Рудницкий К. Л. **Русское режиссерское искусство: 1898 – 1907**. М.: Наука, 1989. 384 с.

От автора 5 [Читать](#_TOC377300684)

Возникновение русской режиссуры
*Первые европейские режиссеры \* «Новая драма» и сцена \* Чехов как
предтеча режиссерского театра \* Общество искусства и литературы \*
Мейнингенцы в России \* Петербург и Москва \* Частная опера
Мамонтова \* Встреча в «Славянском базаре» \* Создание Московского Художественного театра \* «Исторический натурализм» раннего МХТ* 7 [Читать](#_TOC377300685)

Театр Чехова
*Идейная позиция и эстетическая программа раннего МХТ \*
Режиссерская партитура «Чайки» \* Форма чеховского спектакля \*
Сценическое пространство, звуки, свет \* «Четвертая стена» \*
Персонажи и фон \* Сценическое время \* Паузы \* Ансамбль без героя \*
Резонанс «Чайки» \* Место МХТ в духовной жизни русской
интеллигенции \* Спор о правах режиссера \* Станиславский и Немирович
в работе над «Дядей Ваней» и «Тремя сестрами» \* Музыкальная
организация диалога \* «Чеховская правда» и режиссура МХТ* 74 [Читать](#_TOC377300686)

Пределы реализма
*Стилистический диапазон раннего МХТ \* Драмы Ибсена в постановках
Станиславского и Немировича \* Гауптман на сцене МХТ \*
Внутритеатралъные перемены \* «В мечтах» \* Станиславский в работе
над «Снегурочкой» и «Властью тьмы» \* «Юлий Цезарь» в
интерпретации Немировича \* Разногласия между режиссерами МХТ* 132 [Читать](#_TOC377300687)

Горький и МХТ
*Чехов о «Мещанах» \* Режиссерская партитура Станиславского \*
Постановка «Мещан» \* Загадка анонимной афиши «На дне» \*
Режиссерский план Станиславского \* Поиски «тона» \* Натурализм и
романтическая тональность спектакля \* «Трещина» во внутренней
жизни МХТ \* Уход М. Ф. Андреевой \* Отказ театра от «Дачников» и
конфликт с Горьким \* Смерть С. Т. Морозова, возвращение Андреевой \*
Работа МХТ над пьесой «Дети солнца»* 187 [Читать](#_TOC377300688)

«Звук лопнувшей струны»
*«Вишневый сад» Чехова в предреволюционном контексте \*
«Направление» и «настроение» \* Трагедия или комедия? \* Режиссерский
план Станиславского \* Полемика с автором \* Чехов на репетициях \*
Ностальгические мотивы в искусстве МХТ \* «Горе от ума» в
Художественном театре \* «Мизансцена» Немировича \* «Революция над
пьесой» \* Персонажи \* Любование стариной* 226 [Читать](#_TOC377300689)

Распространение идей и методов МХТ
*Казенные театры на рубеже веков \* А. П. Ленский и Новый театр \*
Шекспировские спектакли Ленского в Малом театре \* Античные
трагедии на Александринской сцене \* Режиссура А. А. Санина и
М. Е. Дарского \* Драмы Чехова в Александринском театре \*
Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской в Пассаже \*
Провинциальные последователи МХТ \* Товарищество Новой драмы
В. Э. Мейерхольда* 254 [Читать](#_TOC377300690)

Символистские опыты Мейерхольда и Станиславского
*Особенности русского символизма \* Метерлинковский спектакль МХТ \*
Студия на Поварской \* Форма символистского спектакля,
выработанная Мейерхольдом \* Театр Н. Вашкевича \* Мейерхольд в
театре В. Ф. Комиссаржевской \* «Балаганчик» Блока — Мейерхольда \*
«Жизнь Человека» Л. Андреева в постановках Мейерхольда и
Станиславского \* Станиславский в работе над «Драмой жизни» Гамсуна
\* Кризис театра на Офицерской \* Символистские мотивы в режиссуре
Немировича-Данченко* 308 [Читать](#_TOC377300691)

Примечания 365 [Читать](#_TOC377300692)

# **{5}** От автора

Истории русского режиссерского искусства посвящены довольно многочисленные труды ряда известных советских театроведов: фундаментальное двухтомное исследование М. Н. Строевой «Режиссерские искания Станиславского» (М.: Наука, 1973; 1977), книга Е. И. Поляковой «Станиславский» (М.: Искусство, 1977), книга И. Н. Соловьевой «Немирович-Данченко» (М.: Искусство, 1979). Неоценимый вклад в изучение этой проблематики внесли работы П. А. Маркова, прежде всего его книга «В Художественном театре» (М.: ВТО, 1976). Должен указать и свою книгу «Режиссер Мейерхольд» (М.: Наука, 1969). Кроме того, за последние два десятилетия извлечены из архивов и опубликованы ценнейшие рукописи К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, В. Э. Мейерхольда и других крупнейших мастеров сцены, в частности, режиссерские экспозиции этапных спектаклей раннего МХТ. Весьма существенные сведения, характеризующие русскую режиссуру начала века, содержатся в подготовленной И. Н. Виноградской четырехтомной летописи «Жизнь и творчество К. С. Станиславского» (М.: ВТО, 1971 – 1976), в монографии М. Н. Пожарской «Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века» (М.: Искусство, 1970), в книгах Н. Г. Зографа о Малом театре, А. Я. Альтшуллера об Александринском театре и др.

Приступая к работе, предлагаемой ныне вниманию читателей, я, естественно, опирался на все названные труды. Однако вполне понятная сосредоточенность их авторов на том или ином определенном объекте исследования в данном {6} случае должна была уступить место анализу взаимосвязи и взаимодействия разнородных явлений, моментов их сближения и отталкивания, полемики, неизбежной в стремительном и плодоносном процессе обновления русской сцены. Стремясь показать становление и развитие русской режиссуры как целостный процесс, впитавший в себя реалистические традиции театра XIX в., восходящие еще к Гоголю и Щепкину, я считал необходимым привлечь внимание читателей и к тому кризису, который эти традиции испытывали в конце прошлого столетия. Кроме того, необходимо было явственно обозначить влияние европейских новаторов сцены, которые с интересом подхватывали и по-своему переосмысливали русские мастера, чья деятельность протекала в стране, охваченной нараставшим революционно-освободительным движением. Поэтому я старался расширить рамки исследования, ввести театр в широкий социальный контекст, связать историю театральных исканий с драматически напряженной общественной жизнью России начала XX в.

В следующей книге, охватывающей период с 1908 по 1917 г., исследование будет продолжено.

# **{7}** Возникновение русской режиссуры*Первые европейские режиссеры \* «Новая драма» и сцена \* Чехов как предтеча режиссерского театра \* Общество искусства и литературы \* Мейнингенцы в России \* Петербург и Москва \* Частная опера Мамонтова \* Встреча в «Славянском базаре» \* Создание Московского Художественного театра \* «Исторический натурализм» раннего МХТ*

Режиссерское искусство — искусство создания художественно целостного театрального спектакля — возникло в России на полвека позднее, нежели в Западной Европе. Первые европейские режиссеры, Чарлз Кин (в 1850 г. он возглавил Театр Принцессы в Лондоне) и Генрих Лаубе (с этой же поры руководил Бургтеатром в Вене), с успехом решали многие специфически постановочные задачи, в России тогда еще не занимавшие никого. С. В. Владимиров в статье «Об исторических предпосылках возникновения режиссуры», где речь идет о русском театре, перечислил и внимательно рассмотрел все случаи, когда «режиссерские обязанности» в той или иной мере выполняли разные лица — видные актеры (например, М. С. Щепкин), крупные драматурги (Н. В. Гоголь, А. Н. Островский), изредка художники (например, М. А. Шишков), часто — суфлеры. Уже с начала XIX в. в русских императорских театрах были заведены и штатные «режиссеры», но обязанности их ограничивались делами «административными и техническими». Поминая А. П. Сумарокова, И. А. Дмитревского, А. А. Шаховского, С. А. Черневского и многих других, Владимиров пришел к выводу; что усилия названных «режиссеров» отнюдь не означали еще «формирования сценического целого через единое и индивидуальное художественное сознание». В русском театре, резюмировал он, «к режиссуре впервые приходит Московский Художественный театр. Это было открытием К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко»[[1]](#endnote-2).

Между тем Чарлз Кин в 50‑е годы разработал методы так называемой «зрелищной режиссуры»: его монументальные постановки отличались пышностью исторического антуража, умелой организацией внушительных и многолюдных массовых сцен. {8} Генрих Лаубе, напротив, был пионером «разговорной режиссуры». Сравнительно скромные спектакли Лаубе удивляли публику небывалой по тем временам ансамблевостью актерской игры и высокой культурой сценической речи. Лаубе первый по-настоящему осознал миссию режиссера и превратил художественное руководство жизнью театра в самостоятельную профессию. Полновластный постановщик, Лаубе не был ни режиссирующим актером, ни режиссирующим драматургом (хотя в прошлом, до того, как взялся за управление театром, написал немало пьес). Его режиссерские функции состояли не в том, чтобы, подобно, например, Островскому в России, давать указания по ходу репетиции собственных сочинений, а в том, чтобы добиваться художественной согласованности в постановке пьес других авторов — и классиков, и современников.

И Кин, и Лаубе пытались упорядочить взаимоотношения между драмой и сценой, между текстом, с одной стороны, и актерской игрой, декорациями, костюмами и т. п. — с другой. Исходной точкой всех сценических построений был текст. (Это не значит, что он оставался неприкосновенным. Текст перекраивали и сокращали так же бесцеремонно, как делалось на театре и в дорежиссерские времена.)

Вслед за Лаубе таким же режиссером-профессионалом стал руководитель Мейнингенского театра герцог Георг II, чья гастролирующая труппа, объездив всю Европу, в том числе и Россию, оказала сильное воздействие на развитие мирового драматического искусства. (Оперное искусство испытало в это же время, в конце 70‑х годов, почти столь же заметное влияние Байрейтского театра под руководством Рихарда Вагнера.)

Спустя десятилетие, в конце 80‑х годов, новаторские идеи сценического натурализма заявили о себе в творчестве Свободных театров Андре Антуана в Париже (возник в 1887 г.) и Отто Брама в Берлине (1889 г.). Оба эти театра полностью подчинялись власти режиссеров, равно как и Художественный театр Поля Фора в Париже (1890 г.), выдвинувший в противовес натурализму принципы сценического символизма. С 1893 г. символистские искания Фора продолжил, значительно расширив репертуарный диапазон, режиссер Люнье-По в театре «Творчество».

В Англии начиная с 1871 г. большой авторитет в качестве режиссера завоевал Генри Ирвинг, крупнейший актер, руководитель лондонского театра «Лицеум». Стилистические новации режиссеров континента Ирвинга не увлекли, он избегал крайностей натурализма или символизма. Но во внешнем облике ирвинговских спектаклей сказывалось влияние Чарлза Кина и мейнингенцев, а его забота о высокой культуре сценической {9} речи напоминала аналогичные усилия Лаубе. Кроме того, Ирвинг с успехом применял принципиально новые методы освещения сцены[[2]](#footnote-2).

К моменту, когда в 1898 г. открылся Московский Художественный театр, режиссерское искусство во Франции, Германии, Австрии, Англии обладало уже значительным опытом.

Из «Истории русского драматического театра» можно узнать, что в XIX в. и в России «уже была очевидна потребность театра в человеке, способном и правомочном истолковать авторский замысел, определить общий характер постановки, выстроить отдельные сцены и образы, соединить актеров в ансамбль». Но из этого еще не следует, будто и до открытия МХТ «режиссерское начало в театре постепенно и медленно набирает силу, ограничиваясь пока общим постановочным решением, разработкой массовых сцен, реже — концепцией спектакля в целом»[[3]](#endnote-3). Ни одного примера, который бы убедительно подтвердил данную декларацию, история не дает.

Ю. А. Дмитриев в книге о Михаиле Лентовском, самом предприимчивом в России устроителе театральных зрелищ, пишет, что даже этот «маг и волшебник», «генералиссимус от режиссуры», довольствовался «обстановкой», но отнюдь не постановкой своих ошеломительных феерий. Доминировало, замечает Дмитриев, «стремление поразить сценическими эффектами». И потому слова Б. В. Варнеке, будто Лентовского следует считать «безусловным предшественником Станиславского»[[4]](#endnote-4), доверия не вызывают.

Столь же неубедительны настойчивые попытки отыскать в сценической практике Малого или Александринского театров XIX в. предвестья искусства МХТ. В обеих императорских труппах, московской и петербургской, были поистине великие актеры, чьи дарования составляли законную гордость русской сцены. Но эти «властители дум» выступали в представлениях, организованных небрежно, кое-как, согласно давним навыкам торопливого ремесла. В. А. Нелидов, служивший в 90‑е годы в Московской конторе императорских театров и с большой теплотой отзывавшийся о режиссерах С. А. Черневском и А. М. Кондратьеве, достаточно полно охарактеризовал их деятельность.

«Работа режиссера, — рассказывал Нелидов, — была такая. Получив пьесу, он распределял роли. Далее режиссер писал “монтировку”, т. е. заполнял бланк с рубриками: “Действующие лица, декорации, мебель, костюмы, парики, бутафория, эффекты” (рубрики 9 – 10). Под рубрикой, скажем “декорации”, писалось: {10} “тюрьма, лес, гостиная” и т. д., больше ничего. Под “мебелью” слова: “бедная” или “богатая”. Костюмы указывались “городские” или “исторические”. Парики “лысые”, “седые”, “рыжие”. Выполняла все это контора. Режиссер и артисты, — продолжал Нелидов, — часто до генеральной репетиции, а иногда и до спектакля обстановки в глаза не видали, ибо считалось, что раз им известен план сцены, т. е. что дверь будет тут, а письменный стол там, то этого и довольно. Репетиции проводились попросту. Придут на сцену с тетрадками в руках, читают по ним роль и “разбираются местами”, т. е. уславливаются, что X там стоит, а Z там сидит. Самое большое количество репетиций было 12 – 14. После третьей репетиции тетрадки отбирались. Роль надо было знать наизусть, для чего полагался день, два или три на выучку, смотря по размерам роли»[[5]](#endnote-5).

Так обстояло дело в Малом театре в Москве, и точно так же велось оно в Александринском театре в Петербурге.

В 1900 г. петербургский драматург и критик П. Гнедич приглашал читателей: «Пойдите в театр — в хороший, образцовый драматический театр, — сядьте в кресле или ложу и просто, без всяких предубеждений, проанализируйте все то, что увидите. Комната изображена привычным четырехугольником. Величиною она равна хорошей театральной зале, хотя бы представляла комнату Хлестакова под лестницей. Гостиная же в помещичьем доме или кабинет петербургского чиновника всегда равны по величине площади в любом торговом итальянском городе. Мебель в комнате расставлена престранно: сиденьями в одну сторону, по направлению зрителей. Если изображен день, то в комнате оказывается гораздо светлее, чем за окном на улице, где светит солнце. Если изображен вечер, то, несмотря на горящую одиноко лампу, вся комната освещена равномерно во всех углах, а главное, из-под пола, от рампы. Даже если изображен сад или поле, и то вся сила света идет снизу, с земли, и освещает низ подбородка, ноздри и верхние части глазных впадин актеров… Двери в обыкновенных жилых квартирах бывают настежь открыты, — на сцене же они в большинстве случаев приперты. Артист не берется за ручку двери, потому что эта ручка нередко нарисована, а просто отворяет обеими руками обе половины, которые после его выхода захлопываются неведомой силой». И Гнедич резонно замечал, что «с самого выхода актеры уже связаны условностями»[[6]](#endnote-6).

С другой же стороны, коль скоро считалось, что «владыка сцены — актер», и могущество этих «владык» никем не оспаривалось, они неизбежно вносили в сценическое искусство борьбу самолюбий и амбиций. Историк театра и критик П. А. Морозов прямо на это указывал. «Во всех наших театрах, — писал он, — {11} с давнего времени укоренилось такое правило, что на первом месте стоит актер, а пьеса и ее автор — далеко на втором. При постановке пьес каждый из исполнителей выбирает себе роль соответственно своему “амплуа” и, в сущности, видит и знает только одну собственную роль, очень мало заботясь о содержании пьесы вообще…»[[7]](#endnote-7)

Зато о костюмах заботились. Но к искусству эта забота отношения не имела. В состязании актрис было, писал А. Кугель, «твердо и решительно установлено следующее положение: ни одно платье не может быть повторено в сезоне, и в каждом акте должно быть надето новое платье». Критик пытался протестовать против такой «традиции» (особенно тягостной для провинции, где «каждый день играют новую пьесу»), но тщетно. «Как? — возражали ему. — Между первым и вторым действием проходит два дня, а вы полагаете, что можно остаться в том же платье?» Сцена служила своего рода «выставкой мод»[[8]](#endnote-8).

Общая картина состояния русского театра незадолго до открытия МХТ выглядела безрадостно. Станиславскому и Немировичу не на кого было опереться. Они, по словам Станиславского, «безнадежно» смотрели на положение русского театра конца века, где «блестящие традиции прежнего выродились». Они «протестовали и против старой манеры игры, и против театральности, и против дурных условностей постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей…»[[9]](#endnote-9).

Однако с возникновением МХТ русская режиссура очень скоро — на это понадобилось меньше десятилетия! — вырвалась далеко вперед и привлекла к себе внимание театральной Европы. За несколько сезонов Московский Художественный театр поднял сценическое искусство на высоту, какой не знали ни мейнингенцы, ни Ирвинг, ни Антуан, ни Брам.

Этот поразительный феномен доныне остается в какой-то мере загадочным. Ссылки на личную гениальность Станиславского, или на тесную связь творчества раннего МХТ с развитием русской романной прозы второй половины XIX в. (И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский), или же на русскую социальную ситуацию рубежа веков — при всем бесспорном значении указанных обстоятельств — все же не объясняют стремительного перемещения из Европы в Россию эпицентра эстетических потрясений, радикально менявших современный театр.

Обычно рождение режиссуры прямо или косвенно связывают с вторжением в театральный репертуар «новой драмы» Ибсена, Гауптмана, Стриндберга, Метерлинка. Хронологически эти явления — {12} начало режиссерского театра и бурная полемика вокруг постановок «новой драмы» — действительно близки. Правда, ни Чарлз Кин, ни Генрих Лаубе, ни мейнингенцы, ни Ирвинг к «новой драме» почти непричастны, но в театрах Андре Антуана и Отто Брама ставились пьесы Ибсена, Гауптмана, Стриндберга, а Поль Фор и Орельен-Мари Люнье-По первые обратились к Метерлинку. Однако западноевропейская «новая драма», радикально меняя идейный и социальный кругозор театра и, конечно, тем самым неизбежно расшатывая старые формы, все же ни в коем случае не диктовала театру полное обновление всех средств выразительности, не предлагала ему новый театральный язык. А. Аникст писал, что, хотя Ибсен и «обновил тематику европейской драмы, приблизил ее к современной жизни», тем не менее как художник он во многом следовал требованиям «хорошо сделанной пьесы»[[10]](#endnote-10). Сказано, быть может, слишком резко (ибо под «хорошо сделанной» принято подразумевать пьесу, ловко приспособленную к сценическим условностям, компактную, умело учитывающую требования театральных амплуа и т. п.), но доля правды в этих словах есть: самые популярные драмы Ибсена — «Кукольный дом», «Привидения», «Столпы общества», «Дикая утка», «Гедда Габлер» — без затруднения вписывались в привычный театральный павильон, их легко было мизансценировать по старинке. В драмах Гауптмана «Перед восходом солнца», «Праздник мира», «Одинокие» и в пьесе Стриндберга «Отец» при всей вызывающей смелости авторского диагноза и прогноза тема распада буржуазной семьи опять-таки мирно вдвинута в знакомые комнатные рамки. В иных случаях Ибсен и Гауптман вырывались за пределы современного интерьера, уходя далеко в историю или отдаваясь во власть поэтической фантазии. Но ни «шекспиризация» (например, в «Бранде» Ибсена, в «Шлюке и Яу» Гауптмана), ни фееричность (в «Потонувшем колоколе» Гауптмана или в «Пер Гюнте» Ибсена) не понуждали театр к каким-либо радикальным переменам: навыками, необходимыми для таких постановок, сцена владела издавна.

