5_3_19), [20](#_t_5_3_20), [21](#_t_5_3_21), [22](#_t_5_3_22). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Имею ли я нравственное право оставить Художественный театр?»]. — Н‑Д № 7734.

[23](#_t_5_3_23). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7961, л. 34.

[24](#_t_5_3_24). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 3 апреля 1907. — Н‑Д № 2088.

[25](#_t_5_3_25). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 14 [августа 1907]. — Н‑Д № 2096.

### **{****447}** Глава четвертая

Александр Павлович Ленский. Статьи. Письма. Записки. М., «Искусство», 1950, с. 274.

КС‑9, т. 5, кн. 1, с. 335, 365, 366, 386 (цит. по подлиннику: КС № 773, л. 86).

КС‑8, т. 1, с. 11; т. 5, с. 264; т. 7, с. 361, 376, 377.

Летопись КС, т. 2, с. 82, 113 – 114.

Из зап. кн., т. 1, с. 259 – 262; 547, 548, 550, 551 (комментарии).

ИП, т. 1, с. 590 (комментарии).

[1](#_t_5_4_1). Письмо А. А. Стаховича к К. С. Станиславскому от 9 января 1908. — КС № 10512.

[2](#_t_5_4_2), [3](#_t_5_4_3). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [26 августа 1907]. — Н‑Д № 2102.

[4](#_t_5_4_4), [5](#_t_5_4_5). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [17 августа 1907]. — Н‑Д № 1642.

[6](#_t_5_4_6). Письмо К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 22 ноября 1907. — КС № 5197/1.

[7](#_t_5_4_7). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [23 ноября 1907]. — КП 20594/9.

[8](#_t_5_4_8). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 28 [августа 1907]. — Н‑Д № 2103.

[9](#_t_5_4_9). «Исторический архив», М., 1962, № 2, с. 42 (дата письма исправляется по подлиннику — 23 ноября 1907, КС № 5152). Поступившая в Музей МХАТ в 1979 году ранее неизвестная часть переписки Станиславского и Немировича-Данченко 1907 – 1908 годов позволила правильно прочесть дату и установить отношение письма к эпизоду разбирательства конфликта между М. Н. Германовой и О. В. Гзовской.

[10](#_t_5_4_10). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [24 ноября 1907]. — КП 20594/11.

[11](#_t_5_4_11). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Имею ли я нравственное право оставить Художественный театр?»]. — Н‑Д № 7734.

[12](#_t_5_4_12). Письмо К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 23 ноября 1907. — КС № 5193/2.

[13](#_t_5_4_13), [14](#_t_5_4_14), [15](#_t_5_4_15), [16](#_t_5_4_16). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [25 ноября 1907]. — КП 20594/12.

[17](#_t_5_4_17), [18](#_t_5_4_18). Письмо К. С. Станиславского к Вл. И. Немировичу-Данченко от 26 ноября 1907. — КС № 21502/1.

[19](#_t_5_4_19). Письмо В. А. Нелидова к Вл. И. Немировичу-Данченко от 22 февраля 1907. — Н‑Д № 5094.

{448} [20](#_t_5_4_20). Письмо В. А. Нелидова к К. С. Станиславскому от 26 октября 1907. — КС № 9540.

[21](#_t_5_4_21). Дневник репетиций в сезоне 1907/1908 года. — РЧ № 135, л. 26 об.

[22](#_t_5_4_22), [23](#_t_5_4_23). Письмо В. А. Нелидова к К. С. Станиславскому от 5 февраля 1908 — КС № 21560.

[24](#_t_5_4_24). *Станиславский К. С*. Наша связь [Анализ писем Вл. И. Немировича-Данченко от 7 и 9 февраля 1908]. — КС № 21503.

[25](#_t_5_4_25), [26](#_t_5_4_26), [27](#_t_5_4_27), [28](#_t_5_4_28). «Исторический архив», М., 1962, № 2, с. 42.

[29](#_t_5_4_29). Листы из дневника В. В. Лужского. — А № 5085, л. 2 об.

[30](#_t_5_4_30). Письмо В. А. Нелидова к К. С. Станиславскому от [7 февраля 1908]. — КС № 9541.

[31](#_t_5_4_31). «Московские ведомости», М., 1908, 14 февр.

[32](#_t_5_4_32). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 14 февраля 1908. — КП 20594/18.

[33](#_t_5_4_33). Письмо В. А. Нелидова к Вл. И. Немировичу-Данченко от 21 марта 1908. — Н‑Д № 5095.

### Глава пятая

Летопись КС, т. 2, с. 45.

Из зап. кн., т. 1, с. 552 – 556 (комментарии).

КС‑8, т. 5, с. 361, 362.

ИП, т. 1, с. 458.

[1](#_t_5_5_1), [2](#_t_5_5_2), [3](#_t_5_5_3), [4](#_t_5_5_4), [5](#_t_5_5_5), [6](#_t_5_5_6), [7](#_t_5_5_7). *Станиславский К. С*. «Наша связь». — КС № 21503.

[8](#_t_5_5_8), [9](#_t_5_5_9), [10](#_t_5_5_10), [11](#_t_5_5_11), [12](#_t_5_5_12), [13](#_t_5_5_13). Протоколы заседаний комиссии пайщиков и Правления МХТ с 15 февраля по 28 мая 1908. — ВЖ № 7, л. 48, 51 – 53, 62, 63.

[14](#_t_5_5_14). Журнал заседаний Дирекции и Правления МХТ. — ВЖ № 1126, л. 44.

[15](#_t_5_5_15). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 1 марта 1908. — КП 20594/19.

[16](#_t_5_5_16), [17](#_t_5_5_17), [18](#_t_5_5_18), [19](#_t_5_5_19). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7961, л. 74 об.

### Глава шестая

КС‑8, т. 5, с. 363, 364; т. 7, с. 343, 371, 375, 383, 385, 386, 395, 396, 404, 405, 415.

Летопись Н‑Д, с. 227, 228, 230, 233 – 236, 240, 242.

КС‑9, т. 5, кн. 1, с. 328, 366, 401 – 403, 435; кн. 2, с. 345.

Летопись КС, т. 2, с. 79, 85, 87, 88, 114, 130, 132, 136.

Из зап. кн. КС, т. 1, с. 208, 253.

ИП, т. 1, с. 392, 456, 467.

{449} ТН, т. 1, с. 375.

И. М. Москвин. Статьи и материалы. М., ВТО, 1948, с. 290.

[1](#_t_5_6_1). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от декабря 1908. — Н‑Д № 1650.

[2](#_t_5_6_2). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву после 12 апреля 1907. — КП 9825, л. 21.

[3](#_t_5_6_3), [4](#_t_5_6_4). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [4 апреля 1907]. — Н‑Д № 2089.

[5](#_t_5_6_5), [6](#_t_5_6_6). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7962, л. 44, 18.

[7](#_t_5_6_7). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву не ранее 14 апреля 1907. — КП 9825, л. 22.

[8](#_t_5_6_8). «Столичное утро», М., 1907, 6 окт.

[9](#_t_5_6_9). Письмо А. Н. Лаврентьева к Н. А. Подгорному от 10 сентября 1907. — А № 5341.

[10](#_t_5_6_10). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 7 [сентября 1907]. — Н‑Д № 2108.

[11](#_t_5_6_11), [12](#_t_5_6_12), [13](#_t_5_6_13). «Столичное утро», М., 1907, 6 окт.

[14](#_t_5_6_14), [15](#_t_5_6_15), [16](#_t_5_6_16), [17](#_t_5_6_17), [18](#_t_5_6_18), [19](#_t_5_6_19), [20](#_t_5_6_20), [21](#_t_5_6_21), [22](#_t_5_6_22), [23](#_t_5_6_23). «Театр», М., 1907, № 131, с. 14.

[24](#_t_5_6_24). «Обозрение театров», Спб., 1908, 20 янв.

[25](#_t_5_6_25). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7963, л. 42.

[26](#_t_5_6_26). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от [26 марта 1908]. — КП 20594/20.

[27](#_t_5_6_27). Н‑Д № 7963, л. 44.

[28](#_t_5_6_28), [29](#_t_5_6_29). «Утро России», М., 1907, 2 окт.

[30](#_t_5_6_30). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 21 [августа 1907]. — Н‑Д № 2099.

[31](#_t_5_6_31). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от [3 августа 1907]. — Н‑Д № 2090.

[32](#_t_5_6_32). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 24 [августа 1907]. — Н‑Д № 2101.

[33](#_t_5_6_33), [34](#_t_5_6_34), [35](#_t_5_6_35). «Столичное утро», М., 1907, 11 окт.

[36](#_t_5_6_36). *Немирович-Данченко Вл. И*. [Заметки к режиссерскому экземпляру В. В. Лужского «Борис Годунов»]. — Н‑Д № 22, л. 4.

[37](#_t_5_6_37). *Немирович-Данченко Вл. И*. Борис Годунов. [Трактовка роли в драме А. С. Пушкина «Борис Годунов»; 1935, декабрь]. — Н‑Д № 23, л. 2 об.

[38](#_t_5_6_38). «Столичное утро», М., 1907, 11 окт.

[39](#_t_5_6_39). «Горьковец», М., 1937, 9 февр. — Н‑Д № 24.

{450} [40](#_t_5_6_40). Н‑Д № 7963, л. 36.

[41](#_t_5_6_41), [42](#_t_5_6_42), [43](#_t_5_6_43). Из дневника [репетиций] Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 99, л. 1.

[44](#_t_5_6_44). Станиславский К. С. [Замечания на репетициях «Росмерсхольма»]. — КС № 1347, л. 10 об.

[45](#_t_5_6_45). Письмо В. И. Качалова к Н. А. Подгорному от 10 марта 1908. — А № 9700.

[46](#_t_5_6_46). Зап. кн. К. С. Станиславского. — КС № 764, л. 53 об.

[47](#_t_5_6_47). Н‑Д № 2099.

[48](#_t_5_6_48). КС № 764, л. 41.

[49](#_t_5_6_49), [50](#_t_5_6_50), [51](#_t_5_6_51). *Станиславский К. С*. Режиссерский экземпляр «Синей птицы». — КС № 18942, л. 37, 39 об., 39.

[52](#_t_5_6_52). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Л. Н. Андрееву от [30 сентября 1908]. — КП 9825, л. 4.

[53](#_t_5_6_53). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 14 [сентября 1908]. — Н‑Д № 2141.

[54](#_t_5_6_54), [55](#_t_5_6_55). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 8 августа [1908]. — Н‑Д № 2116.

[56](#_t_5_6_56). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 26 августа [1908]. — Н‑Д № 2130.

[57](#_t_5_6_57), [58](#_t_5_6_58), [59](#_t_5_6_59). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 27 августа [1908]. — Н‑Д № 2131.

[60](#_t_5_6_60). Н‑Д № 2141.

[61](#_t_5_6_61), [62](#_t_5_6_62), [63](#_t_5_6_63). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 5 – 6 июля [1908]. — Н‑Д № 1646.

[64](#_t_5_6_64), [65](#_t_5_6_65). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Е. Н. Немирович-Данченко от 18 [августа 1908]. — Н‑Д № 2124.

[66](#_t_5_6_66), [67](#_t_5_6_67). Журнал репетиций «Ревизора». — РЧ № 122, л. 35 об., 29 об.

[68](#_t_5_6_68), [69](#_t_5_6_69). Записная книжка К. С. Станиславского. — КС № 545, л. 54.

[70](#_t_5_6_70). Н‑Д № 1650.

[71](#_t_5_6_71), [72](#_t_5_6_72). «Русское слово», М., 1908, 18 ноября.

### Глава седьмая

Летопись Н‑Д, с. 242.

КС‑9, т. 5, кн. 1, с. 329, 387 (цит. по подлиннику: КС № 545, л. 2), 389, 390, 394, 395, 402, 609.

КС‑8, т. 5, с. 386 – 388, 390, 391, 393, 395, 412, 414, 415.

ИП, т. 1, с. 464 – 466.

[1](#_t_5_7_1). «Русское слово», М., 1908, 14 окт.

[2](#_t_5_7_2). «Раннее утро», М., 1908, 15 окт.

{451} [3](#_t_5_7_3). «Голос Москвы», М., 1908, 15 окт.

[4](#_t_5_7_4). Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко. — Н‑Д № 7964, л. 38.

[5](#_t_5_7_5). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от 5 – 6 июля [1908]. — Н‑Д № 1646.

[6](#_t_5_7_6). *Немирович-Данченко Вл. И*. [«Я не могу отделаться от одной мысли <…>». Фрагмент доклада на праздновании 10‑летия Художественного театра]. — Н‑Д № 7700.

[7](#_t_5_7_7), [8](#_t_5_7_8), [9](#_t_5_7_9). Журнал репетиций «Ревизора». — РЧ № 122, л. 76 об., 77, 80 об.

[10](#_t_5_7_10). Протоколы заседаний Правления [и общих собраний Товарищества МХТ] со 2 августа 1908 по 22 мая 1909. — ВЖ № 158, л. 48 – 49.

[11](#_t_5_7_11), [12](#_t_5_7_12). Н‑Д № 7964, л. 49 об.

[13](#_t_5_7_13), [14](#_t_5_7_14). *Станиславский К. С*. Письмо к некоторым из товарищей артистов. Караул!!! — КС № 3612.

[15](#_t_5_7_15). См. «Разделение власти», [гл. 1, примеч. 2](#_n_2_1_2).

[16](#_t_5_7_16). Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К. С. Станиславскому от декабря 1908. — Н‑Д № 1650.

[17](#_t_5_7_17). ВЖ № 158, л. 54 – 55.

# **{****452}** 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)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Адашев (Платонов) А. И. [51](#_page051), [67](#_page067), [68](#_page068), [82](#_page082), [262](#_page262), [334](#_page334)

Айзман Д. Я. [249](#_page249)

Акимов Н. П. [9](#_page009)

Алексеев И. К. [356](#_page356)

Алексеев С. В. [367](#_page367)

Алексеева Е. В. [348](#_page348)

Алексеева П. А. [165](#_page165)

Алексеевы [14](#_page014), [15](#_page015), [17](#_page017) – [19](#_page019), [143](#_page143), [192](#_page192), [225](#_page225)

Александр III [184](#_page184)

Александров Н. Г. [214](#_page214), [226](#_page226), [233](#_page233), [262](#_page262), [276](#_page276), [285](#_page285), [308](#_page308), [349](#_page349), [363](#_page363), [366](#_page366), [407](#_page407)

Аллерс [37](#_page037)

Алперс Б. В. [146](#_page146), [147](#_page147)

Амфитеатров А. В. [23](#_page023)

Андреев Л. Н. [141](#_page141), [143](#_page143), [256](#_page256), [360](#_page360), [386](#_page386) – [388](#_page388), [391](#_page391), [392](#_page392), [403](#_page403)

Андреев П. Н. [276](#_page276)

Андреев-Бурлак В. Н. [32](#_page032)

Андреева М. Ф. [51](#_page051), [84](#_page084), [127](#_page127), [128](#_page128), [132](#_page132), [137](#_page137), [144](#_page144), [240](#_page240), [241](#_page241), [247](#_page247), [250](#_page250) – [252](#_page252), [254](#_page254), [256](#_page256), [281](#_page281), [282](#_page282), [286](#_page286), [292](#_page292), [355](#_page355), [364](#_page364)

Антокольский М. М. [146](#_page146)

Антуан А. [7](#_page007), [36](#_page036), [43](#_page043), [146](#_page146)

Арбатов Н. Н. [292](#_page292)

Артем А. Р. [217](#_page217), [219](#_page219) – [221](#_page221), [226](#_page226), [349](#_page349)

Байрон Дж. [142](#_page142), [372](#_page372)

Бакалович С. В. [186](#_page186), [188](#_page188)

Балиев Н. Ф. [303](#_page303)

Баранов Н. А. [131](#_page131)

Барановская В. В. [73](#_page073), [392](#_page392)

Бебутов В. М. [8](#_page008), [100](#_page100), [208](#_page208), [270](#_page270)

Белый А. [389](#_page389)

Бенар Л. [25](#_page025), [26](#_page026)

Бенуа А. Н. [11](#_page011), [422](#_page422)

Бердслей О. [391](#_page391)

Бердяев Н. А. [323](#_page323)

Бернар С. [20](#_page020)

Бертенсон С. Л. [128](#_page128), [249](#_page249), [263](#_page263), [284](#_page284), [285](#_page285)

Бертолини Ф. [180](#_page180)

Бессонов С. П. [39](#_page039)

Блок А. А. [11](#_page011), [409](#_page409)

Боборыкин П. Д. [128](#_page128)

Бокшанская О. С. [195](#_page195)

Бородай М. М. [20](#_page020)

Боткин С. С. [186](#_page186), [188](#_page188)

Брам О. [302](#_page302)

Брюсов В. Я. [292](#_page292), [293](#_page293)

Булгаков М. А. [9](#_page009), [274](#_page274)

Бунин И. А. [231](#_page231), [247](#_page247)

Бурджалов Г. С. [135](#_page135), [137](#_page137), [138](#_page138), [171](#_page171), [180](#_page180), [255](#_page255), [262](#_page262), [345](#_page345)

Бутова Н. С. [262](#_page262), [334](#_page334), [340](#_page340)

Бьернсон Б. [145](#_page145)

Вагнер Р. [149](#_page149)

Ван-Зандт М. [20](#_page020)

Васильев П. В. [93](#_page093)

Васнецов В. М. [188](#_page188)

Вахтангов Е. Б. [7](#_page007)

Верцингеториг [187](#_page187), [188](#_page188)

Веригина В. П. [177](#_page177), [189](#_page189), [262](#_page262), [275](#_page275), [296](#_page296)

Вильгельм II [300](#_page300)