В программном предисловии к пьесе «Графиня Юлия»[[11]](#footnote-3) Стриндберг сожалел, что «новые идеи еще не настолько проверены временем, чтобы их можно было облечь в популярную форму, доступную широкой публике». Ему казалось, что «еще не возникли новые формы для нового содержания». И в самом деле, предпринятые им в этой пьесе попытки изменить обычный {13} ход сценического действия довольно робки: Стриндберг заменил антракты (нужные, чтобы дать актерам и зрителям «паузы для отдыха») двумя интермедиями — пантомимической и балетной, но сохранил, как и в «Отце», камерную форму и одну декорацию на весь спектакль. К утверждению драматурга, будто «диалог в пьесе блуждает» и «похож на тему музыкальной композиции»[[12]](#endnote-11), постановщики не прислушивались.

В принципе Ибсен, Стриндберг и Гауптман вообще могли бы обойтись (во многих случаях и обходились) без режиссуры. Когда главные роли таких пьес, как «Кукольный дом», «Привидения», «Потонувший колокол» или «Графиня Юлия», попадали в руки сильных актеров, успех — независимо от целостности спектакля — был гарантирован, а социальная острота драмы придавала успеху значение большого события. В. Ф. Комиссаржевская в роли Норы и П. Н. Орленев в роли Освальда, выступая в гастрольных поездках со случайными партнерами, неоднократно это доказывали.

Несколько иначе обстояло дело с Метерлинком. Самый поздний из западных авторов «новой драмы», Метерлинк существенно видоизменил драматическую форму. Но метерлинковские «драмы молчания» непосредственно не соприкасались ни с современностью, ни с историей. Действие его «философем» протекало в условных, внесоциальных пространствах, в неопределенно далекие времена. Режиссура, которая выстраивала спектакль по законам «картины жизни» (современной, как Антуан или Брам, или исторической, как мейнингенцы), не скоро подобрала ключ к Метерлинку, и на театр конца XIX в. пьесы Метерлинка заметным образом повлиять не успели. Их влияние обозначилось позднее, в творчестве режиссеров-символистов: сцена восприняла новшества Метерлинка только после того, как она освоила и усвоила театральный язык Чехова.

(Характерно, что, когда Метерлинк разрабатывал исторический сюжет, как, например, в «Монне Ванне», он тотчас же занимал место в системе псевдоромантической зрелищности, где-то на полпути между Сарду и Ростаном. Когда же он обращался к современности — хотя бы в «Чуде святого Антония», то правила «хорошо сделанной пьесы» соблюдались с тщательностью, достойной какого-нибудь Ожье.)

Следовательно, на Западе режиссерский театр и «новая драма» развивались друг другу в параллель.

В России, в союзе Чехова и МХТ, сложились совсем иные отношения. Ибо Чехов предложил театру не только новые содержательные мотивы, но и новую драматическую форму, властно диктовавшую абсолютно новое понимание самой природы сценического действия. Это и почувствовал Горький, когда под {14} впечатлением «Чайки» написал, что Чехов создает «новый вид драматического искусства»[[13]](#endnote-12). В четырех «главных» чеховских пьесах — «Чайке», «Дяде Ване», «Трех сестрах» и «Вишневом саде» — заранее и властно запрограммирован режиссерский театр.

Чеховский спектакль вне режиссуры, без режиссуры практически неосуществим, что и было с ужасающей наглядностью доказано знаменитым провалом «Чайки» в Александринке в 1896 г.[[14]](#footnote-4)

Заложенная в драматургии Чехова формообразующая энергия резко сокращала дистанцию между театром и современной жизнью, отбрасывая, как ветошь, всю систему устаревших сценических условностей. Ибсен, Гауптман и Стриндберг расшатывали, но не ломали традиционную постройку драмы. Чехов, двигаясь от «Иванова» (где старые условности сцены еще очень заметны) к «Чайке» (где они почти бесследно исчезли), эту постройку начисто снес, дабы возвести новую и дать всему сценическому действию иной смысл.

В замечательной работе «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова» А. П. Скафтымов писал, что дочеховской бытовой драме — например, пьесам Тургенева и Островского — свойственна «поглощенность и заслоненность быта событиями. Будничное как наиболее постоянно, нормально-обиходное и привычное здесь почти отсутствует. Минуты ровного, нейтрального течения жизни бывают лишь в начале пьесы, как экспозиция и отправной момент к сложению события. В дальнейшем вся пьеса во всей ее диалогической ткани уходит в событие; ежедневно-обиходное течение жизни отступает на дальний план и лишь кое-где упоминается и подразумевается». Эти выводы полностью подтверждаются и анализом западной дочеховской «новой драмы». И у Ибсена, и у Гауптмана, и у Стриндберга «событие, вторгаясь в жизнь как нечто исключительное, вытесняет людей из обычного самочувствия и, заполняя пьесу, вытесняет быт».

Чехов же, писал Скафтымов, «не ищет событий, он, наоборот, сосредоточен на воспроизведении того, что в быту является самым обыкновенным. В бытовом течении жизни, в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается, Чехов увидел совершающуюся драму жизни… У Чехова, вопреки всем традициям, события отводятся на периферию, как кратковременная частность, а обычное, ровное, ежедневно повторяющееся, для всех привычное составляет главный массив, основной грунт всего содержания пьесы». События «включаются в общую ткань {15} пестрой жизни, входят в нее как часть, как некоторая доля и частность»[[15]](#endnote-13).

В финале «Чайки» даже самоубийство Треплева резко занижено в значении: «Лопнула склянка с эфиром», — сообщает Дорн. Не желая сохранять за событием его былую цену, Чехов последовательно сводил до минимума или вовсе упразднял весь сопутствующий поворотным событиям специфический театральный антураж: монологи, апарты, отчетливо обозначенные кульминации действия. Диалоги в прямом смысле слова (т. е. словесные дуэты) у него гораздо чаще, чем у всех прежних театральных писателей, уступали место общему разговору, словесной многоголосице, а самая эта полифония утрачивала внешнюю логику и связность. Доминировала, напротив, бессвязность, хаотичность, «невпопадность» реплик. Действие из текста уходило в подтекст. Сплошь и рядом смысловую нагрузку несли не слова, а паузы.

Театральная реформа, совершенная Чеховым, была универсальна. Она потребовала пересмотра и смены всех средств сценической выразительности. Театральная реформа, предпринятая Станиславским, явилась прямым следствием и результатом чеховского новаторства. Московский Художественный театр быстро завоевал мировое признание именно как театр Чехова. Более того, довольно скоро замкнутость МХТ в кругу чеховской эстетики стала восприниматься создателями этого театра как бремя, от которого надо освободиться. Их попытки преодолеть чеховскую власть и выйти за пределы чеховского стиля мы в дальнейшем рассмотрим.

Пока напомним другой, отчасти даже парадоксальный факт: начиная новое театральное дело и вполне сознавая революционный характер своего предприятия, ни Станиславский, ни Немирович-Данченко сами не подозревали, в какой мере искусство их театра будет сопряжено с чеховской драмой и окажется зависимым от нее. Станиславский до возникновения МХТ Чеховым почти не интересовался[[16]](#footnote-5). В Обществе искусства и литературы увлекались Толстым и Достоевским, Писемским, Гнедичем и только однажды, уже в 1895 г., разыграли чеховский водевиль «Медведь». «В репертуаре Константин Сергеевич, — писал Немирович, — обнаруживал хороший вкус и явное тяготение к классикам. А к современным авторам был равнодушен. В его театральные расчеты они совсем не входили. Рассказы Чехова он, конечно, знал, но как драматурга не выделял его из группы {16} знакомых его уху имен Шпажинского, Сумбатова, Невежина, Гнедича. В лучшем случае относился к его пьесам с таким же недоумением, как и вообще вся театральная публика».

Во время исторической беседы в ресторане «Славянский базар» 22 июня 1897 г., по словам Немировича, «ни имени Чехова, ни его писательского образа около нас — меня и Алексеева — в нашей беседе не было… Мы эгоистично, глубоко эгоистично обсуждали наш театр, наш, вот театр Станиславского и мой. Театром Чехова он станет потом, и совершенно неожиданно для нас самих»[[17]](#endnote-14).

Рассказывая об их первой встрече, ни Станиславский, ни Немирович не упоминали о том, какие современные пьесы они считали программными для будущего театра. Программное иначе мыслилось. «Программа начинающегося дела была революционна»[[18]](#endnote-15), — скажет потом Станиславский, но совершить «революцию» намеревались в пределах классического репертуара. Предполагалось давать исключительно «серьезные», «художественные» произведения. При этом имели в виду Софокла, Шекспира, Гольдони, А. К. Толстого. Ни Ибсен, ни Гауптман, ни Чехов (хотя все три имени значились в афише первого сезона МХТ) не воспринимались как эстетическая опора и основа начинающегося дела.

Биографы Станиславского склонны думать, что эстетические принципы, которыми он руководствовался, возглавив Художественный театр, были опробованы и найдены уже в любительских спектаклях Алексеевского кружка и Общества искусства и литературы. Исходя из такой уверенности, они настаивают на полной независимости Станиславского от исканий западноевропейских режиссеров. Разумеется, опыты, предпринятые Станиславским на любительской сцене, имели большое значение. Однако некоторые оговорки тут все-таки неизбежны.

Прежде всего надо иметь в виду, что любители, которых увлекал за собой Станиславский, давали спектакли, чрезвычайно далекие от драматических коллизий современной социальной действительности. Самым желанным их автором был Виктор Крылов, чьи ловко скроенные, не лишенные остроты и колкости, но пустенькие пьесы («Лакомый кусочек», «Шалость», «Вокруг огня не летай», «Дело Плеянова», «Баловень», «Девичий переполох», «Откуда сыр‑бор загорелся») занимали в репертуаре Алексеевского кружка видное место. Кроме того, играли А. Краковского, К. Тарновского, В. Дьяченко, И. Шпажинского и других драматургов, «которым нечего было сказать, но которые непременно хотели говорить через могучий рупор сцены»[[19]](#endnote-16). Свойственная Малому театру «сорность репертуара» передавалась любителям. Они не замечали Ибсена и Гауптмана, {17} хотя М. Савина сыграла Нору в Петербурге еще в 1884 г., а М. Потоцкая в Москве, у Корша, в 1891 г., хотя у Корша в 1892 г. прошел «Доктор Штокман», а у Суворина в 1895 г. исполняли «Ганнеле». Общество же искусства и литературы дальше «Плодов просвещения» Л. Толстого и «Фомы» по Ф. Достоевскому не шагнуло, а пьесы Островского, давно освоенные и казенной, и провинциальной сценой, воспринимало как новинки. Только в 1898 г., уже накануне открытия МХТ, Станиславский поставил на сцене Общества «Потонувший колокол» Гауптмана.

Любители иной раз пробовали свои силы в классических пьесах, но и тут действовали бессистемно, наугад. Комментируя свои актерские дебюты в «Скупом рыцаре» Пушкина и «Жорже Дандене» Мольера, Станиславский писал: «Недоумеваю до сих пор, чем мы руководствовались тогда при выборе этих произведений». Выбор, по всей вероятности, продиктовал А. Ф. Федотов, под чьим руководством и готовились спектакли и которого Станиславский, оглядываясь в прошлое, в свою «артистическую юность», благодарно называл «настоящим талантливым режиссером»[[20]](#endnote-17).

Однако вот вопрос: в каком смысле, каким режиссером был Федотов? Читая «Художественные записи» Станиславского 1877 – 1894 гг., мы убеждаемся, что Федотов, плохо ли, хорошо ли, занимался с любителями только подготовкой отдельных ролей. Постановка как целое для него не существовала. Конечно, помощь такого опытного профессионала была начинающим актерам очень полезна. Но не всегда. В 1890 г. после того, как Федотов покинул Общество, Станиславский резюмировал: с ним хорошо были готовиться «к французским пьесам или к бытовым… где есть типы, отвечающие его таланту как актера. Здесь он в своей сфере, играет за каждого роль и придумывает прекрасные детали. Но не дай бог учить с ним драматическую роль. Этих ролей он не чувствует, и потому его указания шатки, изменчивы и слишком теоретичны»[[21]](#endnote-18).

Итак, с Федотовым Алексеев (Станиславский), по его собственным словам, «учил роли». Вся режиссура тем и исчерпывалась. Причем даже в этом плане преувеличивать возможности: Федотова и утверждать, что он давал «молодому любителю» будто бы «совершенный образец, объединяющий лучшее в русской и французской актерской школе»[[22]](#endnote-19), все-таки не следует: до «совершенства» Федотову было далеко. Несомненно, впрочем, что, и расставшись с Федотовым, Станиславский все еще испытывал потребность в такого рода занятиях, и взамен Федотова в Общество были приглашены другие учителя, тоже, как и Федотов, артисты Малого театра, но гораздо менее даровитые: {18} сперва П. Я. Рябов, потом И. Н. Греков. Лучших наставников взять было неоткуда. И значит, Общество, тесно связанное с Малым театром, перенимало у московской императорской сцены характерные навыки актерской игры. Один из участников Общества, Н. А. Попов, недвусмысленно говорит, что и сам Станиславский как актер тогда «все-таки находился уже в плену у целого ряда театральных кумиров того времени, увлекаясь некоторыми их художественными штампами и принимая их за проявление творчества». В качестве «главной притягательной силы» Попов указывает, конечно, на Малый театр[[23]](#endnote-20).

Тут перед историками МХТ возникает неприятная альтернатива. С одной стороны, хочется навести мосты между старыми реалистическими традициями Малого театра и новым искусством Художественного. Поэтому большое значение придается, например, совместным гастрольным выступлениям любителя Станиславского и М. Н. Ермоловой в Нижнем Новгороде («Бесприданница»: Ермолова — Лариса, Станиславский — Паратов). С другой же стороны, известно, что Малый театр в это время переживал затяжной кризис, и потому возникает понятное желание объявить, что Общество сознательно противопоставляло себя «его рутине»[[24]](#endnote-21).

Истина, по-видимому, состоит в том, что до 1890 г. московские любители во главе с Алексеевым (Станиславским) безоглядно следовали за актерами-профессионалами Малого театра и в меру сил им подражали. Но в 1890 г., после московских гастролей мейнингенцев, в исканиях и опытах молодого Станиславского совершился важный поворот.

Рано или поздно такой поворот должен был произойти, рано или поздно Станиславскому предстояло осознать, что искусство Малого театра, где играли и были тогда в полном расцвете сил М. Н. Ермолова, О. О. Садовская, Г. Н. Федотова, Е. К. Лешковская, А. П. Ленский, А. И. Южин, тем не менее ни эталоном, ни ориентиром для него служить не может. «Театральное время, — констатировал Н. Эфрос — уже обгоняло Малый театр, самый метод игры в нем, с ее “театральным” характером, с ее приподнятостью, если можно так сказать — безбудничностью, с начинавшею смущать речевою условностью, с такою же, на глаз неуступчивого правдолюба, условностью мизансцен… Душа зрителя уже влеклась к чему-то иному, к какой-то новой сценической форме…»[[25]](#endnote-22)

На возможность создания «новой сценической формы» Станиславского натолкнули мейнингенцы. Факты говорят о том, что под впечатлением их московских гастролей Станиславский впервые начал режиссировать не по-федотовски. Т. е. от работы над отдельными (преимущественно своими) ролями перешел к упорным {19} попыткам организации целостного спектакля, стал добиваться художественной гармонии всей постановки.

Биографы Станиславского напоминают, что режиссировать он начал раньше и особо подчеркивают, что одноактную пьеску П. Гнедича «Горящие письма» поставил в 1889 г., т. е. «примерно за год до того», как увидел мейнингенцев[[26]](#endnote-23). Действительно, в «Художественных записках» в связи с «Горящими письмами» отмечено: «Федотов уехал в деревню, режиссировать пришлось мне»[[27]](#endnote-24). Но в данном случае, заменяя Федотова, Станиславский и режиссировал как Федотов, т. е. «по ролям». Сам он впоследствии такую работу в полном смысле слова режиссерской отнюдь не считал. И главка «Моей жизни в искусстве», которая недвусмысленно названа «Первая режиссерская работа в драме», снабжена подзаголовком, исключающим всякие колебания: «Плоды просвещения». Она, эта главка, в полном соответствии с реальной хронологией помещена в книге после главы «Мейнингенцы». Ибо мейнингенцы гастролировали в Москве в апреле 1890 г., а первая режиссерская работа Станиславского в драме «Плоды просвещения» была показана публике в феврале 1891 г.

Мейнингенские гастроли в Москве в 1890 г. были вторые. Первый раз труппа Георга II показалась Москве пятью годами ранее — в 1885 г. Возможно, Станиславский и тогда посещал гастрольные спектакли, но ни одного упоминания мейнингенцев в его дневнике 1885 г. нет. Надо полагать, в ту пору, увлекаясь по преимуществу опереточными ролями, он еще совсем не был; расположен к восприятию искусства заезжей драматической труппы. А в 1890 г., как он сам писал, «в жизни нашего Общества и, в частности, во мне мейнингенцы создали новый важный этап»[[28]](#endnote-25).

Сказано просто и твердо. Н. Е. Эфрос передал и более подробное суждение Станиславского по этому поводу: «Я убежден, что мейнингенцы так и уехали от нас, не понятые по-настоящему, не оцененные в полной мере. Я ни разу не обратил внимания на двери, на замки, на утварь и т. п. Не это вовсе было в них ценно и дорого, не этим несли они известное обновление старому театру. У них была великолепная передача психологии эпохи, народа, толпы. В их спектаклях раскрывались такие картины, которые при чтении и в других спектаклях оставались незамеченными»[[29]](#endnote-26).

Тут важно даже не то, что Станиславского взволновала психологическая содержательность мейнингенских композиций (хотя, конечно, и это существенно). Важнее всего упоминание о «картинах», которые при чтении пьес и при их исполнении в других постановках не замечались, а в мейнингенских спектаклях бросались в глаза. Ибо упоминание это означает, что Станиславскому {20} открылись неведомые дотоле возможности режиссерского искусства.

Но историки МХТ соображения престижа ставят порой выше требований истины. Они пропускают мимо ушей слова Станиславского о том, как поразили и взволновали его мейнингенские «режиссерские приемы выявления духовной сущности произведения. За это, — провозгласил Станиславский, — великая им благодарность. Они всегда будут жить в моей душе»[[30]](#endnote-27). Кажется, ясно? Нет, историки МХТ слышать его не хотят.