Вишневский А. Л. [52](#_page052), [67](#_page067), [84](#_page084), [95](#_page095), [121](#_page121), [137](#_page137), [144](#_page144), [205](#_page205), [217](#_page217), [219](#_page219), [232](#_page232), [255](#_page255), [257](#_page257), [272](#_page272), [301](#_page301), [304](#_page304), [339](#_page339), [346](#_page346), [356](#_page356), [360](#_page360), [362](#_page362), [365](#_page365), [395](#_page395), [396](#_page396), [398](#_page398), [412](#_page412)

Волькенштейн В. М. [8](#_page008)

{453} Гаазе Ф. [302](#_page302)

Гамсун К. [267](#_page267), [307](#_page307), [310](#_page310), [322](#_page322), [323](#_page323), [341](#_page341) – [343](#_page343)

Гандурина Н. А. [82](#_page082)

Гарденины [143](#_page143)

Гауптман Г. [22](#_page022), [27](#_page027), [47](#_page047), [49](#_page049), [101](#_page101), [125](#_page125), [291](#_page291), [301](#_page301), [302](#_page302)

Гельцер Е. В. [318](#_page318)

Геннерт А. И. [352](#_page352)

Геннерт И. И. [314](#_page314)

Германова (Красовская) М. Н. [64](#_page064), [259](#_page259), [262](#_page262), [266](#_page266), [310](#_page310), [314](#_page314), [316](#_page316), [326](#_page326), [328](#_page328), [340](#_page340), [363](#_page363) – [367](#_page367), [385](#_page385), [398](#_page398), [416](#_page416), [421](#_page421)

Гзовская О. В. [356](#_page356), [361](#_page361) – [369](#_page369), [377](#_page377), [378](#_page378), [380](#_page380), [398](#_page398), [416](#_page416), [422](#_page422)

Гиляровский В. А. [154](#_page154), [155](#_page155), [159](#_page159)

Глаголь С. [328](#_page328), [339](#_page339)

Гоголь Н. В. [16](#_page016), [308](#_page308), [411](#_page411)

Гойя Ф. [391](#_page391)

Гольдони К. [66](#_page066)

Горбунов И. Ф. [266](#_page266)

Горев А. Ф. [407](#_page407)

Горчаков Н. М. [61](#_page061)

Горький М. (Пешков А. М.) [11](#_page011), [70](#_page070), [74](#_page074), [105](#_page105), [111](#_page111), [112](#_page112), [126](#_page126), [128](#_page128) – [130](#_page130), [141](#_page141) – [143](#_page143), [153](#_page153) – [161](#_page161), [164](#_page164) – [166](#_page166), [168](#_page168) – [170](#_page170), [190](#_page190), [196](#_page196), [201](#_page201), [204](#_page204), [240](#_page240), [241](#_page241), [244](#_page244) – [256](#_page256), [258](#_page258), [262](#_page262), [266](#_page266), [281](#_page281) – [284](#_page284), [286](#_page286), [291](#_page291), [296](#_page296), [308](#_page308), [309](#_page309), [355](#_page355), [379](#_page379), [414](#_page414), [416](#_page416)

Гославский Е. П. [107](#_page107)

Грибоедов А. С. [315](#_page315), [317](#_page317)

Грибунин В. Ф. [257](#_page257), [340](#_page340)

Грубе М. [180](#_page180)

Гуревич Л. Я. [40](#_page040), [81](#_page081), [322](#_page322), [323](#_page323)

Гюго В. [26](#_page026), [32](#_page032), [141](#_page141), [165](#_page165), [166](#_page166)

Д’Аннунцио Г. [141](#_page141), [262](#_page262)

Дарский (Псаров) М. Е. [51](#_page051)

Добужинский М. В. [11](#_page011), [422](#_page422)

Долгоруков П. Д. [318](#_page318)

Дорошевич В. М. [124](#_page124), [158](#_page158), [225](#_page225)

Достоевский Ф. М. [254](#_page254), [350](#_page350)

Дузе Э. [63](#_page063), [64](#_page064), [141](#_page141)

Дункан А. [400](#_page400)

Дюпон Э. [356](#_page356)

Егоров В. Е. [346](#_page346), [388](#_page388), [398](#_page398), [401](#_page401), [404](#_page404)

Ермолова М. Н. [20](#_page020), [43](#_page043), [112](#_page112), [223](#_page223), [360](#_page360), [412](#_page412)

Есаков В. Д. [9](#_page009)

Жорж М.‑Ж. [26](#_page026)

Завадский Ю. А. [9](#_page009)

Золя Э. [102](#_page102)

Ибсен Г. [27](#_page027), [28](#_page028), [39](#_page039), [49](#_page049), [51](#_page051), [65](#_page065), [84](#_page084), [112](#_page112), [113](#_page113), [125](#_page125), [136](#_page136), [145](#_page145), [153](#_page153), [169](#_page169), [172](#_page172), [182](#_page182), [208](#_page208), [209](#_page209), [263](#_page263), [301](#_page301), [307](#_page307), [322](#_page322), [329](#_page329), [386](#_page386), [387](#_page387), [397](#_page397), [399](#_page399)

Иванов-Козельский М. Т. [32](#_page032)

Иержабек Л. [300](#_page300)

Каллаш В. В. [309](#_page309)

Карпов Е. П. [237](#_page237)

Качалов В. И. [72](#_page072), [105](#_page105), [112](#_page112), [113](#_page113), [115](#_page115), [123](#_page123), [128](#_page128), [170](#_page170), [200](#_page200), [210](#_page210), [232](#_page232), [252](#_page252), [271](#_page271), [283](#_page283), [304](#_page304), [322](#_page322), [326](#_page326), [328](#_page328) – [334](#_page334), [336](#_page336), [337](#_page337), [340](#_page340), [342](#_page342), [373](#_page373), [374](#_page374), [398](#_page398), [399](#_page399)

Квапил Я. [119](#_page119), [120](#_page120)

Керр А. [298](#_page298), [301](#_page301), [302](#_page302)

Кириллов В. С. [180](#_page180), [401](#_page401)

Книппер-Чехова О. Л. [58](#_page058), [63](#_page063), [65](#_page065) – [68](#_page068), [74](#_page074), [96](#_page096), [97](#_page097), [99](#_page099) – [112](#_page112), [117](#_page117), [118](#_page118), [120](#_page120), [123](#_page123), [127](#_page127) – [129](#_page129), [132](#_page132), [135](#_page135), [137](#_page137), [139](#_page139), [143](#_page143), [144](#_page144), {454} [148](#_page148), [149](#_page149), [160](#_page160), [163](#_page163), [166](#_page166), [168](#_page168), [171](#_page171), [172](#_page172), [174](#_page174) – [176](#_page176), [179](#_page179), [192](#_page192), [194](#_page194), [196](#_page196), [197](#_page197), [201](#_page201) – [205](#_page205), [211](#_page211), [213](#_page213), [214](#_page214), [218](#_page218), [221](#_page221), [222](#_page222), [227](#_page227), [230](#_page230) – [232](#_page232), [238](#_page238), [241](#_page241), [243](#_page243), [248](#_page248), [258](#_page258), [259](#_page259), [261](#_page261), [266](#_page266), [276](#_page276), [283](#_page283), [297](#_page297), [311](#_page311), [326](#_page326), [339](#_page339), [343](#_page343) – [346](#_page346), [360](#_page360), [364](#_page364), [391](#_page391), [398](#_page398), [399](#_page399), [405](#_page405), [412](#_page412), [417](#_page417)

Коклен-старший [20](#_page020)

Колупаев Н. А. [70](#_page070), [275](#_page275), [310](#_page310)

Комиссаржевская В. Ф. [64](#_page064), [80](#_page080), [143](#_page143), [271](#_page271), [381](#_page381), [387](#_page387) – [389](#_page389)

Комиссаржевский Ф. П. [20](#_page020)

Коонен А. Г. [392](#_page392)

Корнель П. [32](#_page032)

Косминская Л. А. [73](#_page073), [262](#_page262), [313](#_page313)

Кронек Л. [7](#_page007), [38](#_page038), [180](#_page180)

Кропивницкий М. Л. [319](#_page319)

Крэг Г. [11](#_page011), [270](#_page270), [335](#_page335), [422](#_page422)

Кугель А. Р. [322](#_page322), [391](#_page391)

Куприн А. И. [231](#_page231)

Лаврентьев А. Н. [389](#_page389)

Левитан И. И. [237](#_page237)

Левицкий Ф. Ф. [19](#_page019)

Лейн Я. Л. [276](#_page276)

Ленский А. П. [19](#_page019), [20](#_page020), [30](#_page030), [43](#_page043), [63](#_page063), [111](#_page111), [165](#_page165), [166](#_page166), [210](#_page210), [340](#_page340), [360](#_page360), [362](#_page362), [412](#_page412)

Лентовский М. В. [22](#_page022), [37](#_page037), [43](#_page043), [46](#_page046), [83](#_page083), [106](#_page106)

Леонидов Л. Д. [8](#_page008)

Леонидов Л. М. [72](#_page072), [105](#_page105), [200](#_page200), [210](#_page210), [214](#_page214), [221](#_page221), [226](#_page226), [227](#_page227), [232](#_page232), [233](#_page233), [310](#_page310), [326](#_page326), [334](#_page334), [342](#_page342), [343](#_page343), [384](#_page384), [392](#_page392), [393](#_page393), [398](#_page398), [417](#_page417), [420](#_page420)

Лепковский Е. А. [172](#_page172)

Ливен [318](#_page318)

Лилина М. П. [68](#_page068), [72](#_page072), [73](#_page073), [82](#_page082), [83](#_page083), [121](#_page121), [126](#_page126), [144](#_page144), [221](#_page221) – [223](#_page223), [251](#_page251), [255](#_page255), [258](#_page258) – [261](#_page261), [284](#_page284), [288](#_page288), [304](#_page304), [305](#_page305), [306](#_page306), [311](#_page311), [313](#_page313), [327](#_page327), [331](#_page331), [332](#_page332), [364](#_page364), [412](#_page412)

Литовцева Н. Н. [84](#_page084), [127](#_page127), [262](#_page262)

Лопе де Вега [32](#_page032)

Лось А. П. [73](#_page073)

Лужский (Калужский) В. В. [50](#_page050) – [52](#_page052), [68](#_page068), [87](#_page087), [102](#_page102), [112](#_page112), [116](#_page116), [117](#_page117), [130](#_page130), [133](#_page133), [135](#_page135), [136](#_page136), [154](#_page154), [155](#_page155), [159](#_page159), [171](#_page171), [184](#_page184), [190](#_page190), [191](#_page191), [205](#_page205), [207](#_page207), [209](#_page209), [213](#_page213), [232](#_page232), [240](#_page240), [241](#_page241), [258](#_page258), [260](#_page260), [281](#_page281), [282](#_page282), [284](#_page284), [285](#_page285), [287](#_page287), [288](#_page288), [298](#_page298), [304](#_page304), [306](#_page306) – [310](#_page310), [338](#_page338) – [340](#_page340), [348](#_page348), [360](#_page360), [376](#_page376), [381](#_page381), [382](#_page382), [394](#_page394) – [396](#_page396), [398](#_page398), [401](#_page401), [407](#_page407), [419](#_page419), [422](#_page422)

Мазырин В. А. [37](#_page037)

Максимов В. В. [73](#_page073), [338](#_page338), [344](#_page344)

Мамонтов С. С. [39](#_page039)

Маркс А. Ф. [99](#_page099)

Мелик-Захаров С. В. [9](#_page009)

Мейерхольд Вс. Э. [7](#_page007), [8](#_page008), [11](#_page011), [50](#_page050), [57](#_page057), [60](#_page060), [62](#_page062), [63](#_page063), [66](#_page066), [68](#_page068), [71](#_page071) – [74](#_page074), [84](#_page084), [86](#_page086), [87](#_page087), [91](#_page091), [100](#_page100), [112](#_page112), [127](#_page127), [128](#_page128), [132](#_page132), [135](#_page135), [137](#_page137) – [142](#_page142), [200](#_page200), [208](#_page208), [218](#_page218), [236](#_page236), [257](#_page257), [261](#_page261) – [265](#_page265), [267](#_page267) – [269](#_page269), [271](#_page271), [275](#_page275), [276](#_page276), [278](#_page278), [287](#_page287) – [290](#_page290), [292](#_page292) – [296](#_page296), [302](#_page302), [309](#_page309), [328](#_page328), [338](#_page338), [356](#_page356), [381](#_page381), [387](#_page387) – [391](#_page391), [415](#_page415)

Менье К. [300](#_page300)

Метерлинк М. [114](#_page114), [140](#_page140) – [142](#_page142), [236](#_page236), [262](#_page262), [265](#_page265) – [267](#_page267), [272](#_page272), [274](#_page274), [275](#_page275), [289](#_page289), [302](#_page302), [386](#_page386), [388](#_page388), [401](#_page401), [402](#_page402), [404](#_page404), [405](#_page405)

Миллер И. П. [390](#_page390), [400](#_page400)

Михальский Ф. Н. [9](#_page009)

Мольер Ж.‑Б. [25](#_page025), [26](#_page026)

{455} Морозов С. Т. [70](#_page070), [105](#_page105) – [107](#_page107), [111](#_page111), [116](#_page116), [124](#_page124), [128](#_page128), [132](#_page132), [133](#_page133), [135](#_page135), [144](#_page144), [146](#_page146), [148](#_page148), [162](#_page162), [170](#_page170), [203](#_page203) – [205](#_page205), [207](#_page207) – [210](#_page210), [212](#_page212), [234](#_page234), [240](#_page240), [241](#_page241), [243](#_page243) – [246](#_page246), [251](#_page251) – [256](#_page256), [258](#_page258), [259](#_page259), [347](#_page347), [348](#_page348), [355](#_page355), [370](#_page370), [411](#_page411), [412](#_page412)

Морозова З. Г. [347](#_page347), [349](#_page349), [350](#_page350), [354](#_page354)

Москвин И. М. [52](#_page052), [53](#_page053), [55](#_page055), [139](#_page139), [144](#_page144), [168](#_page168), [170](#_page170), [171](#_page171), [219](#_page219), [255](#_page255), [281](#_page281), [304](#_page304), [318](#_page318), [326](#_page326), [345](#_page345), [346](#_page346), [360](#_page360), [375](#_page375), [382](#_page382), [395](#_page395), [396](#_page396), [401](#_page401), [403](#_page403), [407](#_page407), [422](#_page422)

Музиль Н. И. [18](#_page018), [19](#_page019)

Мунт Е. М. [132](#_page132), [135](#_page135), [292](#_page292)

Муратова Е. П. [221](#_page221), [226](#_page226), [398](#_page398),

Найденов С. А. [241](#_page241), [252](#_page252), [352](#_page352), [386](#_page386)

Нелидов В. А. [356](#_page356), [359](#_page359), [362](#_page362), [363](#_page363), [369](#_page369) – [378](#_page378), [380](#_page380), [382](#_page382), [383](#_page383), [416](#_page416)

Немирович-Данченко Вас. И. [44](#_page044)

Немирович-Данченко Е. Н. [345](#_page345), [350](#_page350), [394](#_page394)

Николай II [184](#_page184)

Нильский А. А. [93](#_page093)

Ницше Ф. [140](#_page140)

Орлов [402](#_page402)

Островский А. Н. [16](#_page016), [27](#_page027), [222](#_page222), [223](#_page223)

Павлова Т. П. [199](#_page199)

Певцов И. Н. [293](#_page293)

Петрова В. А. [266](#_page266), [305](#_page305)

Петровский А. П. [400](#_page400)

Писемский А. Ф. [317](#_page317)

Подгорный Н. А. [326](#_page326), [330](#_page330), [338](#_page338), [345](#_page345), [373](#_page373)

Подольский С. С. [9](#_page009), [10](#_page010)

Полевицкая Е. А. [282](#_page282)

Полунин И. М. [161](#_page161)

Помялова А. И. [339](#_page339)

Попов Н. А. [31](#_page031), [40](#_page040)

Попов С. А. [289](#_page289), [290](#_page290), [292](#_page292), [294](#_page294)

Правдин О. А. [19](#_page019)

Пронин Б. К. [262](#_page262), [292](#_page292)

Пушкин А. С. [16](#_page016), [27](#_page027), [45](#_page045), [146](#_page146), [308](#_page308), [386](#_page386), [395](#_page395), [397](#_page397), [411](#_page411)

Пчельников П. М. [42](#_page042)

Пшибышевский С. [262](#_page262)

Радлов С. Э. [297](#_page297)

Раевская Е. М. [106](#_page106), [144](#_page144), [261](#_page261), [339](#_page339)

Рафаэль С. [329](#_page329), [340](#_page340)

Репин И. Е. [146](#_page146), [188](#_page188)

Репман Вл. Э. [288](#_page288)

Роксанова М. Л. [63](#_page063) – [66](#_page066), [80](#_page080), [128](#_page128), [135](#_page135)

Росси Э. [20](#_page020), [91](#_page091)

Ростоцкий Б. И. [55](#_page055)

Рудницкий К. Л. [60](#_page060)

Румянцев Н. А. [383](#_page383), [418](#_page418)

Савина М. Г. [22](#_page022)

Савинская Т. А. [392](#_page392)

Савицкая М. Г. [65](#_page065), [135](#_page135), [262](#_page262), [344](#_page344), [364](#_page364)

Садовская О. О. [19](#_page019)

Садовский Н. К. [319](#_page319)

Салтыков В. А. [418](#_page418)

Сальвини Т. [20](#_page020), [24](#_page024), [31](#_page031) – [34](#_page034), [40](#_page040)

Самарова М. А. [109](#_page109), [349](#_page349), [412](#_page412)

Самойлов В. В. [93](#_page093)

Санин А. А. [50](#_page050), [52](#_page052), [55](#_page055), [86](#_page086), [87](#_page087), [89](#_page089), [90](#_page090), [102](#_page102), [109](#_page109), [111](#_page111), [115](#_page115), [116](#_page116), [135](#_page135) – [137](#_page137), [142](#_page142), [154](#_page154), [219](#_page219), [292](#_page292), [355](#_page355)