Впрочем, справедливости ради надо заметить, что такая глухота поразила театроведов только в конце 1930‑х – начале 1940‑х годов, когда вся история Московского Художественного театра была насильственно выпрямлена и отредактирована в апологетическом духе. В книгах и статьях предшествующего периода воздействие искусства мейнингенцев на раннее творчество Станиславского никем не отрицалось. Но заданные в 30‑е – 40‑е годы интонации сохранились надолго. Даже столь серьезные исследователи, как П. А. Марков, М. Н. Строева, И. Н. Соловьева, Е. И. Полякова, уверяли, что Станиславский, едва познакомившись с мейнингенцами, тотчас же их превзошел и обогнал. Что уже в любительских представлениях Общества искусства и литературы, в частности в «Уриеле Акосте», Станиславский организовывал массовые сцены гораздо лучше, чем Кронек, ибо свойственная будто бы Кронеку «механистичность выполнения» у молодого Станиславского «заменялась истинным воодушевлением»[[31]](#endnote-28). Особенно твердо высказывалась по этому поводу исследовательница истории русского декорационного искусства М. Н. Пожарская. Во-первых, она утверждала, что в русских императорских театрах «задолго до приезда мейнингенской труппы в Россию» в целом ряде спектаклей наблюдалось «стремление к документально точному воспроизведению исторического материала». Упоминая художников М. А. Шишкова и А. М. Бочарова, которым помогали «русские историки и археологи», Пожарская давала понять, что мейнингенцы ничего нового русским не показали. (Более убедительные соображения по этому поводу высказал А. И. Бассехес. «Робкие попытки Бочарова и Шишкова обновить декорации отдельных спектаклей, — писал он, — не могли подсказать Станиславскому и Немировичу-Данченко в этой области готового образца»[[32]](#endnote-29).) Во-вторых же, Станиславский, изучая опыт мейнингенцев, по словам Пожарской, «отбрасывал то, что было ему чуждо, вооружаясь лишь теми средствами, которые он считал пригодными для своих целей. А именно цели, идейная и эстетическая направленность, само содержание деятельности МХТ и театра мейнингенцев не только не совпадали, но во многом были кардинально противоположны». В работах {21} мейнингенцев, продолжала Пожарская, «поэзия подлинной жизни, живая непосредственность и естественность натуры в большинстве случаев ускользали при перенесении на сцену. Жизненные впечатления подвергались преобразованию в духе парадной академической или романтической живописи»[[33]](#endnote-30).

Не очень ясно, о какой «поэзии подлинной жизни» и о какой «естественности натуры» тут идет речь, ибо в подавляющем «большинстве случаев» мейнингенцы воссоздавали на своих подмостках картины прошедшего. Их занимали преимущественно исторические сюжеты. И как раз в этой сфере — в поисках историзма — им подражал, у них учился Станиславский.

Что же касается «духа парадной академической или романтической живописи», то этот упрек отпадает при первом же знакомстве с композициями мейнингенцев. Сохранившиеся рисунки Георга II — в частности, например, режиссерская разработка большой массовой сцены спектакля «Заговор Фиеско в Генуе» — отнюдь не «академичны». Напротив, динамика мизансцен полна жизненной экспрессии и с точки зрения исторической достоверности не уступает даже более поздним режиссерским построениям Станиславского.

Думается, что и П. А. Марков, характеризуя искусство мейнингенцев, которые, по его словам, дали театру «историческую верность», «ансамбль» и «новое решение массовых сцен, отказавшись от скучной толпы статистов», но якобы не затронули «самую сущность актерского искусства», был не вполне прав. Ибо в новых сценических условиях, которые создали мейнингенцы, играть по-старому было нельзя — и недаром же актеры прежнего типа, трагики-премьеры, трагики-гастролеры, в труппе Георга II не удерживались. Утверждение Маркова, будто Художественный театр «с гораздо большей решимостью и глубиной осуществлял тенденции, сквозившие в опытах Золя, мейнингенцев, Антуана и Брама»[[34]](#endnote-31), тоже нуждается в коррективах. «Большая решимость» не сразу пришла, да и самые «тенденции» впоследствии заметно изменились.

Несколько надменные суждения наших театроведов о мейнингенцах опираются на широко известный отзыв Островского об их первых гастролях 1885 г. Еще до того, как гастроли начались, маститый драматург уверенно объявил: «Более справедливого, но и зато более строгого приговора, какой сделают москвичи, мейнингенцам нигде не дождаться. Нас ничем не удивишь: мы видели московскую драматическую труппу в полном ее цвете, видели все европейские знаменитости и справедливо их оценили». Заранее обещая, что «приговор» будет «строгим», Островский тем самым невольно выдал свое предвзятое отношение к мейнингенским новациям. Критерии он выдвигал устаревшие: {22} ни игра труппы Малого театра «в полном ее цвете», ни гастроли заезжих трагиков-одиночек не могли приблизить его к пониманию искусства мейнингенцев. Требования, которые предъявлял Островский к сценическому творчеству, были, естественно, предопределены эстетическими нормами дорежиссерского театра. Свои впечатления он изложил так: «… то, что мы у них видели, — не искусство, а уменье, т. е. ремесло. Это не драмы Шекспира и Шиллера, а ряд живых картин из этих драм», причем «режиссер везде виден», во всем чувствуется его «команда», которая не может обеспечить «того, что требуется от исполнителей главных ролей, т. е. таланта и чувства»[[35]](#endnote-32). С точки зрения Островского, присутствие режиссера, да еще в заметное, только мешало «внутренней правде» игры, ибо, считал он, «уменье понимать роль» и согласие между актерскими талантами могут быть достигнуты единственно усилиями самого драматурга. Известны и часто цитируются его слова: «Лучше всех режиссеров ставят свои пьесы и блюдут за строгостью репетиций и внешней точностью постановки авторы»[[36]](#endnote-33). Сбить Островского с этой позиции никакие мейнингенцы не могли.

И конечно, по-своему он был прав. М. Г. Светаева в специальной работе «Островский — режиссер»[[37]](#endnote-34) показала, сколь разнообразно изощренными приемами — от ремарок-подсказок до прямых советов и указаний актерам — писатель добивался нужных ему результатов. Но результаты тем не менее далеко не всегда его удовлетворяли. Что же касается других драматургов, современников Островского, то они таким авторитетом не пользовались и мало-мальски ощутимого влияния на актеров не имели. А Шекспир или Шиллер, понятно, «блюсти за строгостью репетиций» не могли, и упомянутые Островским «исполнители главных ролей» трактовали их пьесы как бог на душу положит.

Спектакли мейнингенцев, разочаровавшие в 1885 г. Островского, в 1890 г. не заинтересовали и артиста Малого театра А. П. Ленского: он снисходительно указал на «промах, какой допускает мейнингенская труппа со своими тяжелыми резными дверями, настоящим богемским хрусталем и другими аксессуарами, так что обстановка заслоняет игру актера…»[[38]](#endnote-35).

Впрочем, в отличие от опытных мастеров русской сцены многие русские критики (в частности, Алексей Веселовский, А. С. Суворин, П. П. Гнедич, Н. В. Дризен) отнеслись к мейнингенским методам гораздо более внимательно и серьезно. «Пробуждается, — писал Веселовский в 1885 г., — живой интерес к оригинальности их приемов, так ярко выступающей; хочется узнать ее тайну, усвоить ее русской сцене, которая должна же когда-нибудь воспрянуть от усыпления»[[39]](#endnote-36). Но и пятнадцать лет спустя Гнедич сетовал: «Мы вообразили, что задачи герцога мейнингенского {23} ограничивались археологической точностью в подборе бутафории, костюмов и в компоновке декораций…». А «главная душа всего дела осталась недосягаемой» для «заправил» Александринского и Малого театров[[40]](#endnote-37).

Стоит побывать в Мейнингене и познакомиться с музеем герцога, чтобы воочию увидеть, сколь манящими образцами должны были послужить для любителей из Общества искусства и литературы его постановки. Поэтому в высшей степени значительны слова Станиславского о том, что он высоко оценил у мейнингенцев «их режиссерские приемы *выявления духовной сущности произведения*». Свой «режиссерский деспотизм» Станиславский объяснял тем, что он «подражал Кронеку». Но ему и в голову не приходило обвинять Кронека в «механичности выполнения». В этом он упрекал других — тех режиссеров-подражателей, которые «не обладали талантом Кронека и мейнингенского герцога»[[41]](#endnote-38).

В 1918 г. Н. Е. Эфрос писал: «Влияние сильнейшее, самое существенное, которое многими чертами отчеканилось на образе Станиславского-режиссера: мейнингенцы. Это признает и сам он, и все, когда-либо о нем толковавшие, как бы разно ни расценивали они качество и результаты сейчас названного влияния»[[42]](#endnote-39).

Спустя еще пять лет Эфрос снова констатировал: постановка «Отелло» в Обществе показала увлечение Станиславского «вещной стороною мейнингенства, мейнингенской подлинностью в аксессуарах». Молодому режиссеру-любителю «хотелось передать по-мейнингенски Венецию, Кипр, исторический быт». В «Уриеле Акосте» в его режиссерскую практику вошла «еще одна сторона мейнингенства: сценическая толпа»[[43]](#endnote-40). Но все эти опыты — и «Отелло», и «Акоста» — осуществлялись на крошечных «блюдечках» сцен Охотничьего или Немецкого клубов. Спектакли Общества взбудоражили Москву, причем почти все рецензенты радостно поминали мейнингенцев и сердито упрекали Малый театр и театр Корша в пренебрежении их уроками.

Конечно, оговаривался Н. Эфрос, Станиславский «не был только подражателем, робким копиистом мейнингенцев; он был учеником, учившимся не для того, чтобы повторить, но чтобы идти дальше по хорошо усвоенному пути. Усвоение было творческое. Так копил этот режиссер на маленькой сценке Общества богатства для того большого театра, который ждал его и о котором он, вероятно, уже начинал мечтать»[[44]](#endnote-41).

Все это верно, особенно же убедительна догадка о «большом театре», который стал надобен Станиславскому после знакомства с мейнингенцами. Тесные подмостки теперь уже мешали ему. Спектакли Общества искусства и литературы готовились долго, но исполнялись редко. «Бывало их в зиму два‑три, — писал П. Ярцев, — {24} они были доступны очень ограниченной части публики… О них много писали, но писали с явным снисхождением», ибо «публика видела в них дорогую забаву ничем не занятых и обеспеченных людей, пресса — любителей, т. е. прежде всего дилетантов»[[45]](#endnote-42).

Сохранившийся эскиз Станиславского к постановке «Фомы» (по «Селу Степанчикову» Достоевского, 1891), сделанный год спустя после знакомства со спектаклями мейнингенской труппы, предлагает пока еще вполне банальную трактовку интерьера. Павильон фронтально развернут вдоль линии рампы, центр сцены по старинке освобожден для актеров — все говорит не столько о стремлении переосмыслить принципы мейнингенцев, сколько о неуверенности их московского последователя. Помимо крохотных размеров сцены, «творческому усвоению» мейнингенских методов мешала, разумеется, и любительская организация дела. «Режиссерский деспотизм» Станиславского (хоть он и писал, что «распоряжался актерами как манекенами»[[46]](#endnote-43)) не мог в этих условиях проявиться с максимальным эффектом.

Кроме того, нельзя забывать, что в период Общества искусства и литературы Станиславский, которого уже очень заинтересовала «постановка», в глубине души все еще мечтал об актерской славе и режиссуру пока что рассматривал как дело полезное, но вспомогательное. Немирович, который видел в Обществе «Плоды просвещения», «Отелло» и «Уриеля Акосту», отметил «художественную стильность» и «нарядность» спектаклей, но вспоминал: «Общее впечатление о кружке у меня было все-таки смутное. Что это: стремление создать новое театральное дело или любительство чистой воды? Есть ли у этого Алексеева какие-нибудь большие задачи или одно честолюбивое стремление сыграть все замечательные роли? Он играл все — от водевиля до трагедии. Мешало то, что он все пьесы ставил для себя и что трагические роли ему как будто играть не следовало»[[47]](#endnote-44).

В первый сезон Художественного театра на его сцену были перенесены два спектакля, подготовленные Станиславским в Обществе — «Потонувший колокол» Гауптмана и «Самоуправцы» Писемского. Главные роли в обеих пьесах играл он сам. Обе постановки, которые Обществу принесли большой успех, в Художественном театре успеха не имели. В репертуар МХТ они втиснулись с трудом, критикой были восприняты как устаревшие. Критерии переменились, можно сказать, скоропостижно (от премьеры «Потонувшего колокола» в Обществе до премьеры той же пьесы в МХТ не прошло и года) и многозначительно.

Но если дистанция, отделявшая Общество от близкого будущего — от еще не возникшего МХТ, была столь велика, то дистанция между Обществом и современным ему Малым театром {25} тоже с каждым спектаклем возрастала. К Станиславскому «сразу и очень надолго прикрепили кличку подражателя мейнингенцев»[[48]](#endnote-45). А он этим гордился. В одном из писем 1897 г. Станиславский упоминал, что ведет «отчаянную борьбу с рутиной у нас, в нашей скромной Москве», более того, заявлял, что вся «задача нашего поколения — изгнать из искусства традиции и рутину, дать побольше простора фантазии и творчеству. Только этим мы спасем искусство»[[49]](#endnote-46).

Где гнездились «традиции и рутина», само собой, понятно. Гораздо более сложен и интересен вопрос о том, чем питались «фантазии и творчество», ибо ясно, что, помимо влияния мейнингенцев, было и другое — то, которое П. А. Марков вполне обоснованно связывал с именами Золя, Антуана и Брама, — влияние натуралистов.

Что их идеи носились в московском воздухе, это неоспоримо. Что Станиславский читал «Лекции о сценическом искусстве» П. Боборыкина, публиковавшиеся в журнале «Артист» в 1891 – 1892 гг., и статью того же Боборыкина «Антуан как актер и руководитель труппы», напечатанную в «Артисте» в 1894 г., тоже как будто сомневаться не приходится. С другой стороны, Станиславский бывал в Париже почти ежегодно (в 1888, 1892, 1893, 1895, 1897 гг.), но в опубликованных письмах его из Парижа никаких упоминаний об Антуане или о Свободном театре нет. Бывал он и в Берлине, но опять же ни слова об Отто Браме. Откуда же взялось то, что Немирович-Данченко позднее называл «золаизмом» Станиславского? Пока воздержимся от прямого ответа на этот вопрос[[50]](#footnote-6). Скажем только, что вскоре после открытия Художественного театра «золаизм» обнаружился во всей своей агрессивности и что натуралистические мотивы в искусстве раннего МХТ были не оттеночными или побочными, напротив, звучали вызывающе, программно.

Художественный театр возник в самом конце XIX в., в 1898 г., в Москве, и оба эти обстоятельства — обстоятельство времени и обстоятельство места — никак нельзя считать случайными.

XIX век заканчивался в атмосфере растущего возбуждения русской интеллигенции. Если, писал Д. Н. Овсянико-Куликовский, 80‑е годы были «по преимуществу эпохою разочарования в господствовавшей дотоле идеологии» (имеется в виду идеология народничества), то в 90‑е годы «вырабатывался новый род интеллигентского {26} самочувствия и самосознания, — складывался какой-то особый порядок идей». Среди этих новых идей, возобладавших в умах, были и марксистские, и ницшеанские. Но все они в тогдашнем русском преломлении несли с собой, по словам историка, «дух бодрости, отпечаток какой-то душевной свежести и жизнерадостности» — и «русские ученики Маркса», и русские ницшеанцы 90‑х годов выступили как «бодрое или бодрящееся поколение», жаждущее «широкой политической и культурной деятельности», основанной на «расчете, знании и справедливости»[[51]](#endnote-47).

Данная характеристика относится лишь к интеллигенции, но в какой-то мере выражает и весь тонус русского освободительного движения. Россия сворачивала на революционный путь, и этот поворот неизбежно менял весь характер и строй русской художественной культуры.

В старой, более того, явственно устаревшей театральной системе первые заметные трещины появились уже в преддверии 90‑х годов. Вызывали смуту в умах какие-то отдельные, разрозненные явления, казалось ничем друг с другом не связанные, кроме разве что непредвиденной и трудно постижимой «странности», — такие, например, пьесы, как чеховский «Иванов» (1888) и «Власть тьмы» Л. Толстого (1886). В 90‑е годы привлекли к себе внимание и необычные, по старым меркам тоже «странные», актерские таланты Комиссаржевской, Орленева.

Предчувствовались большие сдвиги и в общественной жизни, и в искусстве. Однако новые предвестия в двух российских столицах — Петербурге и Москве — воспринимались по-разному.

Между Петербургом и Москвой издавна существовал антагонизм, привлекавший внимание и Гоголя, и Белинского, и Герцена. В конце XIX в. противоположение двух русских столиц выглядело, конечно, уже иначе, чем в гоголевские и герценовские времена, но все же оно сохранялось. Две столицы жили каждая на свой особый лад, и каждая свой образ и «трен» жизни считала единственно достойным и разумным. В первой половине столетия патриархальная, пестрая и безалаберная «большая деревня», Москва («старая домоседка», шутил Гоголь) казалась отсталой по сравнению с великосветским, роскошным и посматривавшим на Запад Петербургом (Гоголь назвал его «разбитным малым», который «охорашивается перед Европой»). В конце века соотношение изменилось: Петербург оставался бюрократическим центром империи, Москва становилась ее деловым центром.

В Петербурге — напыщенность и холод изрядно одряхлевшего имперского ритуала, в Москве — огромный размах предпринимательской деятельности. В Петербурге значение того или иного события подчеркивалось прибытием лиц, принадлежавших к царской {27} фамилии, великих князей и княгинь, а в особо торжественных случаях — государя императора и императрицы. В Москве гораздо большее впечатление производило присутствие представителей некоронованных династий Морозовых или Рябушинских. Фабриканты, купцы, первые русские миллионеры, конечно же, бывали в Петербурге, но жили преимущественно в Москве. Блеску царского двора они, люди нетитулованные и при дворе малозаметные, носившие не раззолоченные мундиры, но скромные сюртуки, предпочитали более реальные ценности.

Петербург чванился старинными родословными и крупными чинами, считал ступеньки иерархической лестницы, поднимавшейся к трону. Москва считала деньги и умела их тратить с русской смелостью и широтой.

Строгий, суровый Петербург с его широкими проспектами был городом чиновников и аристократов. Живописная Москва, с ее кривыми и узкими переулками — городом мещан, купцов и предпринимателей. В обеих столицах существовали университеты, театры, музеи. Но положение интеллигенции в Москве и в Петербурге было совсем несхожим.

Петербургская интеллигенция, в том числе и люди из артистической среды, сторонилась «высшего общества». В мемуарах Александра Бенуа рассказано, каким конфузом закончилась попытка директора императорских театров князя С. М. Волконского добиться «сближения мира артистического с миром, к которому он сам принадлежал». Устроен был пышный, тщательно продуманный раут, но «не получилось намеченного слияния двух “миров”. Артисты жались своим кружком, великосветские дамы… оставались в безнадежной недоступности, литераторы и художники наблюдали, примечали курьезы и смешные стороны, но тоже оставались в стороне… Сергей Михайлович признал, что его затея потерпела фиаско…»[[52]](#endnote-48).

Москва не ведала таких проблем и не нуждалась в подобных искусственных «затеях». Московские хозяева жизни, люди реального дела, всему знавшие настоящую цену, дорожили общением с учеными, инженерами, архитекторами, врачами, с профессорами Московского университета. А кроме того, было еще одно особое обстоятельство, которое сближало московских купцов, фабрикантов, дельцов и с артистическим миром, т. е. с зодчими, художниками, музыкантами, актерами.

Говоря именно о «московской интеллигенции», Чехов в 1897 г. констатировал: «Интеллигенция идет навстречу капиталу, и капитал не чужд взаимности»[[53]](#endnote-49).

Несколькими годами ранее Илья Репин заметил в письме к П. М. Третьякову: «Теперь все ясней становится, что Москва опять соберет Россию. Во всех важнейших проявлениях русской {28} жизни Москва выражается гигантски, недосягаемо для прочих культурных центров нашего отечества»[[54]](#endnote-50).