Сапунов Н. Н. [289](#_page289), [290](#_page290)

Сахновский В. Г. [216](#_page216), [404](#_page404)

Сац И. А. [293](#_page293), [329](#_page329), [342](#_page342), [345](#_page345), [401](#_page401)

Свободин М. П. [35](#_page035)

Симов В. А. [54](#_page054), [60](#_page060), [70](#_page070), [71](#_page071), [82](#_page082), [135](#_page135), [155](#_page155), [159](#_page159), [180](#_page180), [181](#_page181), [202](#_page202), {456} [215](#_page215), [217](#_page217), [218](#_page218), [220](#_page220), [227](#_page227), [228](#_page228), [234](#_page234), [266](#_page266), [275](#_page275), [310](#_page310), [327](#_page327), [328](#_page328), [395](#_page395), [398](#_page398)

Скиталец С. Г. [143](#_page143), [235](#_page235)

Слепцов В. А. [266](#_page266)

Соболев Ю. В. [224](#_page224)

Солодовников А. В. [9](#_page009)

Сосницкий И. И. [14](#_page014)

Средин Л. В. [262](#_page262), [281](#_page281)

Стахович А. А. [148](#_page148), [153](#_page153), [186](#_page186), [187](#_page187), [251](#_page251), [252](#_page252), [255](#_page255), [258](#_page258), [261](#_page261), [296](#_page296), [318](#_page318), [324](#_page324), [325](#_page325), [333](#_page333), [334](#_page334), [339](#_page339), [343](#_page343), [345](#_page345), [349](#_page349), [355](#_page355), [356](#_page356), [360](#_page360), [362](#_page362), [369](#_page369), [370](#_page370), [372](#_page372), [373](#_page373), [375](#_page375), [376](#_page376), [378](#_page378), [379](#_page379), [396](#_page396)

Стаховичи [143](#_page143)

Стрепетова П. А. [43](#_page043), [222](#_page222)

Стриндберг А. [107](#_page107), [387](#_page387)

Суворин А. С. [247](#_page247)

Судейкин С. Ю. [289](#_page289), [290](#_page290)

Судьбинин С. Н. [123](#_page123)

Сулержицкий Л. А. [121](#_page121), [171](#_page171), [194](#_page194), [195](#_page195), [211](#_page211), [270](#_page270), [281](#_page281), [329](#_page329), [333](#_page333) – [335](#_page335), [339](#_page339), [340](#_page340), [342](#_page342), [347](#_page347), [356](#_page356), [363](#_page363), [401](#_page401), [402](#_page402), [405](#_page405)

Сургучев И. Д. [256](#_page256)

Суреньянц В. Я. [70](#_page070), [71](#_page071)

Сурков Е. Д. [9](#_page009)

Таиров А. Я. [7](#_page007)

Тарасов Н. Л. [303](#_page303)

Теляковский В. А. [354](#_page354), [358](#_page358) – [362](#_page362), [383](#_page383)

Титова О. А. [287](#_page287)

Тихомиров И. А. [121](#_page121), [130](#_page130), [136](#_page136), [262](#_page262)

Толстой А. К. [50](#_page050), [53](#_page053), [54](#_page054), [91](#_page091), [93](#_page093)

Толстой Л. Н. [27](#_page027), [44](#_page044), [108](#_page108), [153](#_page153), [161](#_page161), [308](#_page308)

Толубеев Ю. В. [9](#_page009)

Топорков В. О. [9](#_page009)

Трубецкой С. Н. [74](#_page074)

Тургенев И. С. [200](#_page200), [204](#_page204)

Ульянов Н. П. [289](#_page289) – [293](#_page293), [342](#_page342)

Уралов И. М. [407](#_page407)

Фальке Я. [184](#_page184)

Федотов А. Ф. [20](#_page020), [35](#_page035), [36](#_page036), [39](#_page039), [224](#_page224), [225](#_page225)

Федотова Г. Н. [19](#_page019), [20](#_page020), [43](#_page043), [354](#_page354), [360](#_page360), [362](#_page362)

Федотовы [19](#_page019)

Фессинг Л. А. [376](#_page376)

Флеров (Васильев) С. В. [28](#_page028), [85](#_page085), [91](#_page091)

Халютина С. В. [226](#_page226), [233](#_page233)

Ходасевич В. Ф. [357](#_page357)

Хрущев Н. С. [9](#_page009)

Чайковский П. И. [95](#_page095), [236](#_page236), [237](#_page237)

Черкасов Н. К. [9](#_page009)

Чехов А. П. [11](#_page011), [29](#_page029), [30](#_page030), [40](#_page040), [41](#_page041), [51](#_page051), [56](#_page056) – [64](#_page064), [66](#_page066) – [70](#_page070), [72](#_page072) – [76](#_page076), [78](#_page078), [80](#_page080) – [82](#_page082), [84](#_page084), [86](#_page086), [87](#_page087), [94](#_page094) – [99](#_page099), [102](#_page102), [105](#_page105), [107](#_page107), [108](#_page108), [110](#_page110), [111](#_page111), [113](#_page113), [116](#_page116) – [119](#_page119), [121](#_page121) – [127](#_page127), [129](#_page129), [131](#_page131), [132](#_page132), [134](#_page134), [135](#_page135), [137](#_page137), [143](#_page143) – [145](#_page145), [148](#_page148), [153](#_page153), [158](#_page158), [160](#_page160), [163](#_page163), [166](#_page166), [168](#_page168), [169](#_page169), [172](#_page172), [175](#_page175), [179](#_page179), [184](#_page184), [188](#_page188) – [190](#_page190), [195](#_page195), [196](#_page196), [198](#_page198) – [203](#_page203), [209](#_page209), [211](#_page211) – [224](#_page224), [226](#_page226) – [239](#_page239), [241](#_page241), [243](#_page243), [248](#_page248) – [250](#_page250), [255](#_page255), [256](#_page256), [259](#_page259), [265](#_page265), [266](#_page266), [271](#_page271), [275](#_page275), [282](#_page282), [283](#_page283), [286](#_page286), [301](#_page301), [308](#_page308), [319](#_page319), [333](#_page333), [357](#_page357), [411](#_page411), [412](#_page412), [414](#_page414), [416](#_page416)

Чехов М. А. [10](#_page010)

{457} Чехова М. П. [108](#_page108), [339](#_page339)

Чириков Е. Н. [143](#_page143), [252](#_page252), [256](#_page256)

Чуковский К. И. [9](#_page009)

Чушкин Н. Н. [55](#_page055)

Чюмина О. Н. [143](#_page143)

Шамшины [305](#_page305)

Шаров П. Ф. [270](#_page270)

Шекспир У. [21](#_page021), [22](#_page022), [24](#_page024), [25](#_page025), [27](#_page027), [36](#_page036), [38](#_page038), [101](#_page101), [147](#_page147), [176](#_page176), [180](#_page180) – [183](#_page183), [185](#_page185), [188](#_page188) – [190](#_page190), [192](#_page192), [194](#_page194), [195](#_page195), [197](#_page197), [225](#_page225), [301](#_page301)

Шиллер Ф. [27](#_page027), [38](#_page038), [141](#_page141), [299](#_page299)

Шостакович Д. Д. [9](#_page009)

Штраух М. А. [199](#_page199)

Шумский С. В. [91](#_page091), [93](#_page093)

Щепкина-Куперник Т. Л. [231](#_page231)

Щукин Я. В. [104](#_page104), [105](#_page105)

Эренбург И. Г. [9](#_page009)

Эркман-Шатриан (Э. Эркман и А. Шатриан) [22](#_page022)

Эфрос Н. Е. [24](#_page024), [39](#_page039), [40](#_page040), [55](#_page055), [85](#_page085), [136](#_page136), [156](#_page156), [158](#_page158), [161](#_page161), [164](#_page164) – [166](#_page166), [168](#_page168) – [170](#_page170), [194](#_page194), [195](#_page195), [198](#_page198), [202](#_page202), [214](#_page214), [253](#_page253), [390](#_page390), [391](#_page391), [396](#_page396), [397](#_page397), [399](#_page399), [410](#_page410), [411](#_page411)

Южин А. И. [29](#_page029), [52](#_page052), [63](#_page063), [87](#_page087), [125](#_page125), [210](#_page210), [352](#_page352), [360](#_page360), [363](#_page363), [383](#_page383), [413](#_page413), [422](#_page422)

Юрьев Ю. М. [32](#_page032)

Юшкевич С. С. [256](#_page256)

Яблочкин А. А. [19](#_page019)

Яблочкина А. А. [19](#_page019)

Якунчиковы [143](#_page143), [217](#_page217)

Ярцев П. М. [256](#_page256), [259](#_page259), [266](#_page266)

Ярцева М. Г. [249](#_page249)

# **{****458}** Указатель драматических произведений[[48]](#footnote-49)

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [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)   [Ю](#_b31)

«Авдотьина жизнь» С. А. Найденова [252](#_page252)

«Анна Каренина» по Л. Н. Толстому [103](#_page103)