Способность Москвы «выражаться гигантски» видна была, в частности, в том, с какой охотой, будто соревнуясь друг с другом, московские фабриканты и купцы строили больницы, гимназии, типографии, церкви, народные дома, как увлеченно коллекционировали они произведения искусства, древнейшего и новейшего, как тянулись к артистической среде, как щедро помогали художникам и актерам. Мамонтов открыл первую в России частную оперу и создал Абрамцевский кружок, чья интенсивная творческая жизнь благотворно повлияла на судьбы многих живописцев и скульпторов. Третьяков собрал коллекцию, которая не только стала основой крупнейшей русской картинной галереи, но и мощно стимулировала развитие изобразительных искусств в стране. Коллекции Щукина и Бахрушина тоже вскоре превратились в музеи. Все эти новшества свидетельствовали об огромном масштабе меценатской деятельности. На память об энергии и размахе московских «тузов» этой поры поныне остались воздвигнутые ими общественные здания и многочисленные особняки.

Вспоминая Москву своих детских лет, Борис Пастернак противопоставил ее Петербургу. На московских улицах быстро вырастали новые здания, «кирпичные гиганты. Вместе с ними, обгоняя Петербург, Москва дала начало новому русскому искусству — искусству большого города, молодому, современному, свежему»[[55]](#endnote-51).

Москва была серьезна и смела в своих увлечениях. Достаточно сказать, что Сергей Иванович Щукин покупал полотна Эдуарда Мане, Ренуара, Клода Моне, Сера, Сезанна, Гогена, Ван Гога, Матисса и Пикассо, которых не понимали и не признавали парижские коллекционеры. (Потому-то А. Бенуа и назвал Москву «городом Гогена, Сезанна и Матисса»[[56]](#endnote-52).)

Драматическое искусство обеих столиц обладало приметными различиями, хотя репертуар Александринского театра был схож с репертуаром Малого, а возникший в Петербурге в 1895 г. Суворинский театр во многом был подобен театру Корша, существовавшему в Москве с 1882 г. И тем не менее петербургская императорская сцена, вотчина победоносно-обаятельной М. Г. Савиной, была духовно очень далека от московской императорской сцены, где царила патетическая М. Н. Ермолова. Искусство Малого театра в целом было демократичнее, нежели искусство Александринки. И московский театр Корша, пусть коммерческий, пусть «бульварный» по духу, все же никогда не опускался до такой откровенной пошлости, какая захватывала суворинские подмостки.

Это означало как будто, что театральная ситуация в Москве {29} более благоприятна для возможных преобразований, чем в Петербурге. В сущности, так оно и было. Но в конце 80‑х – начале 90‑х годов на общем фоне художественной жизни Москвы профессиональная сцена все-таки являла собой сравнительно безрадостную картину. Быть может, именно поэтому — как стихийное возражение инертности профессионального театра — бурно развилось театральное любительство. Весело шаржируя ситуацию, Влас Дорошевич вспоминал: «Тогда Москва была полна любительскими кружками. Публики не было. Все были актерами. Все играли!»[[57]](#endnote-53)

В числе других играл на любительской сцене и Станиславский. Впоследствии он проводил строгую разграничительную линию между «любительщиной» и профессионализмом. «Отличительная черта любительщины, что они играют отдельные штучки, отдельные штришки характерности, а не характерную краску всего душевного склада…»[[58]](#endnote-54) Такие «отдельные штришки» сам Станиславский, будучи любителем, находил и демонстрировал очень искусно. Но, хотя его актерские успехи (особенно Ростанев в «Фоме» по Достоевскому, Уриель Акоста, Паратов в «Бесприданнице») были замечены Москвой, а режиссерские дебюты в Обществе искусства и литературы вызывали сочувственные отклики, все же он не был этим удовлетворен и мечтал о «театре на новых началах»[[59]](#endnote-55).

Однако «на новых началах» в Москве возник сперва не драматический, а оперный театр. Частная русская опера С. И. Мамонтова открылась гораздо раньше, чем Художественный театр, — в 1885 г. Это было во многих отношениях интересное предприятие. Мамонтов привлек к оформлению оперных спектаклей талантливых живописцев — В. Васнецова, К. Коровина, В. Поленова, В. Серова, И. Левитана, у него же начал свой театральный путь В. Симов. В спектаклях участвовали знаменитые гастролеры — Мазини, Таманьо, на мамонтовской сцене в 1896 г. дебютировал Шаляпин. В собственно постановочной сфере ново тут было лишь необычайно любовное отношение к декорациям и костюмам. Усилия преодолеть извечный разрыв между вокалом и сценическим действием осуществлялись нерешительно, робко. «Художники, привлеченные Мамонтовым… — отметил А. Бассехес, — оставляли почти нетронутыми старые принципы выступления певца-солиста на фоне кулис и живописных задников, добиваясь только в костюмах и отчасти в гримах известного согласования его фигуры с живописью»[[60]](#endnote-56).

Во многих спектаклях предпринимались попытки поэтизации русской старины. Но чаще всего (в таких постановках, как «Снегурочка», «Жизнь за царя», «Князь Игорь», «Майская ночь», «Рогнеда» и др.) то, что восторженный В. В. Стасов называл {30} «народным русским духом» и «народными русскими формами»[[61]](#endnote-57), на самом деле отзывалось довольно примитивной стилизацией под старину.

Если в области постановки режиссеры и художники мамонтовской оперы революции не совершили, то свою способность на равных соревноваться с «могущественным соседом насупротив»[[62]](#endnote-58), т. е. с Большим театром, и даже во многом опережать императорскую оперную сцену они доказали быстро. Живой интерес московской публики к спектаклям Мамонтова внушал надежду, что и драматический «театр на новых началах» может оказаться вполне жизнеспособным. Станиславский был близок к С. И. Мамонтову, изредка принимал участие в постановках Мамонтова (отмечая, однако, «небрежность и поспешность» его театральных работ), более того, на какое-то время, поддавшись общему «оперному увлечению», вдруг «возомнил себя певцом и стал готовиться к оперной карьере»[[63]](#endnote-59). Однако «вокальные занятия» вскоре прекратились, а вот мысль о том, что по-новому организованная драматическая труппа сумеет конкурировать с Малым театром столь же успешно, как Мамонтовская опера конкурирует с Большим, глубоко запала в сознание. И все же трудно предсказать, когда и как решился бы Станиславский пуститься в большое плавание, если бы 22 июня 1897 г. не состоялась его знаменитая встреча с Немировичем-Данченко в ресторане «Славянский базар» — встреча, с которой начинается история Московского Художественного театра.

Встретиться предложил Немирович. Тогда, в 1897 г., Немирович знал общее положение в русском сценическом искусстве гораздо лучше, чем Станиславский. В отличие от Станиславского он, известный драматург, чьи пьесы шли и в Александринском, и в Малом театрах, был хорошо знаком с жизнью императорских трупп, часто бывал на репетициях, дружил с Ленским и Южиным, откровенно обсуждал с ними закулисные дела. Театральная провинция тоже была Немировичу известна во всех ее невеселых подробностях. Помимо того, он уже длительное время преподавал в драматических классах Филармонического училища. Наконец, на протяжении двух десятилетий Немирович рецензировал в газетах и журналах спектакли московских и заезжих трупп.

Люди, которые столь же досконально знали всю театральную ситуацию, были тогда известны наперечет, и в этом-то смысле потягаться с Немировичем могли бы, вероятно, лишь многоопытные антрепренеры. Но все они, начиная с Ф. А. Корша и кончая М. Н. Бородаем или Н. Н. Соловцовым, вовсе не помышляли о серьезных преобразованиях драматической сцены. Лучшие из них в меру сил и разумения штопали прорехи в собственных антрепризах. Немирович же мыслил широко и смело. Четыре года {31} кряду он слал управляющему Московской конторой императорских театров П. М. Пчельникову обстоятельные письма-рефераты, предлагая всесторонне обдуманную программу реформ, которых консервативный Пчельников боялся как огня.

В этих его докладных записках содержалась самая решительная критика состояния лучшей русской драматической труппы. В частности, Немирович особенно резко отзывался о таких «режиссерах», как С. А. Черневский, говоря, что он утратил «всякую художественную сообразительность». Репертуар Малого театра казался ему «случайным и лишенным основы», актерская игра — страдающей «отсутствием гармонической стройности и кляксами»[[64]](#endnote-60).

Пчельников с Немировичем не спорил, но никаких попыток улучшить дело не предпринимал.

Убедившись, что Малый театр он с места не сдвинет, Немирович начал серьезно помышлять о создании — в противовес Малому театру — принципиально нового театрального дела в Москве. Сильнейший импульс этим его намерениям сообщила чудовищная неудача, которая постигла «Чайку» Чехова в Петербурге. Известно, что в декабре 1896 г., через два месяца после провала «Чайки», Немирович отказался от присужденной ему Грибоедовской премии за драму «Цена жизни», ибо полагал, что по справедливости премии должна быть удостоена не его пьеса, а чеховская.

И хотя при первой встрече Станиславский и Немирович о Чехове не вспоминали, все же никак нельзя сбрасывать со счета тот простой факт, что инициатива встречи исходила от человека, понимавшего «Чайку» и верившего — вопреки александринской катастрофе — в самую возможность сценического воплощения пьес Чехова.

Впоследствии в истории Художественного театра имя Немировича-Данченко прочно и по справедливости займет почетное, но второе место. Именно это — почетное, но второе — место ему и принадлежит. Однако же в самый момент организации нового дела дальновидность, профессиональная зрелость и основательность Немировича возымели решающее значение. Как писал четверть века спустя Н. Е. Эфрос, «он угадал минуту. И он угадал Станиславского. Ему принадлежит инициатива и привлечение Станиславского к созданию Художественного театра»[[65]](#endnote-61).

На коротенькую записку Немировича с предложением переговорить по вопросу, который, быть может, его заинтересует, Алексеев ответил телеграммой, да еще и срочной! Из этого видно было, до какой степени кстати пришлось предложение.

Они встретились.

На протяжении целых четырех десятилетий затем они работали {32} вместе. Это содружество вышло отнюдь не безоблачным. Они ссорились, мирились, снова ссорились, и нам предстоит еще проследить — хотя бы частично — историю их глубоко драматичных и глубоко содержательных отношений.

Пока же сделаем только одну, но все же необходимую оговорку. Свою прекрасную книгу, возможно лучшую из всех вообще театральных книг, какие только существуют на свете, Станиславский назвал «Моя жизнь в искусстве». «Моя»… И это действительно его, Станиславского, творческая автобиография, рассказанная откровенно, с естественным, как дыхание, ощущением природы театра.

Немирович, как известно, тоже написал книгу воспоминаний. И она, как известно, оказалась менее удачной[[66]](#footnote-7). Вслед за Станиславским он тоже попытался рассказать свою жизнь в искусстве. Однако на самом-то деле у него не было в искусстве «своей» жизни. Начиная с 1898 г. биография Владимира Ивановича Немировича-Данченко вся, целиком впадает и уходит в историю Московского Художественного театра.

Вскоре Немирович понял, что знаменитая беседа в «Славянском базаре», когда решилась его судьба, была не просто долгим разговором с даровитым и богатым московским любителем, готовым ради создания нового театра рискнуть и частью состояния, и своей вполне благополучной, хорошо налаженной жизнью, но — разговором с человеком гениальным, не подвластным ни обычным нормам житейского здравого смысла, ни календарю, ни расписанию. Если бы тогда, в «Славянском базаре», Немирович догадался, с кем имеет дело, возможно, он бежал бы из ресторана куда глаза глядят. Ибо Немирович был азартен, но — не настолько: он прекрасно знал, что такое календарь, бюджет и порядок.

Парадокс коллизии «Славянского базара» состоял в том, что Немирович видел перед собой пусть увлекающегося, пусть чрезвычайно ему близкого по взглядам и намерениям, но все же представителя московских деловых кругов, одного из тех богачей Алексеевых, которые были плоть от плоти и кость от кости Третьяковых и Мамонтовых, Морозовых и Щукиных. Тогда, в 1897 г., невозможно было предвидеть ни банкротства Мамонтова, ни самоубийства Морозова. Сама по себе принадлежность к сплоченному кругу московских предпринимателей, людей практической сметки и хватки, умевших свои увлечения и финансировать, {33} и превращать в солидные предприятия, казалось, гарантировала успех. Между тем напротив Немировича сидел самый непрактичный изо всех людей, когда бы то ни было открывавших новые театры, и, вероятно, самый фанатичный из них.

Известный писатель, Немирович-Данченко, в свою очередь, представлялся Станиславскому человеком деловым и солидным, хотя Немирович в отличие от него не имел ни капитала, ни дела и жил на литературные заработки. Непрактичный Станиславский в своих расчетах не ошибся: Немирович действительно стал деловым руководителем их совместного предприятия. А практичный и дальновидный Немирович обманулся.

В книге о Немировиче И. Н. Соловьева заметила: «Он не имел фанатизма совершенства. Неотступность, которую проявлял при нем Станиславский, добиваясь от какого-то поклона на сцене нужного смысла и линии, его восхищала, и настораживала». Это верно, как верно и то, что «Немирович вносил в дело спокойствие»[[67]](#endnote-62). Но в 1897 г. Немирович, естественно, и вообразить не мог, *какое* спокойствие ему понадобится, с *каким* «фанатизмом совершенства» он вынужден будет повседневно сталкиваться.

Наделенный от природы многими талантами и сильным интеллектом, Немирович внезапно — и навсегда! — очутился в одной упряжке с гением. Волевой и более чем честолюбивый Немирович должен был день ото дня доказывать обществу, труппе, а главное, самому себе, что он в состоянии творить наравне со Станиславским. И нередко это ему удавалось.

Много лет спустя в разговоре с Л. Я. Гуревич Немирович деликатно отметил «литературную неподготовленность» Станиславского «в начале их сближения». И тут же прибавил: «Но вскоре он пошел вперед гигантскими шагами… Я никогда не видел человека, который был бы способен к такому быстрому духовному росту»[[68]](#endnote-63).

Трудно было бы указать и человека, который смог бы, как Немирович, поспевать за этими «гигантскими шагами». Но что верно, то верно: когда они встретились, не только литературная, но и общекультурная подготовленность Станиславского (как видно из его писем 1880 – 1890‑х годов) значительно уступала эрудиции Немировича.

Вполне естественно поэтому во время их беседы в «Славянском базаре» установлено было, что Немирович принимает на себя главную ответственность за литературную часть будущего дела (т. е. за репертуар), а Станиславский — за сценическую. «Выходило так, — пояснял Немирович, — что за ним последнее слово в области *формы*, а за мной — *содержания*… Именно этот пункт и станет в будущем самым взрывчатым во всех наших взаимоотношениях. Тем не менее в это замечательное утро мы {34} оба ухватились за эту искусственную чересполосицу. Очень уж нам хотелось устранить все препятствия».

Любопытно, что Станиславский в «Моей жизни в искусстве» вспоминал этот кардинально важный пункт их договора без всякого сожаления. Никакой «искусственной чересполосицы» он в таком условии не усматривал и много лет спустя, пройдя сквозь целый ряд бурных конфликтов с Немировичем. По его, все было уговорено правильно: в сфере литературы он охотно подчинялся бесспорному авторитету Немировича-Данченко, а в сфере «режиссерского дела» сам был «уже довольно опытен»[[69]](#endnote-64), и тут Владимир Иванович должен был подчиняться ему.

Установленное тогда разделение главных сфер влияния было все же достаточно наивным. Немирович потом вполне резонно писал, что на практике-то «форму от содержания не отдерешь»[[70]](#endnote-65). Но справедливости ради следует сказать, что отнюдь не это или не только это искусственное разграничение сфер ответственности порождало конфликты. Чаще всего предметом спора становился один, всегда самый главный и самый трудный, вопрос, разом охватывавший и проблемы формы, и проблемы содержания: куда вести театр, какой дальше прокладывать курс? В орбиту спора попадали обычно (и неизбежно) и разное понимание сегодняшней общественно-политической ситуации, и разное отношение к внутритеатральным коллизиям, нередко весьма напряженным, и — отнюдь не последнее дело! — различное восприятие организационных и финансовых сложностей, которые Станиславский склонен был отодвигать на второй план (думая лишь о высоких материях) и которые Немирович всегда обязан был решать.

Именно такое, никак формально не оговоренное, «разделение обязанностей» реально установилось с самого начала существования Художественного театра, еще до его открытия. «В вопросах организации я охотно и легко уступил первенство своему новому товарищу, — писал К. С. Станиславский, — так как административный талант Владимира Ивановича был слишком для меня очевиден. В деловых вопросах театра я ограничивался совещательной ролью, когда мой опыт оказывался нужным»[[71]](#endnote-66). Константин Сергеевич вовсе не задумывался о том, насколько «охотно и легко» принял сам Немирович «первенство» в неблагодарной области «вопросов организации». Никакого опыта такого рода деятельности у Немировича не было. Никогда ранее никаким предприятием он не руководил. И хотя скоро выяснилось, что его административные дарования действительно очень велики, все же нетрудно представить себе, каким неприятным сюрпризом явилась для Немировича сразу же выяснившаяся необходимость взять в свои руки управление всеми многообразными делами нарождавшегося театра.

{35} Дел было море, и, главное, непонятно было, с чего начинать и как начинать. Сегодня нам кажется, что Московский Художественный театр возник способом «сказано — сделано»: встретились в «Славянском базаре», обо всем договорились, и на следующий год открылся первый сезон. Однако полное единодушие во взглядах, которое действительно обнаружилось в тот день в «Славянском базаре», никак не распространялось на сферу практическую, организационную — и не потому, что между Станиславским и Немировичем были в этой сфере принципиальные разногласия, а потому, что оба не знали, с какого конца взяться за дело.

Станиславскому верилось, что за основу можно взять Общество искусства и литературы. Начать новый сезон не в Охотничьем клубе, а снять настоящий крупный театр, именно снять «Парадиз» на Большой Никитской, пополнить труппу любителей новыми актерами и постепенно превратить ее в труппу профессиональную. В пользу этой идеи, как полагал Станиславский, говорило то, что у Общества хорошая репутация, оно уже заслужило «доверие публики»[[72]](#endnote-67).

Немирович, не будучи связан с Обществом, рассуждал иначе и, как показало будущее, дальновиднее. Ему как раз не хотелось связывать «новое дело» с любительскими опытами Станиславского. Он предлагал сформировать труппу хотя бы и не в Москве, но зато уж действительно по всем статьям заново: объединить лучших актеров Общества с лучшими его, Немировича, учениками и обосноваться в каком-нибудь крупном провинциальном городе — в Киеве, Казани или Саратове, например, — там добиться сыгранности, ансамблевости, там же показать первые спектакли и затем отправиться на гастроли. А покоривши провинцию, явиться в Москву и тогда уже завоевать столичную публику. От этого варианта Станиславский отказался сразу же и наотрез. «Вы хотите, — писал он Немировичу, — собрать и заставить сыграться собранную труппу; может быть, я увлекался до сих пор, но мне казалось, что у меня уже есть хоть и очень маленькая, но сыгравшаяся труппа»[[73]](#endnote-68).

Единомышленники во всем, что касалось их будущих целей, они, как видим, расходились в оценке возможностей и репутации труппы любителей, с которыми был связан Станиславский.

Оба плана имели свои достоинства, и оба были по-разному опасны. Кроме того, и тот и другой план при любых условиях необходимо было финансово обосновать. Немирович выдвигал идею частной антрепризы. Станиславский против частной антрепризы возражал. Публика, говорил он, увидит в частной антрепризе только коммерческое предприятие, воодушевляемое жаждой наживы, и от него отвернется. Такие антрепризы в Москве прогорали {36} уже не раз. Он предлагал создать акционерное общество, которое сразу же провозгласит благородные просветительные цели. Москва, писал он, «не поверит частному делу, она даже и не обратит на него внимания, а если и обратит, то слишком поздно, когда наши карманы опустеют и двери театра будут заколочены. Мое участие в частной антрепризе припишет Москва, подобно Мамонтовской, самодурству купца, а создание акционерного, да еще общедоступного театра поставится мне в заслугу, скажут, что я просвещаю, служу художественно-образовательному делу и пр. и пр. Я хорошо знаю московского купца — все они так рассуждают. В первом случае они *по принципу* не будут ходить в театр, а во втором случае только *из принципа* отвалят кучу денег…»[[74]](#endnote-69).

Готовность московских купцов «из принципа» выворачивать карманы ради «художественно-образовательных» целей Станиславский преувеличил. Вообще-то «купцы» действительно не скупились и тратили деньги с размахом. Но московские предприниматели и коммерсанты, рискуя значительными суммами ради искусства и просвещения, желали заодно увековечить и свои собственные имена. Зачинались *Третьяковская* галерея, *Мамонтовская* опера, *Щукинская* коллекция, *Бахрушинский* музей. Станиславский же и Немирович, разумеется, не согласились бы ни на «Морозовский театр», ни даже на «Алексеевский театр». Идеи, которые их одушевляли, вполне допускали подчинение всего дела одной творческой воле. Но именно творческой. Воле предпринимателя, кто бы он ни был, Савва Морозов или Константин Алексеев (Станиславский), дело это подчиняться не могло, чем и отличалось самым коренным образом от Мамонтовской оперы или Суворинского театра.

Немирович терпеливо и настойчиво уговаривал московских богачей вложить капиталы в новое предприятие. Встречали его недоверчиво, да он и сам понимал, что продает кота в мешке. В газетном интервью в январе 1898 г. Немирович подробно рассказал о целях и намерениях создателей нового театра и скромно заметил, что на первых порах устроители не располагают своим зданием, они хотят пока приступить к работе в чужом, арендованном помещении, «а через год-другой, когда дело окрепнет и оправдает возлагаемые на него надежды, можно завести и свой театр. Тогда и большие деньги легче найдутся, легче образуется акционерное общество или иной формы товарищество капиталистов, хотя, к слову сказать, и теперь уже многие из них готовы пойти на новое дело и дать ему нужные денежные средства»[[75]](#endnote-70). Он, конечно, обрисовал ситуацию в чересчур радужных тонах. Мы знаем, с каким трудом добывались деньги, необходимые для начала первого сезона, с каким скрипом складывалось Товарищество {37} для учреждения Московского общедоступного театра. Дело сдвинулось с мертвой точки только тогда, когда Савва Морозов дал 10 тыс. руб. Следом за ним раскошелились и другие: К. К. Ушков внес 4 тыс., Д. Р. Востряков — 2 тыс. и т. д. Постепенно стало ясно, что затея, сперва казавшаяся сплошной утопией, все же осуществима.

Когда Товариществу удалось собрать сумму, достаточную для открытия нового театра, который поначалу был назван «Художественно-общедоступным», то выяснилось, что сумма эта все же недостаточна, чтобы обеспечить сразу и «художественность», и «общедоступность». Приходилось выбирать либо одно, либо другое. Станиславский и Немирович выбрали «художественность». Сперва они намеревались продавать билеты по цене от гривенника до двух рублей, но в первый же сезон вынуждены были назначить самую дешевую цену 50 копеек за место и продавать по цене дороже рубля более половины всех мест в зрительном зале. Даже и на «общедоступные» утренники не было билетов дешевле полтинника. Театр, хоть он и назывался «общедоступным», как признавали сами его руководители, «в первый год… по ценам на места еще не может носить вполне характер общедоступного»[[76]](#endnote-71). Забегая несколько вперед, заметим, что к концу третьего сезона от наименования «общедоступный» пришлось отказаться — и навсегда. Отчасти это объяснялось еще и тем, что, сохраняя название «общедоступного», театр должен был бы подчиняться специальной, особо строгой цензуре, следившей за репертуаром народных театров. И например, трагедия «Царь Федор Иоаннович», которой он открылся, была ведь разрешена ему только после специального письма, разъяснявшего властям, что на самом-то деле этот театр никак не общедоступный…

Весь разговор в «Славянском базаре» имел одну общую точку отсчета, которая и вслух называлась, и все время подразумевалась: искусство Малого театра. Иначе и быть не могло, только в соперничестве с Малым театром возможно было реальное утверждение новых принципов сценического творчества.

А потому нет ничего удивительного в том, что еще до открытия Художественного театра Немирович вынужден был написать два больших письма своим ближайшим друзьям, Ленскому и Южину. «Между нами пробежала черная кошка», — писал он в мае 1898 г. Ленскому. «Какая-то стена между нами растет», — писал в июле 1898 г. он Южину. Эта «кошка» и эта «стена» его беспокоили. Однако, всячески подчеркивая глубокую симпатию и лично к Ленскому, и лично к Южину, Немирович ни одного доброго слова о Малом театре в письмах к ним не сказал[[77]](#endnote-72).

На протяжении долгих месяцев подготовки к открытию Художественного театра Станиславский и Немирович работали, не покладая {38} рук. Особенно волновали обоих вопросы формирования труппы. Рассматривалась — всесторонне и пристально — каждая кандидатура. Отбор был строгий: из 70 учеников Немировича приняли только восемь актеров, из любителей, вчерашних партнеров Станиславского, — шестерых.

Сложнее обстояло дело с «готовыми» актерами, которых основатели театра сочли нужным пригласить. Они звали к себе лишь тех, кто готов был отказаться от уже нажитой, пусть небольшой, славы, от усвоенных и проверенных приемов и покориться необычным требованиям нового театра. Т. е. они подыскивали энтузиастов, способных зажечься новой идеей, и они их нашли. Но как раз эти-то опытные артисты, согласные «сжечь все, чему поклонялись», впоследствии в Художественном театре не прижились. М. Е. Дарский, В. А. Ланской, С. Н. Судьбинин поначалу играли важные роли, потом уходили. Из «посторонних» удержался и занял в театре видное положение один А. Л. Вишневский. Новшества, введенные Станиславским и Немировичем, для людей мало-мальски опытных и искушенных, оказались непосильны. Они не могли приноровиться к строжайшей дисциплине, которая декларировалась сразу же — и против деклараций не возражал никто, мало ли что говорят! — но стала суровой реальностью закулисной жизни, причем день ото дня не ослабевала, а только усиливалась. В этом смысле Станиславский и Немирович всегда, всю жизнь были единодушны и никого (в том числе и друг друга) не щадили.

Кроме того, и для их собственных учеников, и для «посторонних» камнем преткновения явилось сразу же обнаружившееся намерение Станиславского и Немировича сломать установленные от века рамки актерских амплуа. Это намерение не объявлялось гласно и широковещательно, как многие другие идеи основателей МХТ. Но на практике оба режиссера — в полном согласии друг с другом — в сущности игнорировали требования амплуа, приковывавшие актера к однотипным ролям. Они воспринимали амплуа как одну из дурных устаревших условностей сцены. Некоторым актерам, особенно молодым, почти безграничная широта возможностей, им открывавшихся пришлась по душе. Более опытным вовсе не улыбалось играть «чужие роли».

Основоположники МХТ переняли у мейнингенцев многие принципы организации театрального дела. Режиссерский «деспотизм» Георга II и его помощника Л. Кронека с самого начала был признан совершенно необходимым; замышлялся театр, где власть режиссера безгранична и вездесуща. Мейнингенцы первые выдвинули и реализовали правило, согласно которому все — в том числе и ведущие артисты — обязаны выполнять работу статистов. Это правило тоже подхватили основатели МХТ, и в ранние {39} годы МХТ оно соблюдалось строго. Московский Художественный театр учился у мейнингенцев и жесткой дисциплине, царившей в коллективе, и основным методам репетиционной работы. Мейнингенцы первые ввели в обычай предварительное прочтение пьесы всей труппе, первые установили длительные, исчислявшиеся месяцами, а не днями сроки подготовки спектакля, первые начали проводить специальные беседы с актерами об особенностях изображаемой эпохи и о стиле произведения в целом, наконец, первые стали устраивать специальные монтировочные репетиции, генеральные репетиции, закрытые просмотры (по их терминологии — «интимные спектакли»), предшествовавшие премьере. Всю эту практику Станиславский и Немирович переняли и усовершенствовали.

Перед началом первого сезона московская пресса скептически отзывалась о их предприятии. В «Московском листке», в статейке «Проект-мечта», посмеивались над «младенческой верой в молочные реки и кисельные берега, которую исповедуют будущие антрепренеры». Самые большие сомнения вызывали актерские возможности организуемой труппы. Если даже в этой труппе окажется даровитый актер, он, конечно же, немедленно уйдет в Малый театр, ибо в императорских театрах «очень хорошим артистам даются превосходные гонорары, а художественные условия работы вряд ли будут ниже художественных условий театра Немировича и Алексеева»[[78]](#endnote-73). В последней фразе сквозила ирония. Немыслимо было вообразить себе частное предприятие, способное соревноваться с императорским Малым театром в сфере «художественных условий». Да и вообще в принципе, так сказать в идеале, нужны ли «художественные условия» лучшие, нежели те, которые предоставлены Федотовой, Ермоловой, Садовской, Ленскому, Южину?

Между тем Немирович, отвечая на вопросы корреспондента «Новостей дня», даже по щекотливому вопросу относительно гонораров высказывался уверенно, подчеркивая преимущества, которые предоставит своим артистам новый театр: «Мы предлагаем небольшие оклады, но платим их круглый год, при двухмесячном отпуске с сохранением содержания».

Это было сенсационное заявление: прежде таких условий русские актеры (кроме артистов императорских театров) не знали. Дальше следовали не менее удивительные слова: «У нас будет такая дисциплина, что сегодняшний Шейлок выходит завтра в народе, и все на это согласны…»[[79]](#endnote-74).

В той же газете незадолго до открытия МХТ сообщалось: «Ни одно театральное предприятие не вызывало столько толков, горячих споров, суждений вкривь и вкось, как новый театр Станиславского и Немировича-Данченко. Новизна дела, новизна приемов, {40} оригинальность организации — все это уже теперь нашло горячих поклонников и, как всегда, пессимистически настроенных скептиков. Театральные предприниматели, актеры, режиссеры, литераторы обсуждают степень серьезности предприятия, его шансы на успех, его значение»[[80]](#endnote-75).

Театр еще не открылся, но у него есть уже и поклонники, и противники! Весь этот ажиотаж, конечно, был выгоден. Однако Станиславский и Немирович знали, что среди московских театралов множество поклонников императорской сцены. Да и то сказать, кому, как не артистам Малого театра, могли поклоняться московские ценители и знатоки актерского искусства? У Корша, где всякую пятницу непременно была премьера, можно было познакомиться с новинками репертуара, русскими и переводными, к Коршу шли «на пьесу» примерно так, как сейчас ходят смотреть новый кинофильм. В Малом же театре, как он ни дряхлел, как ни закисал, случались все же мгновения высочайшего искусства, их дарили зрителям то Федотова, то Ермолова, то Ольга Садовская, то Ленский, то — в комедиях — Лешковская и Южин. Там были таланты, имена, кумиры. Им и поклонялись. Зная все это, Станиславский и Немирович уповали главным образом на успех у молодежи, прежде всего у студенчества.

Но на горизонте внезапно обозначилась неожиданная и очень грозная опасность. Надо же было случиться так, что именно в этот год, когда Станиславский и Немирович начали свое дело, наконец как будто обрели какую-то реальность многолетние бесплодные разговоры о необходимости обновления искусства Малого театра. Весной 1898 г. Московскую контору императорских театров возглавил В. А. Теляковский. Он сменил на этом посту П. М. Пчельникова, с которым так долго и безуспешно переписывался и беседовал Немирович, рьяно принялся за реформы, сразу же подхватил идею Ленского об организации Нового театра — молодого филиала двух московских императорских театров, Большого и Малого, буквально из-под носа у Немировича выхватил лучшее помещение (то самое, где сейчас Центральный детский театр), и работа закипела.

Тогда модно было насмехаться над прошлым Теляковского. Бывший кавалерийский офицер, назначенный директором московских императорских театров, он, естественно, выглядел в глазах людей искусства невеждой. В нем подозревали солдафона. Однако Теляковский был человеком интеллигентным, разумным, энергичным и действовал молниеносно. «… Новый директор, — вспоминал Немирович, — в течение одних суток сносится телеграммой с министром императорского двора, снимает лучший в Москве театр, на который и я точил зубы, и предлагает… Ленскому давать там его ученические спектакли».

{41} Это был пренеприятный сюрприз. Впоследствии, правда, Немирович утверждал, что «с точки зрения художественной конкуренции» у него «не было опасений»: он‑де понимал, что Ленский при всех его талантах «находился все-таки в слишком большом плену у старого русского театра», а кроме того, он‑де предвидел, что дирекция казенных театров и при Теляковском останется консервативной и что «Ленскому с нею в новом деле не ужиться»[[81]](#endnote-76).

Но все это легко было писать сорок лет спустя, когда плачевная история Нового театра Ленского уже была в далеком прошлом. В 1898 г. предсказать, как именно сложится эта история, ни Станиславский, ни Немирович не могли. Им следовало считаться с тем, что открытие Художественного театра во всяком случае будет не единственным событием в культурной жизни Москвы осенью 1898 г. Какую-то, и, вероятно, изрядную, часть публики предприятие, объединяющее под одной крышей лучшие молодые силы московской императорской драмы, оперы и балета, должно было заинтересовать и привлечь.

В связи с этим важно было найти верное решение одного на первый взгляд незначительного, а по сути-то дела очень важного вопроса: когда начинать? На какой день назначить открытие Художественно-общедоступного театра? Выходить на поле боя первыми или пропустить Новый театр вперед и открывать свой сезон уже тогда, когда станет ясно, что получилось у Ленского? Оба варианта имели свои плюсы и свои минусы. После некоторых колебаний решено было открыть Художественно-общедоступный в октябре, т. е. позже Ленского. Новый театр открылся 1 сентября оперой «Евгений Онегин», а 3 сентября в постановке Ленского был дан «Ревизор». Эти спектакли показали, что в Новом театре пороха не изобрели. Как и предвидели Станиславский и Немирович, оттягивая открытие сезона, интерес к их начинанию возрос. Помимо всего прочего, московскую публику заинтриговали перемены, которые произошли в старом театральном здании в саду «Эрмитаж».

13 октября 1898 г. «Новости дня» сообщали, что «публика осаждает кассу и с бою берет билеты. Театр совершенно преобразился: в вестибюле, фойе и коридорах масса тропических растений, двери с кабинетов перед ложами сняты и заменены портьерами… Очень оригинален раздвижной занавес без живописи. На будущей неделе вся мебель в партере будет заменена креслами, выписанными из Варшавы. В фойе открытая сцена заколочена и закрыта растениями».

Петербуржец Юрий Беляев, побывавши в Москве и очутившись в «Эрмитаже», рассказывал: «Вы входите в театр и удивляетесь. Первое, что бросается в глаза, это занавес не такой, как {42} во всех театрах, а раздвижной, сделанный из мягкой болотного цвета материи и украшенный по краям желтой вышивкою… По стенам нет обычной лепки и позолоты. Все выкрашено в серый цвет холодного казарменного тона. Правда, сидеть в зале и жутко, и неуютно, но все вокруг как бы указывает зрителю, что он пришел сюда не для забавы и что внимание его должно быть сосредоточено на сцене»[[82]](#endnote-77).

Принципиально важным, хотя почти никем тогда не замеченным, было решение вовсе отказаться от просцениума. Коль скоро действие мыслилось как «картина жизни», оно не должно было выходить за рамки портала.

Впрочем, переустройства сцены и зрительного зала поражали газетных репортеров меньше, чем то, что с самого начала заявлены были четыре режиссера: К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, А. А. Санин, В. В. Лужский. Зачем сравнительно небольшой труппе столько режиссеров, догадаться было немыслимо. И хотя основатели театра утверждали, будто «художественность исполнения пьесы зависит вовсе не от талантливой игры нескольких участвующих в ней артистов, а прежде всего от правильной, разумной интерпретации всей *пьесы*, от ее *общей* художественной постановки»[[83]](#endnote-78), никто не соглашался принимать на веру подобные декларации. «Владыка сцены — актер», а «обстановка» — дело девятое — так считали и зрители, и критики. Это вот прочное, проверенное многолетней практикой убеждение Станиславскому и Немировичу предстояло сломить. И очень многое решалось в день открытия театра, зависело от того, как будет принят первый спектакль.

Пьеса А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» была напечатана еще в февральской книжке «Вестника Европы» за 1863 г., но театральная цензура запрещала ее постановки. Между тем интерес к творчеству Алексея Толстого в 70 – 80‑е годы все возрастал. А. В. Амфитеатров в романе «Восьмидесятники» так объяснял тяготение к трагедиям А. К. Толстого: «Тогда был период острого раскола в русской интеллигенции, еще не успевшей оправиться от панического страха и смятения между двумя огнями: недавним террором революционным и террором обозленной и перепуганной реакции… Политика выходила из моды… Печатались и декламировались филиппики против либеральной партийности и нетерпимости к чужому мнению. Сходил на нет авторитет Некрасова и прославлялся Алексей Толстой, как “двух станов не боец, а только гость случайный”. На могиле “Голоса” развилось, окрепло и забрало силу “Новое время”. Салтыков задыхался, Суворин возрастал. Воздух пропитался компромиссами…»[[84]](#endnote-79).

Если не забывать, что и сам А. К. Толстой резко отмежевывался {43} от позиции Некрасова («Наши пути разные», — говорил он), что, порицая деспотизм, драматург, «конечно, не хотел ни порочить монархический принцип, ни бороться с монархией»[[85]](#endnote-80), если, наконец, вспомнить, что одновременно с руководителями МХТ о разрешении «Царя Федора» для своего театра ходатайствовал и А. С. Суворин, то приведенные выше слова Амфитеатрова не покажутся удивительными. А намерение молодого МХТ начать свой первый сезон этой пьесой не будет выглядеть очень уж дерзким.

Многолетняя сценическая жизнь «Царя Федора» в Художественном театре постепенно высоко подняла пьесу в общественном мнении. Современники отзывались о ней более сдержанно. Тургенев считал, что это «довольно замечательный психологический этюд», но никак не драма. Стихи А. К. Толстого он называл старомодной «риторикой» — «безжизненно-величаво, правильно и неверно. Какой он поэт!»[[86]](#endnote-81) Стасов полагал, что трагедия «плоховата, жидковата и слабовата»[[87]](#endnote-82).

Для Художественного театра в некоторой расслабленности белого стиха А. К. Толстого были свои выгоды: такой стих легко, без сопротивления принимал формы бытовой речи, звучал буднично, нимало не препятствуя естественной «разговорности» сценического диалога. Ничего политически вызывающего в пьесе не содержалось, отодвинутые в далекое прошлое проблемы ставились слишком общо, слишком широко, чтобы вступить в прямое соприкосновение со злобой дня. Однако проступавшая в пьесе мысль о фатальном противоречии между государственным интересом и нравственным принципом все же подталкивала к интерпретации, отнюдь не безразличной по отношению к современности. Театр эту возможность — по крайней мере в двух аспектах, в образе героя и в образе толпы, — реализовал, как мы увидим, сполна.