«Бесприданница» А. Н. Островского [223](#_page223)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина [360](#_page360), [365](#_page365), [386](#_page386), [393](#_page393) – [397](#_page397)

«Бранд» Г. Ибсена [307](#_page307), [310](#_page310), [311](#_page311), [321](#_page321) – [333](#_page333), [337](#_page337) – [341](#_page341), [345](#_page345), [355](#_page355), [357](#_page357), [370](#_page370), [379](#_page379), [411](#_page411)

«Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому [108](#_page108)

«Варвары» М. Горького [27](#_page027)

«Венецианский купец» («Шейлок») У. Шекспира [37](#_page037), [46](#_page046), [56](#_page056), [83](#_page083), [225](#_page225)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [69](#_page069), [82](#_page082), [105](#_page105), [171](#_page171), [198](#_page198) – [204](#_page204), [206](#_page206), [211](#_page211) – [222](#_page222), [226](#_page226) – [239](#_page239), [245](#_page245), [248](#_page248), [253](#_page253), [260](#_page260), [274](#_page274), [287](#_page287), [316](#_page316)

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого [117](#_page117), [152](#_page152) – [154](#_page154), [159](#_page159) – [163](#_page163), [169](#_page169), [178](#_page178), [222](#_page222)

«В мечтах» Вл. И. Немировича-Данченко [125](#_page125) – [129](#_page129), [137](#_page137), [139](#_page139), [140](#_page140), [154](#_page154), [179](#_page179), [351](#_page351)

«Возчик Геншель» («Геншель») Г. Гауптмана [85](#_page085)

«Гамлет» У. Шекспира [16](#_page016), [20](#_page020), [21](#_page021), [197](#_page197), [270](#_page270)

«Ганнеле» Г. Гауптмана [22](#_page022), [23](#_page023), [37](#_page037), [41](#_page041), [43](#_page043), [44](#_page044), [46](#_page046), [56](#_page056), [83](#_page083), [139](#_page139), [289](#_page289)

«Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева [107](#_page107), [200](#_page200)

«Гедда Габлер» («Эдда Габлер») Г. Ибсена [84](#_page084), [85](#_page085), [145](#_page145)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова [260](#_page260), [272](#_page272), [273](#_page273), [296](#_page296), [297](#_page297), [308](#_page308) – [310](#_page310), [313](#_page313) – [320](#_page320), [325](#_page325), [330](#_page330), [350](#_page350), [415](#_page415)

«Горькая судьбина» А. Ф. Писемского [35](#_page035), [39](#_page039), [222](#_page222)

«Горящие письма» П. П. Гнедича [39](#_page039), [41](#_page041)

«Гувернер» В. А. Дьяченко [46](#_page046)

«Дачники» М. Горького [247](#_page247) – [250](#_page250), [252](#_page252) – [255](#_page255), [258](#_page258), [282](#_page282)

«Двенадцатая ночь» У. Шекспира [46](#_page046)

«Дети солнца» М. Горького [74](#_page074), [281](#_page281) – [287](#_page287), [292](#_page292), [307](#_page307), [309](#_page309), [314](#_page314), [355](#_page355)

«Дикая утка» Г. Ибсена [125](#_page125), [126](#_page126), [136](#_page136), [145](#_page145)

«Доктор Штокман» Г. Ибсена [105](#_page105), [110](#_page110), [112](#_page112), [113](#_page113), [116](#_page116), [118](#_page118), [140](#_page140), [145](#_page145), [153](#_page153), [296](#_page296), [298](#_page298), [301](#_page301)

«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера [16](#_page016)

«Драма жизни» К. Гамсуна [267](#_page267), [268](#_page268), [272](#_page272) – [274](#_page274), [284](#_page284), [300](#_page300), [307](#_page307), [309](#_page309), [311](#_page311), [318](#_page318), [321](#_page321) – [333](#_page333), [337](#_page337), [338](#_page338), [340](#_page340) – [346](#_page346), [354](#_page354), [356](#_page356), [357](#_page357), [370](#_page370), [379](#_page379), [406](#_page406)

«Дружки» М. Горького [252](#_page252), [253](#_page253)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [69](#_page069), [85](#_page085), [87](#_page087), [90](#_page090), [94](#_page094) – [101](#_page101), [104](#_page104), [108](#_page108), [111](#_page111), {459} [118](#_page118), [122](#_page122), [171](#_page171), [174](#_page174), [175](#_page175), [188](#_page188), [214](#_page214), [287](#_page287), [298](#_page298), [299](#_page299)

«Женщина с моря» («Эллида») Г. Ибсена [51](#_page051), [65](#_page065), [387](#_page387)

«Жертва политики» Б. Бьернсона [145](#_page145)

«Жизнь Человека» Л. Н. Андреева [318](#_page318), [360](#_page360), [363](#_page363), [386](#_page386) – [388](#_page388), [390](#_page390) – [393](#_page393), [395](#_page395), [397](#_page397), [400](#_page400), [406](#_page406), [409](#_page409)

«Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева [46](#_page046)

«Заговор Фиеско в Генуе» («Заговор Фиеско») Ф. Шиллера [37](#_page037)

«Записки сумасшедшего» по Н. В. Гоголю [32](#_page032)

«Злоумышленник» («Пестрые рассказы») по А. П. Чехову [108](#_page108), [265](#_page265)

«Золото» Вл. И. Немировича-Данченко [21](#_page021), [28](#_page028), [31](#_page031), [52](#_page052)

«Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова [252](#_page252), [270](#_page270)

«Иванов» А. П. Чехова [29](#_page029), [30](#_page030), [69](#_page069), [201](#_page201), [209](#_page209), [214](#_page214), [257](#_page257), [259](#_page259), [272](#_page272), [275](#_page275), [355](#_page355), [393](#_page393)

«Каин» Дж. Байрона [270](#_page270), [360](#_page360), [372](#_page372), [387](#_page387), [388](#_page388), [416](#_page416)

«Калхас» А. П. Чехова [107](#_page107)

«Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Г. Ибсена [101](#_page101), [105](#_page105), [110](#_page110), [112](#_page112) – [115](#_page115), [118](#_page118), [145](#_page145), [153](#_page153), [182](#_page182)

«Комедия любви» Г. Ибсена [289](#_page289)

«Кориолан» У. Шекспира [180](#_page180)

«Кровавая свадьба» А. Линднера [37](#_page037)

«Лагерь Валленштейна» Ф. Шиллера [37](#_page037)

«Леший» А. П. Чехова [29](#_page029), [30](#_page030)

«Макбет» У. Шекспира [20](#_page020)

«Мария Тюдор» В. Гюго [26](#_page026)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова [16](#_page016)

«Мертвые души» по Н. В. Гоголю [108](#_page108)

«Мещане» М. Горького [125](#_page125), [128](#_page128) – [131](#_page131), [159](#_page159) – [161](#_page161), [163](#_page163), [164](#_page164), [169](#_page169)

«Микаэль Крамер» Г. Гауптмана [100](#_page100), [125](#_page125) – [127](#_page127)

«Много шума из ничего» У. Шекспира [22](#_page022), [38](#_page038), [40](#_page040), [45](#_page045), [46](#_page046)

«Монна Ванна» М. Метерлинка [141](#_page141), [145](#_page145), [149](#_page149)

«Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина [270](#_page270)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [270](#_page270)

«На дне» М. Горького [153](#_page153), [155](#_page155) – [160](#_page160), [163](#_page163) – [170](#_page170), [177](#_page177) – [179](#_page179), [205](#_page205), [216](#_page216), [221](#_page221), [246](#_page246), [249](#_page249), [298](#_page298), [321](#_page321), [355](#_page355)

«Непрошенная» М. Метерлинка [114](#_page114), [265](#_page265)

«Не так живи, как хочется» А. Н. Островского [222](#_page222)

«Новобрачные» Б. Бьернсона [46](#_page046)

«Новое дело» Вл. И. Немировича-Данченко [21](#_page021), [28](#_page028), [29](#_page029), [31](#_page031)

«Нора» Г. Ибсена [28](#_page028)

«Одинокие» Г. Гауптмана [101](#_page101) – [104](#_page104), [111](#_page111), [139](#_page139), [175](#_page175), [200](#_page200), [263](#_page263)

«Орлеанская дева» Ф. Шиллера [37](#_page037)

{460} «Отелло» У. Шекспира [23](#_page023) – [25](#_page025), [34](#_page034), [38](#_page038), [40](#_page040), [44](#_page044), [46](#_page046), [58](#_page058), [83](#_page083), [184](#_page184), [270](#_page270)

«Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка [388](#_page388)

«Пестрые рассказы» («Злоумышленник», «Хирургия», «Унтер Пришибеев») по А. П. Чехову [107](#_page107), [134](#_page134)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [44](#_page044), [83](#_page083)

«Поздняя любовь» А. Н. Островского [46](#_page046)

«Польский еврей» Эркмана-Шатриана (Э. Эркмана и А. Шатриана) [22](#_page022), [38](#_page038), [41](#_page041), [441](#_page441)

«Последняя воля» Вл. И. Немировича-Данченко [22](#_page022), [27](#_page027), [28](#_page028), [46](#_page046), [52](#_page052)