Отчасти такую перспективу предвкушал еще А. П. Ленский, который за два года до открытия МХТ упрашивал Пчельникова исхлопотать у министра двора разрешение сыграть «Царя Федора» в Малом театре. Ленский восхищался «трогательно-кротким обликом некогда царствовавшего на Руси царя. И что мне кажется особенно симпатичным, — писал он, — так это то, что он является перед зрителем не в торжественной обстановке приема послов и царской думы, не в полном царском облачении, а именно в своей простой домашней обстановке, со своей Аринушкой, тут же вышивающей в пяльцах; в этом знакомом каждому москвичу тесном, жарко натопленном покойчике, с пузатой печкой, занимающей добрую четверть комнаты; с этим запахом лампадного масла и ладана, словом: со всем тем, что окружало некогда православного русского царя. И на этом-то благочестивом, стародавнем, {44} словно из потускневшего золота, фоне воспроизвести симпатичный всепрощающий образ “царя-ангела”, как его называли. Какая обаятельная задача для актера! Я не знаю другого литературного произведения, где бы так чувствовалась потребность сузить портал сцены, чтобы применить поговорку: “в тесноте, да не в обиде”, где необходимо дать, до мельчайших подробностей, верную эпохе обстановку и филиграновую работу актеров, подобную картинам Мейсонье, — где является Федор, и широкий размах и смелый мазок кисти Репина, — где действует монументальная фигура кн. Ив. Петровича Шуйского»[[88]](#endnote-83).

Понимание Ленским «царя-ангела» в известной мере предвосхищает образ, созданный Москвиным в спектакле МХТ (и расходится с тем, как играл Федора П. Орленев на сцене Суворинского театра). Но «симпатичный всепрощающий» самодержец виделся Ленскому в интимной, домашней обстановке, в тусклом лампадном освещении. Взаимосвязь между центральной фигурой и народными сценами трагедии Ленского нисколько не занимала. Поэтому он и предлагал сузить зеркало сцены. Станиславский же обнаружил совсем иные намерения: его не привлекал «благочестивый, стародавний фон», не умиляло «потускневшее золото». Напротив, тот «широкий размах и смелый мазок», который, по мысли Ленского, должен был сопутствовать одной только «монументальной фигуре» Ивана Шуйского, Станиславский хотел — и сумел — сообщить всей живописи спектакля, ибо его-то манило большое, полное динамики многофигурное историческое полотно.

В пьесе «Царь Федор Иоаннович» актер Станиславский занят не был. Первый раз в жизни Станиславский предпринял постановку, где он сам как артист не участвовал (и только спустя длительное время, когда успех спектакля окончательно определился, взял себе — после В. Лужского, И. Кровского, С. Судьбинина — роль Ивана Шуйского). Это вот обстоятельство, которое историки МХТ обычно оставляют в тени, необходимо выдвинуть вперед. Ибо оно означает, что Станиславский, начиная работу над «Царем Федором Иоанновичем», понимал: успех всего предприятия целиком и полностью зависит от режиссуры.

В мае 1898 г. Немирович еще колебался, с какой пьесы начинать. («При открытии “Антигоной”, — раздумывал он, — сезон устраивается красивее. За нею “Шейлок” и потом уже “Федор”»[[89]](#endnote-84).) Но вскоре «Федор» все-таки вырвался вперед. Конечно, тот факт, что пьеса больше тридцати лет пребывала под запретом и в Москве показывалась впервые (Суворин опередил МХТ на два дня, премьера в Петербурге состоялась 12 октября 1898 г.), скорее всего, имел решающее значение. Но было бы опрометчиво сбрасывать со счета и мейнингенские увлечения Станиславского.

{45} В момент, когда, по его словам, «ставилось на карту все наше артистическое будущее», когда основатели театра понимали, что они «должны были во что бы то ни стало иметь успех»[[90]](#endnote-85), Станиславский решил пойти с козырей. Таких козырей у него как у постановщика было два, и оба мейнингенские: «история» и «толпа». Обе эти карты «Федор» позволял бросить на стол, причем шансы на успех значительно возвышались, ибо по-мейнингенски подавалась *русская старина*, дотоле вообще никогда еще с подлинным историзмом не воспроизводившаяся сценой, и *русская толпа*, раньше условно обозначавшаяся толчеей статистов. «Мы, — писал Станиславский, — прежде всего думали о том, чтоб отойти от боярского театрального шаблона старорусских пьес. Надо правду сказать, что этот штамп особенно неприятен, назойлив и заразителен… Надо было найти, во что бы то ни стало, *новые* приемы игры боярских пьес, которые вытеснили бы старые»[[91]](#endnote-86).

Само существование этого «шаблона» (давнишнее), самая привычка к этому «штампу» (устоявшаяся) были для молодой труппы выгодны, ибо в этих условиях «новые приемы» могли произвести сенсацию. Станиславский ее предвидел. Недаром во время работы с В. А. Симовым он писал Немировичу: «Такой настоящей русской старины в России не видывали. Это *настоящая* старина, а не та, которую выдумали в Малом театре»[[92]](#endnote-87). {46} Эти слова показывают, какова была, по мнению Станиславского, истинная цена «тенденции к историзму и верности оформления», задним числом обнаруживаемой театроведами «в русском театре еще 60 – 70‑х годов»[[93]](#endnote-88). Фальшивой, выдуманной старине императорской сцены Станиславский и Симов предполагали противопоставить старину истинную.

Страницы «Моей жизни в искусстве» запечатлели возбуждение, с которым режиссер, художник, артисты бросились на поиски уцелевших подлинных вещей: «экспедиции» в Ростов Великий, Троице-Сергиевскую лавру, в Ярославль, Углич, на Нижегородскую ярмарку, где они закупали старинные ткани, вышивки, деревянную посуду и пр. Столь же увлеченно изготовляли для «Федора» бутафорию, шили костюмы «по точным рисункам, по музейным образцам, копируя со всею археологическою тщательностью — по-мейнингенски»[[94]](#endnote-89). Уроки мейнингенцев сказались и в совместной работе К. С. Станиславского и А. А. Санина над народными сценами.

Типичные для мейнингенцев приемы — развертывание композиции не фронтально, а по диагонали, забота о том, чтобы движение, начавшееся на сцене, как бы продолжалось за кулисами, — использовались и в большой сцене пира у Ивана Петровича Шуйского, и в еще более масштабной сцене «На мосту через Яузу». В обоих случаях планировки Станиславского обязывают художника ставить декорации под углом к линии рампы, в обоих случаях вся партитура движений и возгласов толпы разработана с беспримерной на русском театре тщательностью.

Станиславский существенно дополнил «население» драмы, во множестве вводя в массовые сцены персонажей, чье присутствие не было предусмотрено драматургом. Там, где у А. К. Толстого появлялась толпа, Станиславский видел в этой толпе отдельные лица и писал для них почти бессловесные, но конкретные и колоритные роли. Самовольное увеличение списка действующих лиц за счет таких вот персонажей, которым обычно поручалось галдеть, шуметь, кричать, в лучшем случае внятно выкрикнуть два‑три слова, с этого момента вошло в обыкновение. Так поступали режиссеры МХТ и позднее, когда ставили «Юлия Цезаря», «На дне», «Горе от ума», — не только потому, что таким способом превращали бесформенную толчею статистов в правдивые, полные жизни группировки толпы, но и потому, что одновременно вносили в композицию спектакля новые мотивы, подчас (именно так было в «Царе Федоре») вступавшие в спор с авторской концепцией. На периферии драмы режиссура уже в какой-то мере присваивала себе авторские права.

В сцене «На мосту через Яузу», согласно замыслу Станиславского, действовали «гусляр», «жид»-торговец в «грязнейшем {47} талесе», «немец» и «жена немца», «две мордовки, дебелые бабы», «две прачки», «два мужика-рыболова», «двое нищих калек и одна нищая», (с досками на груди и на спине), «юродивый», «пьяный мужик», трое «посадских» (дочь одного из них тащит большую корзину с хлебами, жена другого несет крендель), «женщина с ведрами на коромыслах», нищая старушка «странница», «разбитная» торговка платками, трое носильщиков с мешками, пять купцов, двадцать солдат — всего, по подсчету Станиславского, 173 человека. Вся эта «смесь одежд и лиц», согласно режиссерскому плану, заполняла подмостки, чтобы в конце эпизода в «тревожном гуле» и «исступленном крике», с «воем, писком и визгом баб» взбунтоваться и отбить у стрельцов и у палача закованных в кандалы Шуйских[[95]](#endnote-90).

Сохранился собственноручный чертеж Станиславского, завершающий всю режиссерскую разработку картины «На мосту через Яузу», — план «выхода на вызов» участников массовки. «Режиссеры, — написано тут, — выходят из кулисы после поднятия занавеса»[[96]](#endnote-91). Но ведь тогда вообще еще не было обыкновения вызывать режиссеров. «Выход на вызов» постановщиков предусматривался впервые в истории сцены. Станиславский не сомневался, что сумеет привлечь особое внимание публики к мастерству режиссуры. Он запланировал овации (и получил их) именно после бурной массовой сцены, которая потрясла и поразила зрительный зал.

Живописные подробности, которые нафантазировал Станиславский, почти все оригинальны, свежи. Но общее развитие действия, постепенное нарастание народного гнева, возникновение из хаоса раздельных частностей сокрушительной энергии мятежа несомненно напоминают сходную картину мейнингенской постановки шекспировского «Юлия Цезаря». «Не нужно забывать, — писал А. Урусов, — что дирекция Художественного театра принадлежит к вероисповеданию мейнингенскому: дисциплина труппы и живописность обстановки — ее главные догматы»[[97]](#endnote-92).

Эти «догматы», помимо дисциплины и живописности, всегда имели в виду клокочущую динамику массовок. В мейнингенских композициях народные толпы ни кроткими, ни пассивными не были. И Станиславский, сочиняя «мизансцену» трагедии, во всех случаях, где на подмостки вырывался народ, был вынужден спорить с драматургом. Ибо в центре пьесы А. К. Толстого было противоборство царя и боярской оппозиции. Писатель полагал, что народные массы влиять на ход исторических событий не могут. Если в пушкинском «Борисе Годунове» многое зависит от воли, гнева, доверия или недоверия народа, то в драматической трилогии А. К. Толстого политики манипулируют народом {48} как хотят, народ — их послушное орудие. Одна из главных причин удачи постановки Станиславского состоит в том, что, желая показать толпу по-мейнингенски, он, в сущности, приблизился к пушкинскому восприятию народа как мощной, плохо поддающейся управлению силы.

Принципы и методы организации массовых сцен Станиславский перенял у Кронека (именно Кронек в труппе Георга II занимался «толпой»). Однако весь исторический облик Древней Руси ему предстояло, минуя набивший оскомину «боярский шаблон», воссоздать самостоятельно и наново. В этой конкретной национальной сфере опыт мейнингенцев ничего ему не давал. А те старинные вещи или ткани, какие он сумел разыскать и закупить, и те подробности, какие он находил у Карамзина. Соловьева, Костомарова и Забелина, сами собой сложиться в целостную картину не могли. Общую стилистическую форму спектакля ни одна из этих частностей не подсказывала.

В 1899 г., в промежутке между «Федором» и «Грозным», Немирович объяснял Боборыкину: «Ярко реальная школа, выдержанный стиль эпохи — вот та новая нота, которую мы стремимся дать искусству. Не Киселев, а Левитан. Не К. Маковский, а Репин. Говорят, мы должны сыграть в сценическом русском деле роль передвижников относительно академии… Так оно и хотелось бы»[[98]](#endnote-93). Место «академии» в этой схеме, понятно, принадлежало императорской сцене. То, что Левитан тут противопоставлен банальному пейзажисту А. А. Киселеву, а Репин — создателю псевдоисторических полотен К. Е. Маковскому, довольно отчетливо показывает стилистические устремления молодого театра.

Но если говорить конкретно о двух трагедиях А. К. Толстого, какими они предстали на подмостках МХТ, то их историзм восходит не столько к Репину, сколько к Сурикову. И связь с Суриковым была прямая.

В режиссерской партитуре «Федора» однажды мельком указано: «Как у Симова на картине». Что за картина? Выясняется: «Опала митрополита Филиппа» (1895), фотография этого полотна в мае 1897 г. подарена Симовым Станиславскому[[99]](#endnote-94). В свое время названной картиной Симова заинтересовался театровед Н. Н. Чушкин. Ему бросилось в глаза «несомненное воздействие живописи Сурикова», особенно «Боярыни Морозовой». Чушкин писал: «Так же как и Суриков, Симов дает большую, многофигурную, делящуюся на три части диагональную композицию», причем сознательно идет «на известные заимствования и почти повторения ряда образов и мотивов суриковской картины»[[100]](#endnote-95). В работе над «Федором», а затем над «Грозным» Симов тоже подражал Сурикову, а не В. Г. Шварцу, у которого учился в {50} далекие 70‑е годы и которого почтительно именовал «дивным художником русской старины»[[101]](#endnote-96).

В дневнике С. И. Танеева есть любопытнейшая запись о том, как критиковал Сурикова Л. Н. Толстой. «Л. Н. возмущался картиной Сурикова… [“Переход Суворова через Альпы”. — *К. Р.*]. Лошадь над обрывом горячится, тогда как этого не бывает, лошадь в таких случаях идет очень осторожно. Около Суворова поставлены несколько солдат в красных мундирах. Л. Н. говорил Сурикову, что этого быть не может — солдаты на войне идут как волны, каждый в своей отдельной группе. На это Суриков ответил, что так красивее»[[102]](#endnote-97).

Столкновение мнений писателя и художника весьма выразительно. Прозаик требует точности реалий и деталей. Живописец возражает, что готов поступиться достоверностью ради красоты. И в конечном-то счете Суриков остается победителем в споре с Толстым, ибо теперь, по прошествии долгого времени, правдивость суриковских исторических полотен ни у кого сомнений не вызывает. Их красота обладает убедительностью истины.

«Так красивее!» Сплошь и рядом Станиславский руководствовался тем же принципом. В иных случаях точные исторические данные режиссер, подобно Сурикову, просто отбрасывал. Когда Симов сообщил ему, что при царе Федоре еще не было колокольни Ивана Великого, позднее воздвигнутой Годуновым, Станиславский отнюдь не возрадовался возможности изобразить Кремлевскую площадь без этого столпа. Напротив, был сильно озадачен и промолвил: «Ну, где-нибудь за деревьями спрячьте». Т. е. он хотел, чтобы Иван Великий вопреки истории все-таки как бы подразумевался «за деревьями».

Во всех случаях режиссер отбирал для сцены аксессуары и костюмы не наиболее характерные, а наиболее оригинальные, бросающиеся в глаза: если уж в старину на Руси носили высокие шапки, то для актеров МХТ шили самые высокие, если рукава тогда были длинные, то предпочтение отдавалось самым длинным, и т. п. Симову предстояло все эти колоритные подробности соединить так, чтобы общая картина вышла не столько достоверной, сколько убедительной. Станиславский формулировал эту задачу откровенно и четко: «Пусть на сцене будет исторически не совсем верно — главное сделать так, чтобы этому поверили»[[103]](#endnote-98). Симов искусно выполнил его задание.

Полностью отвечало требованиям Станиславского свойственное Симову ощущение «обжитости» интерьера. В сущности, умение придавать интерьеру жилой — и живой — вид было самой сильной и сугубо театральной стороной дарования этого художника.

Весь «пир у Шуйского» вопреки ремарке А. К. Толстого {51} (и дабы ни в чем не повторить слишком хорошо известное полотно К. Маковского «Боярский свадебный пир») Станиславский и Симов перенесли из-под сводов княжеских палат на вольный воздух, на открытую галерею, откуда виднелись кровли соседних домов. Станиславский писал: «Я поставил эту сцену покурьезнее» — и вспоминал, что актеры называли ее не иначе как «на крышах»[[104]](#endnote-99). Однако сцена эта курьезной не выглядела, и Суриков вполне мог бы сказать, что «так красивее».

Более уязвимы оказались многие диалоги и монологи трагедии. И не только потому, что молодые, неопытные артисты сразу, с места в карьер вынуждены были играть большие костюмные роли исторической пьесы, но и потому, что Станиславский, обнаруживая огромное воодушевление и неистощимую изобретательность в массовках, камерные эпизоды мизансценировал по старинке. М. Строева вполне обоснованно пришла к выводу, что в «Федоре» он увлекался «не центральным сюжетом, не первым планом действия, а его периферией. Сцены столкновения двух враждующих партий, сцены у Шуйского и Годунова решены в его замысле довольно традиционно, с известным налетом мелодрамы». {52} И далее: «… вся новизна режиссерской мысли сосредоточена на сценах, как будто не имеющих прямого отношения к сюжету»[[105]](#endnote-100).

Конечно, мелодраматизм слышится подчас и в самом тексте пьесы. Но Станиславский то и дело усугублял нарочитую картинность противостояний. Повествуя о том, как замышлялась постановщиком пятая картина. Б. Ростоцкий и Н. Чушкин утверждали: «Замечательное режиссерское искусство Станиславского усиливало художественный эффект этой сцены». Какой же эффект? Приводилась цитата из режиссерской партитуры: Иван Шуйский «как тигр подбежал к Борису лицом к лицу. Друг друга меряют взглядами»[[106]](#endnote-101). Мизансцена старомодная, эффект невысокой пробы. Вообще фигуры Ивана Шуйского и Годунова поняты однозначно: Шуйский — пылкая добродетель, Годунов — холодное злодейство. Соответственно и в костюмах Симов добивался наглядного «контраста»: «на Борисе — золотой шелковый кафтан с мрачным орнаментом кровавого цвета, а шуба лиловая рытого бархата», на Шуйском же — светлый кафтан с поблескивающим узором, «напоминающий военные доспехи»[[107]](#endnote-102). В пьесе эти персонажи более сложны, внутренне противоречивы и каждый из них по-своему прав.

И. Н. Соловьева резонно напомнила, что Станиславский тогда был «еще неопытен в работе с актерами или, вернее, слишком вооружен тем опытом, какой он вскоре отбросит». И указала далее, что, «если собрать воедино ремарки, относящиеся к роли Ивана Шуйского в режиссерском экземпляре, они дадут только картинность фигуры». Чтобы эту картинность одолеть, В. В. Лужскому «понадобились годы». А исполнитель роли Годунова А. Л. Вишневский «от картинности и не старался избавиться»[[108]](#endnote-103). В таком же невыгодном положении очутились и остальные исполнители, кроме одного: И. М. Москвина в роли царя Федора.

Знаменитая фраза Н. Е. Эфроса, который сказал, что в спектакле «два героя: mise en scene и г. Москвин»[[109]](#endnote-104), абсолютно точно указывала главные новшества. Игра Москвина производила не менее сильное впечатление, чем массовые сцены Станиславского и Санина. Стилистически игра Москвина соответствовала и суриковскому облику толпы, заполнявшей подмостки МХТ, и всей внешности спектакля. Если остальные актеры соревноваться с «мизансценой» не могли и на фоне «мизансцены» терялись, то Москвин сумел прочесть роль Федора так, что она стала эмоциональным центром спектакля, смыслово завершила все режиссерские построения.

Как известно, Станиславский долго отдавал предпочтение другому исполнителю заглавной роли — В. Э. Мейерхольду. Кандидатуру {53} Москвина твердо отстаивал Немирович. Но, вернее всего, и Немирович не мог представить себе, как впишется актерская индивидуальность Москвина в режиссерскую композицию Станиславского. Горячо внушая Станиславскому, что «*Федор — Москвин, и никто* лучше него»[[110]](#endnote-105), Немирович имел в виду лишь отдельно взятую роль, а не постановку в целом. Как и многое другое в этот первый сезон МХТ, идеальное соответствие актерских возможностей Москвина и режиссерских идей Станиславского *само собой* выяснилось.

Федор — Москвин, без преувеличения, целая эпоха в истории русского актерского искусства. Молодой артист высвободил дотоле неизвестные ресурсы тончайшего психологизма, обнаружил в этой роли величайшее обаяние слабости (открытие, без которого Чехов на сцене МХТ был бы немыслим), опоэтизировал не волю, но безволие, не силу, но бессилие.

Без сомнения, Федор, каким сыграл его Москвин, примерно так и написан в пьесе А. К. Толстого. Мы ведь помним, что А. П. Ленский тоже намеревался показать «трогательно-кроткий облик» Федора, «царя-ангела». Но вся проблема состояла в средствах актерской выразительности, которые в данном случае возможно было применить. Одновременно с Москвиным Федора в спектакле Суворинского театра сыграл Павел Орленев. Биограф Орленева А. П. Мацкин собрал многочисленные отзывы о его исполнении. Самая внятная, вполне подтверждаемая фотографиями характеристика звучит так: «Этот средневековый самодержец — тип современного неврастеника чистейшей воды»[[111]](#endnote-106). Для Орленева иное решение, по всей видимости, было невозможно. Москвин же был чужд модной неврастеничности. Его психологизм искал опоры в самом простом стремлении по-человечески Федора понять. Подкупающая интимность москвинской игры молниеносно проскакивала огромную историческую дистанцию, отделявшую Федора от зрительного зала, и заставляла публику воспринимать драму трагически одинокого монарха как свою собственную беду. И, хотя по всей логике развития сюжета царь Федор оказывался невольным виновником гибели Шуйских, хотя его попытки «всех согласить, все сгладить» влекли за собой тяжкие бедствия, тем не менее в спектакле МХТ он вызывал самое живое сочувствие зрителей.

Это обстоятельство впоследствии побуждало историков МХТ утверждать, что Москвин, да и театр в целом в трагедии Алексея Толстого сблизились с нравственной проповедью Льва Толстого, с идеей непротивления злу насилием. Гипотеза соблазнительная, но современные рецензии ее не подтверждают, а в режиссерской партитуре Станиславского нет и намека на такое движение мысли.

{54} Вообще было бы опрометчиво предполагать, что ранний МХТ будто бы подпал под воздействие толстовской проповеди. Много позднее, после смерти Льва Толстого, его идеи действительно увлекли некоторых артистов МХТ и Первой студии, группировавшихся вокруг убежденного толстовца Л. Сулержицкого. На исходе же XIX в. философские и нравственные воззрения Л. Толстого популярностью среди русской интеллигенции не пользовались. «Крупный успех», который эти воззрения имели в 80‑е годы, к концу столетия выветрился. Д. Н. Овсянико-Куликовский констатировал, что в 90‑е годы «освободительное движение и революционная волна оттеснили проповедь Толстого на задний план»[[112]](#endnote-107).

Показательно, что Чехов уже в 1894 г. признавался Суворину: «Толстовская философия сильно трогала меня, владела мною лет 6 – 7… Теперь же во мне что-то протестует: расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса… Для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет…»[[113]](#endnote-108).

Стоит напомнить, что весной 1898 г., т. е. за полгода до премьеры «Царя Федора», был опубликован знаменитый трактат Льва Толстого «Что такое искусство?». Это сочинение вызвало бурную полемику, длившуюся несколько лет. Отрицание Толстым профессионального искусства, которое он именовал «искусством высших классов», восприятие им красоты как греховного и даже губительного соблазна еще сильнее оттолкнули художественную интеллигенцию от толстовской философии.

Как увидим вскоре, когда Станиславский ставил в 1902 г. «Власть тьмы», он, преклоняясь перед писательским гением Льва Толстого, оставался холоден к его взглядам. Тем меньше оснований искать толстовство и проповедь непротивления злу насилием в спектакле «Царь Федор Иоаннович» и в игре Москвина[[114]](#footnote-8). В центре внимания режиссера и актера были парадоксальные злоключения добра на высотах власти. Ничем не ограниченная власть самодержца, доброго от природы, противна и враждебна его натуре. Богобоязненный, сердобольный, гуманный монарх не в состоянии облегчить участь подданных, защитить сирых и обиженных судьбой. Хуже того, власть то и дело понуждает его вершить зло, усугублять страдания народа. Или, словами Станиславского, просто и сильно выразившего смысл спектакля: {55} «В “Царе Федоре” главное действующее лицо — народ, страдающий народ… И страшно добрый, желающий ему добра царь. Но доброта не годится — вот ощущение от пьесы. Нужен не добрый царь, а Годунов — умный правитель»[[115]](#endnote-109).

«Доброта не годится» — это вот мучительное чувство и составляло самую сердцевину игры Москвина, эта вот идея связывала воедино и робость Федора, и его суетливость, и тоскливую флегму, и моменты вскидчивости, и его искреннюю набожность, и детскость. Чистая совесть кроткого и слабого государя болезненно сжималась всякий раз, когда Федор оказывался перед необходимостью политического выбора и политического расчета, ибо политические соображения абсолютно невозможно было подчинить добру. Монаршая власть не совмещалась ни с христианской {56} моралью, ни с чистотой души. Душу Федора — Москвина эта антиномия раскалывала пополам. Тем, кто видел Федора — Москвина, навсегда запали в память две его реплики. Одна — гневная, по-детски беспомощная, едва ли не детски капризная — на вскрике, почти на всхлипе: «Я царь или не царь? Царь иль не царь?» (в третьем акте, в споре с Годуновым о царевиче Дмитрии). Другая — опустошенно-немощная, произнесенная белым голосом, помертвевшими губами в финале трагедии, после известия о гибели царевича: «Моею, моей виной случилось все…». Не принимая «кривые пути» политиканства, которые навязывали ему Иван Шуйский, с одной стороны, и Годунов — с другой, тщетно стараясь примирить две эти партии, Федор — Москвин непоследовательно и все-таки настоятельно, всеми силами пытался соединить несоединимое: государственный интерес и чистую совесть.

Афишу премьеры «Царя Федора Иоанновича» подписали режиссеры К. С. Станиславский и А. А. Санин. В. И. Немирович-Данченко, который принимал в работе над спектаклем самое деятельное участие, и в частности отдельно работал с Москвиным, скромно отошел в тень.

Успех постановки определился не сразу. Первые отклики были сдержанными. Директор Московской конторы императорских театров В. А. Теляковский занес в дневник: «Играли плохо, декорации с претензиями, общее впечатление — любительский спектакль русской мейнингенской труппы»[[116]](#endnote-110). Теляковский, понятно, и должен был отнестись к «любительскому спектаклю» свысока. Однако С. А. Толстая, например, свидетельница объективная, но ее отзыв тоже холоден: «Играли хорошо, хотя был шарж на всем, перехитрили желание реализма, кричали, суетились на сцене»[[117]](#endnote-111).

Перечитывая рецензии, появившиеся сразу после премьеры, видишь, что они весьма осторожны и как-то неуверенны в похвалах. Критики единодушно одобряли Москвина и почти столь же дружно порицали остальных актеров. Что же касается внешности спектакля и массовых сцен, то в этих пунктах критики разошлись. Н. Эфрос писал: «Всякого захватывала своим общим тоном эта размашистая Русь шестнадцатого века со всем ее своеобразным пестрым колоритом, со всеми особенностями ее быта и духа». В массовых сценах — «настоящая жизнь», «не обычная театральная толпа, но толпа живая и, как в жизни, разнообразная…»[[118]](#endnote-112). Однако рецензента «Русских ведомостей», напротив, «неприятно поразила… организованность толпы». Он признавал, что «массовые сцены поставлены старательно и искусно», но тут же отмечал: «… наблюдается излишняя суетливость, чрезмерная преднамеренность и правильность, которая доходит {57} до бессмысленности»[[119]](#endnote-113). В «Курьере» Глаголь (С. Голоушев) соглашался, что «слишком много движения и суеты». Но, писал он, «все-таки перед зрителями прошла картина, точно выхваченная из XVI века… Все время перед зрителем ни на миг не исчезающая старая Русь»[[120]](#endnote-114). В сочувственной статье С. Васильева-Флерова наряду с упоминанием «необыкновенной живописности» постановки проскользнула и фраза о «крикливости» массовых сцен[[121]](#endnote-115). Арсений Г. (И. Я. Гурлянд) в петербургском журнале «Театр и искусство» иронизировал над московскими критиками: «Увидели “настоящие” кички, охабни, недурно сделанные, хотя и мутноватые декорации, более или менее стройно дисциплинированную толпу и решили, что видят осьмое чудо света… Едва ли следует придавать особое значение московским восторгам такого рода»[[122]](#endnote-116).

Вся эта разноголосица свидетельствовала о том, что новшества постановки застигли рецензентов врасплох. А сильных темпераментов в труппе вроде бы не было, молодые артисты играли без особенного огня. «Покамест, — писал один из рецензентов, — смотреть их ровную, не согретую, если хотите, вымученную игру несколько скучно»[[123]](#endnote-117).

Театр пытался вести со своей аудиторией разговор на новом сценическом языке, и зрители в отличие от критики этот язык вскоре уразумели. С. Дурылин записал примечательные слова историка В. О. Ключевского, потрясенного сценой «На мосту через Яузу»: «До сих пор я знал только по летописям, как оканчивается русский бунт, теперь я знаю, как он начинается»[[124]](#endnote-118). Ермолова, Чехов, Левитан восхищались «мизансценой» и молодыми артистами, особенно Москвиным. Интерес к спектаклю постепенно усиливался, и уже в декабре билеты на «Царя Федора» брали с бою. А к концу сезона выяснилось, что впервые в истории московской сцены только за четыре месяца спектакль выдержал 50 представлений. (В 50‑й раз «Федора» сыграли 12 февраля 1899 г.) Впоследствии был зафиксирован и другой «рекорд»: спектакль (который, правда, неоднократно обновляли и даже заново писали декорации) продержался в репертуаре добрых полвека и был сыгран без малого 1 000 раз.

Однако, размышляя о пути, пройденном МХТ, и Немирович, и Станиславский — оба указывали на компромиссность постановки, с которой началась история их общего детища. Этим спектаклем, писал Немирович, «“Художественный общедоступный” театр был открыт, но новый театр еще не родился… Был как бы некий корректив старого. Прекрасные внешние новшества не взрывали глубокой сущности театра». Новому же театру «предстояло родиться позднее, без помпы, в обстановке гораздо более скромной»[[125]](#endnote-119). Станиславский, относя «Царя Федора» к «историко-бытовой {58} линии» постановок МХТ, тоже считал, что вся эта «линия» была «лишь начальной, переходной стадией на пути нашего развития»[[126]](#endnote-120).

Какова же была эта «переходная стадия»? Какой — откуда и куда, а, главное, как совершался переход?

«Линии», которые прочертил Станиславский, излагая раннюю историю МХТ («историко-бытовая», линия «фантастики», линия «символизма и импрессионизма», линия «интуиции и чувства»), в живой реальности первых сезонов причудливо переплетались, и какая из этих «линий» в конечном счете определит главное направление режиссерских усилий, было совсем неясно ни ему самому, ни Немировичу. Несомненно одно: и после «Чайки» (линия «интуиции и чувства»), и после «Снегурочки» (линия «фантастики»), и после ибсеновских пьес (линия «символизма и импрессионизма») МХТ еще долго и упорно продолжал движение по «историко-бытовой» колее. В достаточно пестром репертуаре первых сезонов эта линия если и не преобладала, то во всяком случае велась последовательно. Ибо «история» и «толпа» почти наверняка гарантировали театру живой и острый интерес зрителей.

Важно указать, что историзм «Царя Федора» не обнаруживал никакого пристрастия к натуралистическим подробностям, к резким, непривычно грубым краскам. Режиссерская партитура первого спектакля МХТ избегала каких-либо указаний физиологического свойства, они, правда, кое-где проскальзывают, но лишь изредка, бессистемно и почти всегда относятся только к роли Москвина. Федор, согласно партитуре Станиславского, однажды «утирает пот»[[127]](#endnote-121). В другом месте режиссер обозначил «одышку у Федора»[[128]](#endnote-122). Еще в одном месте Москвину предложена такая игра: «Федор, опираясь на стол левой рукой, доплетается до стула и бессильно валится на него; безумный взгляд, трепаные волосы, дергает платок, болезненно трет лоб»[[129]](#endnote-123). Несколько разрозненных рекомендаций подобного характера даны и исполнителю роли Клешнина. Но подобные оттенки в «мизансцене» «Царя Федора» ни в коем случае не определяют стиль спектакля, они не бросаются в глаза, напротив, кажутся более или менее случайными. Насколько заметно влияние мейнингенцев, настолько же незаметно влияние натуралистов.

Однако вскоре метод Станиславского меняется. В рецензиях на «Венецианского купца» (премьера состоялась 21 октября 1898 г., т. е. через неделю после «Царя Федора») и даже на «Чайку», а также на поставленную А. А. Саниным «Антигону» критики указывают многие характерные детали натуралистического свойства. В спектакле «Смерть Иоанна Грозного» решительный поворот к натурализму уже совершенно неоспорим. {59} Комментируя партитуру второй трагедии А. К. Толстого, И. Соловьева заметила, что в тексте режиссерского экземпляра Станиславского «все время ощущаешь тут руку, которая уже написала партитуры “Чайки” и “Дяди Вани”, видишь уроки чеховского театра настроения…»[[130]](#endnote-124). Это верно. Но ощущаешь и другое: прямо-таки страсть Станиславского к откровенно натуралистическим, чрезвычайно сильно действующим средствам выразительности, способным эпатировать, озадачить и даже раздражить публику. Такого рода средства он в «Чайке» применял с осторожностью, в «Венецианском купце» — более смело. Подобными же средствами охотно пользовался в «Антигоне» А. А. Санин. То, что Л. Гуревич впоследствии метко назвала «историческим натурализмом»[[131]](#endnote-125) проступило уже в спектаклях первого сезона МХТ и в «Смерти Иоанна Грозного», которым открыли второй сезон, достигло апогея.

Сказывалось это прежде всего в манере актерской игры. Критики замечали склонность молодых артистов «к подчеркнуто характерному, к броскому внешнему знаку образа. Эта броская деталь, — вспоминал Н. Эфрос, — могла быть в гриме, в жесте, в манере говорить, в каких-то интонациях. Было типичным для актера Художественного театра этой начальной поры пристрастие к “тикам”, к говору, заиканью, часто повторяемому жесту руки или головы, к особой походке и т. п. … У самого Станиславского был к этому, к такой сценической наглядности, большой вкус»[[132]](#endnote-126).

Рецензенты удивлялись: «почти у каждого из артистов этой труппы замечается непременно какой-нибудь свой акцент»[[133]](#endnote-127).

К 1900 г. артист МХТ Мейерхольд писал из Бугуруслана другому артисту МХТ. Парскому: «Все здесь “неуклюже”, но “оригинально”, “ново”, и потому не оскорбляет эстетического вкуса ученика Станиславского. О, боже, какое влияние оказал на молодые души Художественно-общедоступный театр! Они <…> даже в природе ищут нелепо-нового, коряво-оригинального…»[[134]](#endnote-128).

Еще и в 1904 г., когда все пьесы Чехова были уже поставлены в МХТ, критик С. Яблоновский констатировал: «По вере Художественного театра необходимо, чтобы один артист не выговаривал буквы “р”, другой сюсюкал, третий заикался, четвертый имел сведенные пальцы на руке — против этого уж ничего не поделаешь»[[135]](#endnote-129).

А в 1908 г., когда отмечалось 10‑летие МХТ, Станиславский пояснял, что такая «утрировка допускалась», дабы скрыть неуверенность молодых актеров, что «нужен был эффект, ослепляющий и спутывающий зрителя», мешающий публике заметить неопытность исполнителей. Потому-то и постановки «бывали чересчур пестры и обильны мелкими деталями»[[136]](#endnote-130).

{60} Есть все же основания думать, что «утрировка» и «пестрота» диктовались другими причинами. В первые сезоны МХТ Станиславский работал «с твердым намерением добиваться как в трагедии, так и в пустом фарсе жизненности и самой реальнейшей действительности»[[137]](#endnote-131). А «реальнейшая действительность» понималась как внешняя характерность актерской игры. И чем острее характерность, тем лучше. Все то, что рецензенты называли «патологией», «истерией», все эти утрированные гримы, «тики», акценты и заикания были желательны, ибо они-то как раз и служили приметами «самой реальнейшей действительности».

Тут необходимы оговорки. На протяжении длительного времени термин «натурализм» применялся у нас как уничижительный, как указание на сдвиг в сторону от реализма или на злонамеренное искажение реалистического метода. И даже Эмиля Золя, провозвестника и трибуна европейского натурализма, наши литературоведы долго предпочитали именовать «крупнейшим реалистом», только бы не вешать ему на шею одиозный ярлык. Это, естественно, вызвало резонные возражения. Дискуссия о взаимоотношениях натурализма и реализма, и в частности о том, какое влияние оказал золяизм на русскую литературу, тянется уже давно, и многие аспекты данной проблематики можно считать достаточно выясненными. В споры филологов мы вмешиваться не будем. Попытаемся, однако, вкратце определить значение натуралистических тенденций для театрального искусства. Теория Эмиля Золя и Ипполита Тэна, практика Антуана и Брама имели своей целью самое тесное и самое острое соприкосновение театра с современной жизнью. Апология факта, опора на точные научные данные, резкий перенос центра тяжести с фигуры одинокого героя на его окружение, на многоликую среду, желание превратить сцену в «вырез из жизни», в неоспоримо достоверную «картину жизни» — все это влекло за собой потребность сломать ограду «запретных тем». И многих ужасала смелость, с которой натуралисты вторгались на территории, ранее недоступные театру, и демонстрировали со сцены то, что вчера еще считалось для сцены немыслимым и неприличным.

Особенно шокировало то, что натуралисты, вынося на всеобщее обозрение мрачную жизнь социальных низов и социальные болезни, которые не принято было называть, прямо указывали не только духовные, психологические, но и физиологические симптомы социальной патологии. Давление среды корежило человеческое естество. Неизбежным и неотвратимым последствием власти тьмы становился хруст костей раздавленного младенца. Деградация знати толкала впечатлительную аристократку в объятия наглого лакея. Смириться с тем, что реальность именно такова, было нелегко. Поэтому столь долго и с трудом пробивали {61} себе дорогу на подмостки «Графиня Юлия» Стриндберга и «Власть тьмы» Толстого.

Но в конечном счете результатом этих натуралистических крайностей явилось обогащение реализма. Натуралисты были разведчиками, они бесстрашно проникали за линию фронта театральных условностей и с боем ее прорывали. Их бранили на все лады. Одни винили их в том, что они‑де цинично тащат на сцену грязь, социальные нечистоты, смакуют непристойности. Другие брезгливо уверяли, что «натуралистический террор» есть торжество бездарной копиистики, подмена художественности жалким дагерротипом. Третьи считали, что натуралисты по сути дела безыдейны, что они не в состоянии подняться над действительностью на высоту образного обобщения. В некоторых конкретных случаях так оно и было, но случай не компрометирует тенденцию. Тенденция же отнюдь не уклонялась от обобщений, но добывала их, как правило, из конкретного анализа, из столкновения фактов. Извлекая из общественной реальности вопиющий факт и требуя к нему внимания, натуралисты тем самым приводили в ускоренное движение механизм критической мысли. Их идеи не отлетали от действительности, не уносились в надмирные высоты, однако провоцировали агрессивную и непримиримую атаку существующего социального строя.