«Потонувший колокол» Г. Гауптмана [41](#_page041), [46](#_page046), [47](#_page047), [49](#_page049), [56](#_page056), [67](#_page067)

«Привидения» Г. Ибсена [28](#_page028), [39](#_page039), [270](#_page270), [273](#_page273), [275](#_page275) – [278](#_page278)

«Провинциалка» И. С. Тургенева [107](#_page107)

«Ревизор» Н. В. Гоголя [360](#_page360), [386](#_page386), [387](#_page387), [400](#_page400), [401](#_page401), [405](#_page405) – [407](#_page407), [409](#_page409) – [411](#_page411), [415](#_page415), [417](#_page417), [418](#_page418)

«Роза и Крест» А. А. Блока [12](#_page012)

«Росмерсхольм» Г. Ибсена [208](#_page208), [209](#_page209), [369](#_page369), [385](#_page385), [386](#_page386), [397](#_page397) – [400](#_page400), [403](#_page403), [411](#_page411)

«Рубль» А. Ф. Федотова [35](#_page035)

«Русское Богатырство» А. Л. Полевого [289](#_page289)

«Рюи Блаз» В. Гюго [165](#_page165)

«Самоуправцы» А. Ф. Писемского [38](#_page038), [44](#_page044), [46](#_page046), [56](#_page056), [83](#_page083)

«Светит, да не греет» А. Н. Островского [223](#_page223)

«Свободный художник» Е. П. Гославского [107](#_page107)

«Село Степанчиково» по Ф. М. Достоевскому [12](#_page012), [270](#_page270)

«Сестра Беатриса» М. Метерлинка [389](#_page389)

«Синяя птица» М. Метерлинка [23](#_page023), [171](#_page171), [291](#_page291), [335](#_page335), [360](#_page360), [376](#_page376), [386](#_page386) – [388](#_page388), [400](#_page400) – [407](#_page407), [409](#_page409), [419](#_page419)

«Скупой рыцарь» А. С. Пушкина [45](#_page045)

«Слабая струна» пер. с франц. П. Баташова [18](#_page018)

«Слепые» М. Метерлинка [114](#_page114), [265](#_page265)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [85](#_page085), [86](#_page086), [89](#_page089) – [94](#_page094), [96](#_page096), [100](#_page100), [104](#_page104), [111](#_page111), [136](#_page136), [137](#_page137), [184](#_page184)

«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка [288](#_page288), [289](#_page289), [294](#_page294), [302](#_page302), [341](#_page341)

«Снегурочка» А. Н. Островского [105](#_page105), [107](#_page107), [109](#_page109) – [112](#_page112), [115](#_page115), [116](#_page116), [121](#_page121), [134](#_page134), [145](#_page145), [162](#_page162), [178](#_page178), [180](#_page180), [355](#_page355)

«Старые годы» И. В. Шпажинского [64](#_page064)

«Стены» С. А. Найденова [352](#_page352), [386](#_page386), [387](#_page387)

«Столпы общества» Г. Ибсена [153](#_page153), [171](#_page171) – [178](#_page178), [196](#_page196), [207](#_page207), [269](#_page269)

«Счастливец» Вл. И. Немировича-Данченко [19](#_page019), [27](#_page027), [31](#_page031), [52](#_page052)

«Счастье Греты» Э. Мариэтта [65](#_page065), [66](#_page066), [70](#_page070), [83](#_page083)

«Тайна женщины» пер. с франц. К. А. Тарновского [18](#_page018)

«Там, внутри» М. Метерлинка [114](#_page114), [265](#_page265), [275](#_page275)

{461} «Темный бор» Вл. И. Немировича-Данченко [27](#_page027)

«Трактирщица» К. Гольдони [66](#_page066)

«Три сестры» А. П. Чехова [30](#_page030), [69](#_page069), [81](#_page081), [105](#_page105), [116](#_page116) – [125](#_page125), [139](#_page139), [144](#_page144), [145](#_page145), [171](#_page171), [174](#_page174), [177](#_page177), [188](#_page188), [201](#_page201), [228](#_page228), [236](#_page236), [249](#_page249), [298](#_page298), [319](#_page319)

«Укрощение строптивой» («Укрощение своенравной») У. Шекспира [46](#_page046)

«У монастыря» П. М. Ярцева [259](#_page259), [265](#_page265) – [267](#_page267), [275](#_page275)

«Унтер Пришибеев» («Пестрые рассказы») по А. П. Чехову [108](#_page108), [265](#_page265)

«Уриэль Акоста» К. Гуцкова [38](#_page038) – [40](#_page040), [44](#_page044), [46](#_page046), [58](#_page058), [83](#_page083)

«Фома» по Ф. М. Достоевскому [83](#_page083)

«Хирургия» («Пестрые рассказы») по А. П. Чехову [108](#_page108), [265](#_page265)

«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони [270](#_page270)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [49](#_page049) – [58](#_page058), [77](#_page077), [83](#_page083), [110](#_page110), [111](#_page111), [131](#_page131), [180](#_page180), [184](#_page184), [346](#_page346)

«Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко [27](#_page027), [28](#_page028), [30](#_page030), [52](#_page052)

«Чайка» А. П. Чехова [30](#_page030), [40](#_page040), [41](#_page041), [51](#_page051), [56](#_page056) – [84](#_page084), [94](#_page094), [104](#_page104), [111](#_page111), [116](#_page116), [118](#_page118), [139](#_page139), [184](#_page184), [188](#_page188), [201](#_page201), [214](#_page214), [237](#_page237), [263](#_page263), [270](#_page270), [295](#_page295), [305](#_page305), [319](#_page319), [320](#_page320), [338](#_page338), [355](#_page355)

«Черные маски» Л. Н. Андреева [403](#_page403)

«Шиповник» Вл. И. Немировича-Данченко [19](#_page019)

«Шлюк и Яу» Г. Гауптмана [288](#_page288), [291](#_page291)

«Юлиан отступник» («Кесарь и Галилеянин») Г. Ибсена [387](#_page387)

«Юлий Цезарь» У. Шекспира [36](#_page036), [69](#_page069), [101](#_page101), [145](#_page145), [147](#_page147), [176](#_page176) – [197](#_page197), [200](#_page200), [203](#_page203) – [206](#_page206), [209](#_page209), [214](#_page214), [216](#_page216), [217](#_page217), [221](#_page221), [232](#_page232), [269](#_page269), [274](#_page274), [279](#_page279), [289](#_page289), [299](#_page299), [300](#_page300), [309](#_page309), [315](#_page315), [321](#_page321), [355](#_page355), [417](#_page417)

1. Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., Гос. изд‑во «Художественная литература», 1938, с. 38. [↑](#footnote-ref-2)
2. Подробности дела см. в статье В. Д. Есакова «О закрытии журнала “Исторический архив” в 1962 г.» («Отечественные архивы», 1992, № 4). [↑](#footnote-ref-3)
3. Музей МХАТ, КП 33096. [↑](#footnote-ref-4)
4. В настоящее время — Научно-исследовательский сектор Школы-студии им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А. П. Чехова. [↑](#footnote-ref-5)
5. Михаил Чехов. Литературное наследие. В 2‑х т. М., «Искусство», 1995, т. 2, с. 374. [↑](#footnote-ref-6)
6. В 1925 году, читая рукопись первого издания «Моей жизни в искусстве» на русском языке, Немирович-Данченко посоветовал Станиславскому частично сократить главу о Сальвини, потому что «такая подробная характеристика Сальвини не интересна для специальной книги о Станиславском и много раз делалась раньше» Станиславский послушался и сделал большие вымарки Немирович-Данченко ошибался Станиславский писал о Сальвини не как все, а по-своему Теперь этот сокращенный текст печатается в собраниях сочинений Станиславского в качестве приложения или комментария *(Здесь и далее при меч. автора)*. [↑](#footnote-ref-7)
7. Работая в сезоне 1924/25 года над первым изданием «Моей жизни в искусстве» на русском языке, Станиславский употребил понятие «интуиция чувства» (Ф. 3, оп. 4, ед. хр. 42, ед. хр. 70, л. 1, 7). Редактор книги Л. Я. Гуревич сочла, что «выражение “интуиция чувства” научно безусловно — неправильно», и предложила заменить его другим: «интуиция и чувство» (Ф. 3, оп. 4, ед. хр. 110, лл. 559, 559 об.). Станиславский принял эту правку. Однако понятие «интуиция чувства» точнее передает его режиссерский прием при постановке «Чайки» Чехова. Тогда интуиция приводила к чувству, потому что другие методы овладения чувством еще не были им открыты. [↑](#footnote-ref-8)
8. «Эллида» («Женщина с моря»). [↑](#footnote-ref-9)
9. В приложениях к монографии Б. Ростоцкого и Н. Чушкина «“Царь Федор Иоаннович” на сцене МХАТ» (1940) прослеживаются все эти изменения. [↑](#footnote-ref-10)
10. Этот экземпляр ошибочно принимается исследователями за режиссерский документ 1898 года (Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. 1898 – 1930. В 6‑ти т. Т. 2. М., «Искусство», 1981. Вступ. ст. К. Рудницкого.) Принадлежность его к возобновлению 1905 года доказывает использование в планировке декорации беседки (на месте дома в глубине сада, как было на премьере 1898 года) и камня для исполнения Ниной монолога. Эти детали совпадают с чертежами планировок декораций возобновления «Чайки», сделанными В. А. Симовым Рассказы о введении беседки в декорацию при возобновлении спектакля содержатся в мемуарах Симова «Моя работа с режиссерами» и в книге Вс. Э. Мейерхольда «О театре». [↑](#footnote-ref-11)
11. Указаны страницы рукописи Станиславского. [↑](#footnote-ref-12)
12. Вспоминая об этом, Немирович-Данченко писал еще категоричнее: «Астров 1‑я роль, когда Станиславский отдался мне» (Записной листок, Н‑Д № 7735/9). [↑](#footnote-ref-13)
13. В первый раз имена трех режиссеров, Станиславского, Немировича-Данченко и Лужского, были указаны на гастролях МХАТ в 1922 – 1924 годах в Европе и Америке. Историческая оценка вкладов трех участников постановки опирается на мнение Немировича-Данченко, что лично он «заражал всех “душою Чехова”», а Станиславский создавал «все *тело* пьесы» (КС‑9, т. 1, с. 557). [↑](#footnote-ref-14)
14. Мария Федоровна — Андреева; Мунт — Е. М. Мунт, свояченица Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-15)
15. Интригу с созданием корпорации Мейерхольд, со своей точки зрения, интерпретировал у себя в записной книжке «История возникновения корпорации Алексеев корпорацию задушил, как только почувствовал в ней силу.

Немирович — кулак. В то же время — писатель. Это социальное его положение заставляет считаться с культурными начинаниями. Корпорация, по его [мнению], нужна. Он и создаст ее, наверное, такую же, как она была в начале лета 1898 г. (июнь, июль) в Пушкине Корпорация как отвод глаз.

Правила, которые Немирович вывешивает, — бич. Правила касаются только артистов (очень строгие). “Вами они написаны”. Да, но при условии власти в руках артистов» (Мейерхольдовский сборник Вып. 1. Т. 1. М., Творческий центр им. Вс. Мейерхольда, 1992, с. 237). [↑](#footnote-ref-16)
16. Эту мысль Станиславского Немирович-Данченко передает в своем изложении. [↑](#footnote-ref-17)
17. Понадобилось время и наблюдение за процессом последующего поколения, чтобы оценить заслугу режиссуры Станиславского. Когда позади было целое столетие со дня рождения Станиславского, в 1963 году, одним из наиболее ясно сделавших это был Б. В. Алперс. Он писал: «Для Станиславского режиссер — это художник, который идет в своем замысле спектакля не только от драматургического произведения, но и от своего собственного — иногда более широкого и точного, чем у драматурга, — знания действительности, лежащей за этим произведением и определившей в свое время его создание. <…> Так рождается новое искусство современной режиссуры, не производное от драматургии, не играющее чисто служебную внутритеатральную роль, но искусство самостоятельное, поскольку оно имеет непосредственную связь с самой жизнью, в ее вечно меняющемся содержании, в ее движущихся формах» (*Алперс Б*. Искания новой сцены. М., «Искусство», 1985, с. 228 – 229). [↑](#footnote-ref-18)
18. третье сословие *(франц.)* [↑](#footnote-ref-19)
19. В подлиннике дарственной надписи Горького — «сердцу» и без восклицательного знака (Н‑Д № 1). [↑](#footnote-ref-20)
20. 9 февраля 1903 года. [↑](#footnote-ref-21)
21. Из Рима Немирович Данченко привез в подарок Станиславскому роскошную книгу «Stonadi Roma» Francesco Bertolim (Milano, Fratelh Treves Editori, 1890) — см.: Ф. 3, режиссерская библиотека Станиславского, КСА № 230. [↑](#footnote-ref-22)
22. С. В. Халютина и Н. Г. Александров исполняли роли Дуняши и Яши. [↑](#footnote-ref-23)
23. Это письмо Немировича-Данченко не сохранилось. [↑](#footnote-ref-24)
24. Премьера «Дачников» состоялась 15 декабря 1904 года в Русском театре в Риге «под наблюдением автора и с участием артистки Андреевой». Премьера «Авдотьиной жизни» состоялась там же 15 ноября 1904 года. (Русский театр в Риге. Рига, Типо-литография Шнакенбург, 1913, с. 28). [↑](#footnote-ref-25)
25. Апрель и май 1905 года. [↑](#footnote-ref-26)
26. Доказательством их согласия в работе служат и поздние, уже после кончины Станиславского, деловые записочки Лилиной к Немировичу-Данченко о роли Графини-бабушки в «Горе от ума». Она с готовностью принимает советы Немировича-Данченко («Вы режиссер и Владыка») и обещает актерски оправдать «*все*, даже *6 переходов* этой старухи, которая едва держится на ногах». [↑](#footnote-ref-27)
27. В разной степени полноты подобные режиссерские записи будут сопровождать работу Станиславского над «Хозяйкой гостиницы», «На всякого мудреца довольно простоты», «Моцартом и Сальери», «Каином» В отдельных случаях они будут поручаться помощникам Станиславского: Сулержицкому в работе над постановкой «Гамлета» с Гордоном Крэгом, В. М. Бебутову — над «Селом Степанчиковым», П. Ф. Шарову — над «Чайкой». Иные записи самого Станиславского превращаются в его рукописи по «системе». [↑](#footnote-ref-28)
28. Самостоятельно Немирович-Данченко провел 16 репетиций, Станиславский — 14. Народную сцену холерного бунта репетировал Н. Г. Александров. Лужский в качестве режиссера в протоколах не значится. [↑](#footnote-ref-29)
29. Вл. Э. Репман — актер и режиссер, в дальнейшем работал в МХТ с 1907 по 1910 год. [↑](#footnote-ref-30)
30. КСА — так сокращенно Станиславский писал: Константин Сергеевич Алексеев. [↑](#footnote-ref-31)
31. force majeure — чрезвычайные обстоятельства *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-32)
32. Немирович-Данченко не написал, при каких обстоятельствах. [↑](#footnote-ref-33)
33. Л. А. Косминская была дублершей Лилиной в роли Лизы. [↑](#footnote-ref-34)
34. Фамилия М. Н. Германовой по отчиму. [↑](#footnote-ref-35)
35. А. А. Стахович избирался третьим директором МХТ в сезонах 1905/06 – 1910/11 годов. [↑](#footnote-ref-36)
36. Характеристика, данная М. Г. Савицкой Немировичем-Данченко (летопись Н‑Д, с. 270). [↑](#footnote-ref-37)
37. А. Л. Вишневский исполнял роль Енса Спира, В. Е. Егоров — художник спектакля вместе с Н. П. Ульяновым. [↑](#footnote-ref-38)
38. Один из учредителей и пайщиков Товарищества МХТ. [↑](#footnote-ref-39)
39. Эрнестин Дюпон — гувернантка сына Станиславского, И. К. Алексеева. [↑](#footnote-ref-40)
40. Сапожникова В. В., сестра С. В. Алексеева. [↑](#footnote-ref-41)
41. Относительно датировки этого письма в разных изданиях существуют разногласия между отнесением его к сезону 1906/07 или к сезону 1907/08 года. Сравнение разных документов приглашения В. А. Нелидова в МХТ подтверждает принадлежность письма к сезону 1906/07 года. Оно относится к событиям первой попытки поступления Нелидова, окончившейся отказом Немировича-Данченко (см. письмо Нелидова к Немировичу-Данченко от 22 февраля 1907, Н‑Д № 5094). Вторая попытка была предпринята летом 1907 года через протекцию Станиславского и окончилась в марте 1908 года (см. письмо Нелидова к Немировичу-Данченко от 21 марта 1908 года, Н‑Д № 5095). [↑](#footnote-ref-42)
42. «Юлиан отступник» («Кесарь и Галилеянин») Г. Ибсена. [↑](#footnote-ref-43)
43. По мнению Станиславского, Немирович-Данченко без необходимости послал пьесу для цензуры в Синод, где ее и запретили. [↑](#footnote-ref-44)
44. Эффект полета исполнялся «черными людьми» — актерами в черных костюмах, невидимыми на черном бархатном фоне и перемещавшими в воздухе предметы. [↑](#footnote-ref-45)
45. В данном случае в квадратных скобках восстановлено вычеркнутое Станиславским по ошибке. [↑](#footnote-ref-46)
46. Всего сохранилось три варианта текста, свидетельствующие, что Станиславский смягчал упреки, сокращал количество провинностей и не стал адресовать их поголовно всем, как сделал сначала. [↑](#footnote-ref-47)
47. Публикации ранее неопубликованных писем Станиславского см. в 7 – 9 томах выходящего 9‑томного собрания его сочинений. [↑](#footnote-ref-48)
48. В скобках даны названия спектаклей и неосуществленных постановок. [↑](#footnote-ref-49)