Если «бурная эскалация европейского натурализма в Россию» не возымела больших последствий в области литературы и если критик С. Чупринин прав, утверждая, что русская проза избежала «крайностей натурализма»[[138]](#endnote-132) (говоря о русском натуралистическом романе, обыкновенно имеют в виду Н. Помяловского, П. Боборыкина, А. Амфитеатрова и некоторых других беллетристов средней руки) то русская сцена увлеклась натурализмом всерьез и надолго. Огромная популярность, которой пользовались в России актеры нового, возникшего на рубеже веков амплуа «героя-неврастеника» (М. И. Иванов-Козельский, П. Н. Орленев), — прямой результат усвоения уроков натуралистической школы, а отчасти — и уроков П. Н. Стрепетовой, чьи простонародные героини «с развинченными нервами», с «правдой физиологической»[[139]](#endnote-133) вышли на сцену задолго до того, как в России услышали об Антуане.

В практике раннего МХТ натуралистические методы и приемы заняли чрезвычайно видное место. Правда, руководители МХТ в ту пору почти никогда не употребляли слова «натурализм». Но охотно признавались в своей готовности «перереальничать». По сути же дела, они часто и смело пользовались натуралистическими средствами выразительности и натуралистическими эффектами.

Вероятнее всего, подробности, от которых, по словам Немировича, {62} веяло «золаизмом и даже театром Антуана в Париже»[[140]](#endnote-134), заемными не были и возникали не из-за желания подражать Антуану или Браму (чьи работы Станиславский и Немирович если и не видели, то по прессе знали). Они рождались спонтанно, главным стимулом к их возникновению служило желание противопоставить обтекаемой, гладкой, зализанной системе условностей старой сцены неподдельную, колкую, жесткую — и чем неприятнее, тем лучше — жизненность, правдивость нового искусства. Новизна жаждала таких вот шершавых, царапающих, пусть даже оскорбляющих установившиеся (и остановившиеся) вкусы, физиологически точных, а порой и патологически точных наблюдений. А поскольку Станиславский был гением наблюдательности и гением фантазии, постольку его фантазия в это время охотно усугубляла и утрировала наблюденное. И он радостно поощрял даже экстравагантные находки своих актеров, которые везде с азартом искали «нелепо-новое, коряво-оригинальное». Он крайностей не страшился, крайности провоцировал.

Такого рода пристрастия сказались уже в «Венецианском купце». Репетируя эту пьесу, Станиславский, как и в «Федоре», много энергии отдал организации массовых сцен. Мейерхольд писал жене: «“Шейлок” будет идти совсем по-мейнингенски. Будет соблюдена историческая и этнографическая точность. Старая Венеция вырастет перед публикой как живая. Старый “жидовский квартал”, грязный, мрачный, с одной стороны, и полная поэзии и красоты площадь перед дворцом Порции — с другой. Там мрак — здесь свет, там подавленность, гнет — здесь блеск и веселье. Одна обстановка сразу вычерчивает идею пьесы»[[141]](#endnote-135). Действительно, в спектакле, по словам Немировича, были «замечательные по красоте куски»[[142]](#endnote-136), а с «живых картин», согласно отзыву одного из рецензентов, «смело можно было рисовать»[[143]](#endnote-137).

Главная режиссерская идея предполагала децентрализацию пьесы. Т. е. Станиславский не желал выдвигать вперед (как это делалось обычно) фигуру Шейлока. Он отвергал традиционный подход к Шекспиру, когда «все, не относящееся непосредственно к центральной фигуре, стушевывается на задний план и низводится на степень аксессуара, необходимого для героя»[[144]](#endnote-138). Поэтому режиссер наиболее тщательно разрабатывал как раз те эпизоды, где Шейлок не участвует. Со сцены глядела в зал «чарующая» прелесть Венеции, в темноте плыли гондолы с цветными фонарями, зажженными на носу и на корме. Устроено было торжественнее шествие женихов Порции, бросавших к ее ногам охапки цветов.

Но блеску и живописности «старой Венеции» была противопоставлена умышленно непривлекательная, неопрятная фигура Шейлока. {63} Станиславский велел актеру М. Дарскому всю роль вести с местечковыми ужимками и с сильным еврейским акцентом По выражению Станиславского, он Дарского «заставил почти перереальничать»[[145]](#endnote-139). Во время репетиций Мейерхольд восторгался: «Толкование роли Шейлока Алексеевым настолько далеко от рутины, настолько оригинально», что Дарский, который раньше, в провинции, уже играл эту роль, «не смеет даже протестовать»[[146]](#endnote-140).

Протесты (к великому изумлению Станиславского) раздались со страниц газет сразу же после премьеры. Дарского упрекали в том, что он «извратил и исказил Шейлока и сделал из грозной фигуры венецианского жида комическую фигурку жалкого польского еврея», а режиссера, «благодаря указаниям которого получился такой оригинальный Шейлок»[[147]](#endnote-141), подозревали чуть ли не в умышленном потворстве антисемитским настроениям. Подозрения ни в малейшей мере не соответствовали истине. Но газетчики распалились, и об акценте Дарского писали больше, чем обо всех остальных достоинствах или недостатках спектакля. Станиславскому причиняли боль не только оскорбительные обвинения в «черносотенстве». Обидно было и то, что из-за пресловутого акцента Шейлок все-таки выпирал на первый план.

Станиславский собирался было и сам выступить в роли Шейлока, но от этого намерения отказался — скорее всего, потому, что играть иначе, без утрированного грима, без акцента, без характерных ужимок, не хотел, а настаивать на облюбованном рисунке не мог: это вызвало бы еще более раздраженные нарекания прессы.

Неприязнь, встретившая премьеру «Венецианского купца» (спектакль выдержал только 10 представлений), равнодушие, с каким публика отнеслась к «Потонувшему колоколу» и «Самоуправцам» (еще недавно, на любительской сцене Общества искусства и литературы, «Самоуправцы» вызывали всеобщий восторг, а в МХТ собирали менее половины зрительного зала и прошли всего 9 раз), — все это были факты, требовавшие внимания и анализа. В атмосфере времени смутно ощущались какие-то покуда еще непостижимые, не поддающиеся расшифровке новые требования к сцене. Театр их понял не сразу. Как вспоминал Станиславский, «наше молодое экспансивное чувство откликалось на все новое, хотя и временное, модное, чем увлекались тогда в искусстве. В этих исканиях не было системы, стройного порядка, руководящих мотивов»[[148]](#endnote-142).

При всей пестроте тогдашнего репертуара МХТ, при всей разнонаправленности его проб и исканий «Антигона» являла собой, быть может, самый экстравагантный шаг. Историки МХТ обычно проходят мимо «Антигоны» — и не только потому, что Софокла {64} ставил А. А. Санин, а не Станиславский или Немирович, но, вероятно, потому, что данную «Антигону» объяснить трудно. В общую картину первых сезонов МХТ она вписывается плохо. Непонятно, какими побуждениями одушевлялось столь громоздкое предприятие. Скорее всего, цель была одна: доказать, что молодая труппа способна решать задачи любой сложности, в частности воплощать и античные трагедии, которые раньше в России никому не удавались. Так или иначе значение «Антигоне» придавалось большое. Выше упоминалось, что Немирович предполагал даже дать «Антигону» в день открытия театра.

Пьеса шла в новом переводе Д. Мережковского, который в это время горячо пропагандировал античную трагедию. Постановка Санина, пышная и во многом весьма оригинальная, скорее удивила, нежели увлекла, аудиторию. Но надо сказать, что в каком-то смысле она опережала свое время: в ней отчетливо проступило намерение возродить древние формы театра (впоследствии, десятилетие спустя, такого рода задачи по-разному решали разные русские режиссеры), в ней впервые предпринята была попытка начать и вести весь спектакль при открытом занавесе, а кроме того, Санин пробовал тут стилизовать «под античность» даже исполнение главных ролей,

Симов вспоминал слова Санина: «Мы с вами создадим спектакль, который воскресит древний мир, приблизит его к зрителю. Если моя мечта сбудется, мы затмим мейнингенцев». Но и Санин, и Симов понимали, что актрисы на главную роль у них нет: «Идеальной Антигоной была бы Ермолова, мы оба это знали…». Кроме того, неясно было, как воссоздать античный хор. Санин вышел из положения просто, но явно не лучшим образом: «коллективную декламацию заменил индивидуальным, чтением», т. е. весь текст хора передал «главному хорегу» — С. Н. Судьбинину, «остальные только слушали, как простая толпа».

Устройство сцены должно было хоть в какой-то мере имитировать античный театр. С этой целью Симов сильно приподнял и несколько расширил подмостки («убрав совершенно первые два ряда кресел»), снял занавес, дабы «стереть границу между сценой и партером»[[149]](#endnote-143). «Сцена устроена, — сообщал репортер, побывавший на генеральной репетиции, — как бы в два яруса. Передний план — обычные подмостки. Здесь, вкруг курящегося жертвенника, размещается хор… На возвышении — музыканты с древнеэллинскими инструментами. Вторая, задняя половина сцены значительно поднята, и тут, на образующемся помосте с очень хорошо выполненной декорацией дворца царя Креона, происходит действие трагедии. Над стенами растянут цветной полог; из-за стен виднеется холмистый пейзаж с колоннадами фиванских храмов»[[150]](#endnote-144).

{65} Двухэтажная сцена для зрителей была не подарок. «Представление происходит на высоте чуть ли не пяти аршин. Первые ряды партера и первые ложи бенуара, — жаловался Сергей Глаголь, — смотрят на эту сцену совсем снизу вверх, почти под углом в 45 градусов»[[151]](#endnote-145).

Из других газетных статей можно узнать, что жертвенник был устроен прямо перед суфлерской будкой, что справа и слева от него «на первом этаже» располагался хор, а музыканты сидели уже «на втором этаже», на боковых скамьях, что песнопения, положенные на музыку Мендельсона-Бартольди, «исполнялись духовными певчими»[[152]](#endnote-146).

Режиссер отказался от обычных звонков, о начале спектакля извещали громкие звуки фанфар. Симов сконфуженно вспоминал, что «публику долго не пускали на места», а «когда наконец при звуке фанфар двери в зал открылись, зрители, столпившиеся у входа, недоумевали, не зная, куда направиться. Задние напирали, стараясь протиснуться, и с вежливым упреком бормотали: “Да позвольте же пройти”»[[153]](#endnote-147).

Рецензии почти сплошь состояли из вопросов, и часто вопросы были резонные. «Уж если поставить себе задачей воспроизведение трагедии Софокла в том виде, в каком она шла при Софокле, {66} то почему же нет масок, нет котурн?..» «К чему сопровождать игру актеров музыкой Мендельсона?»[[154]](#endnote-148) «И что общего между немецким музыкантом начала нашего века и *настоящею* древностью?»[[155]](#endnote-149) Спрашивали еще, откуда у Креона черные рабы: «черных рабов в Греции быть не могло, сношений с Африкой еще не было». И восклицали: «Как могут просвещенные распорядители Художественного театра мириться с этим варварством на своей сцене?»[[156]](#endnote-150)

Удивляться следовало бы не оплошностям, которые допустили «просвещенные распорядители», а тому, что через три месяца — только через три месяца! — после открытия их театра подобные оплошности именовались «варварством». Ведь еще и через год Теляковский вопрошал: «Как объяснить появление в “Макбете” современных кресел и одной и той же скатерти в “Макбете”, “Юдифи” и “Закате”»?[[157]](#endnote-151) — а публика Малого театра этих огрехов не замечала, и рецензенты о «варварстве» не заикались. Новый же Художественно-общедоступный театр быстро приучил и публику, и рецензентов предъявлять к его спектаклям самые строгие требования — особенно в сфере исторической достоверности. Ему уже всякое лыко ставили в строку.

«Антигона», как и «Венецианский купец», готовилась с расчетом поразить публику великолепием декораций и антуража. Но критики не скрывали равнодушия: «Представление началось, согласно с предварительными приготовлениями к нему, — писал рецензент “Новостей дня”, — помпезно и торжественно. В этом же тоне оно и продолжалось до конца трагедии: костюмы и декорации, стоящие, вероятно, немало денег, мелодраматический тон исполнительницы роли Антигоны, кричащий пафос царя Креона, медлительные жесты, искусственно пластические позы, факелы, урны, похоронная процессия, носилки, колесница, седые бороды старцев, щиты и мечи молодых воинов — все это, вместе взятое, еще усиливало чисто внешнюю и, так сказать, придуманную торжественность»[[158]](#endnote-152). А. Урусов иронизировал: «Сколько факелов! Какие красивые плакальщицы! Несут кувшины, несут целые столы, уставленные разной бутафорией. Говорят, это прямо с вазы античной списано. Лестно»[[159]](#endnote-153). Актеров, прежде всего М. Савицкую — Антигону и В. Лужского — Креона, упрекали в том, что они произносят текст «форсированно, излишне напрягая голос и переводя его почти на крик»[[160]](#endnote-154).

Всего интереснее, что и в античной трагедии артисты МХТ не избежали натуралистических крайностей. Лужский, по словам того же Урусова, вел роль «*очень* энергично», но и декламация актера, и его «трагический раскатистый смех — все носит на себе отпечаток утрировки»[[161]](#endnote-155). Мейерхольд в роли Тирезия «изобразил прорицателя каким-то отвратительным стариком с желтыми {67} зубами в беззубом рту, с отвалившейся губой, с землистым, гадким лицом. Он приходит на сцену, согнув стан под прямым углом. Очевидно, позвонки совсем атрофированы. Затем внезапно, для вящего сценического эффекта, вероятно, он начинает ползти по своему длинному жезлу вверх и вытягивается перед зрителями во весь свой рост»[[162]](#endnote-156).

Такого рода резко характерные, с «гадкими лицами», персонажи появлялись на сцене МХТ чуть ли не во всех пьесах. Правда, сам Станиславский иногда (например, в «Трактирщице») с большим удовольствием играл так, как он привык играть в любительских спектаклях — в традиционной комедийной манере, без всякой «утрировки». Но в этих случаях именно он, фанатик ансамбля и «образцовой постановки», захватывал центр спектакля, затмевая остальных актеров и отвлекая внимание от колоритных подробностей быта. «Сольный» актерский успех в роли Кавалера ди Риппафрата его, надо полагать, не очень обрадовал. Ибо рецензенты, отмечая, что комедия Гольдони «поставлена {68} очень живописно», хвалили Станиславского в таких выражениях: он «выдвигает роль женоненавистника-кавалера на первый план, заслоняя ею все другие фигуры»[[163]](#endnote-157). Комплименты актеру звучали как укоризны постановщику.

«Трактирщица» давалась в один вечер со «Счастьем Греты». Эту дамскую пьесу венской писательницы Эмилии Матайя, выступавшей под псевдонимом Эмиль Мариотт, выбрал для первой самостоятельной постановки Немирович-Данченко. Драма казалась ему «страшно трудной», и он утверждал, что взялся за нее в основном ради Роксановой. На эту актрису руководители МХТ возлагали большие надежды. Увы, М. Роксанова в роли Греты их надежды не оправдала. Н. Эфрос «мало верил Грете, видел в большинстве сцен лишь симуляцию»[[164]](#endnote-158). Сергей Глаголь утверждал: «Перед нами человек, которому уже несомненно угрожает психоз»[[165]](#endnote-159). «Грета, — писал рецензент “Русского листка”, — неистовствует в своем отвращении к физической близости мужа». Роксанова, по его словам, «дрожала всем телом, трясла поминутно головой, невероятно таращила глаза, застывала на месте с открытым ртом, изображала истерику, визжала, как кликуша, и т. д. … Жалко бедную артистку, если ее исполнение вызвано толкованием и указаниями режиссера этой пьесы г. Немировича»[[166]](#endnote-160). Другие рецензии были в том же роде, только Роксанову не жалели, а бранили.

Без сомнения, постановка «Счастья Греты» была репертуарной ошибкой. Немирович думал, что в ней есть нечто «и du Ибсен, и du Толстой»[[167]](#endnote-161), его подкупила ибсеновская тема тягостного для женщины буржуазного брака-сделки, брака по деловому расчету, а также физиологические мотивы, отчасти напоминавшие «Крейцерову сонату», мотивы, к которым русская сцена дотоле прикасаться не смела. Но пьеса была слишком медлительна, чтобы стать заправской мелодрамой, и слишком мелодраматична, чтобы стоило серьезно вникать в психологию ее персонажей.

Еще одна историческая трагедия А. К. Толстого — «Смерть Иоанна Грозного», которой МХТ открыл свой второй сезон, была поставлена Станиславским сравнительно с «Царем Федором» гораздо более смело и резко. Режиссер сознательно избегал романтической игры контрастами добра и зла. Общим тоном, общим «настроением» связаны были и сам Грозный, и окружавшие его бояре-царедворцы, и народные толпы. Это всеохватывающее настроение можно было бы определить словами: упадок, внутреннее бессилие, немощь — и духовная, и физическая. В «Царе Федоре Иоанновиче» и декорации, и режиссерская композиция тяготели к противопоставлениям силы и слабости, динамики и статики. В «Смерти Грозного» мотив ожесточения и тоскливой {69} безысходности, нарастая, пронизывал весь спектакль. «Оформление пьесы, — писал Симов, — строилось на четкой параллели: внизу — население, темное, забитое, суеверное, растерянно ждет напасти, склонившись точно под невидимым ударом, а наверху — своекорыстное боярство жадно грызется за классовые выгоды и привилегии»[[168]](#endnote-162).

Станиславский играл Грозного, по словам Н. Эфроса, так, что перед зрителями был «выживший из ума старик, заживо разлагающийся труп». Критик сравнивал его игру с игрой Эрнесто Росси (который выступил в этой роли раньше) и находил много общего между двумя исполнителями: и Росси тоже «грешил в этой роли натуралистическими увлечениями, и мне даже кажется, что кое-какие детали — этот безобразно вываливающийся язык — позаимствованы г‑ном Станиславским у итальянского трагика». На протяжении спектакля подробно демонстрировался «болезненный процесс, кончающийся полным безумием». Критик сетовал, что артист отнял у Грозного «последние остатки того сурового величия», которые обозначены в пьесе А. К. Толстого, снизил «героя трагедии до жанровой фигуры и в ней упорно {70} цепляется за две‑три черты, за эту старческую дряхлость, за расслабленность ума и ехидство, доведя их до крайности»[[169]](#endnote-163).

Такое решение было предопределено режиссерской партитурой. Станиславский-режиссер заранее предусмотрел, например, во второй картине («Царская опочивальня») «судороги» Грозного, который, «смотря в одну точку, хрипит, тяжело дышит», «скорее шипит, чем говорит», потом «чешется», «продолжает чесаться»[[170]](#endnote-164), и многие другие натуралистические подробности. Впоследствии он с удовольствием вспоминал, как «капризный царь» ломался и отнекивался от престола, как в длинной паузе «из-под одеяла высовывается его худая, белая, голая нога»[[171]](#endnote-165). Продумал он во всех деталях и следующую большую сцену облачения Грозного в царские одежды. М. Строева права, указывая, что эта сцена предвосхищала знаменитую брехтовскую сцену одевания папы в «Жизни Галилея»[[172]](#endnote-166), с той лишь разницей, что брехтовский папа вместе с сияющими ризами обретал спокойное величие, а Грозный у Станиславского и в царской мантии был нисколько не величав: ощущалась его нервозная раздражительность, неуравновешенность, гложущая и болезненная озлобленность. Он, говорил Станиславский, становится «все злее и злее»[[173]](#endnote-167).

Все эпизоды с участием Грозного проходили в царских покоях, в низких сводчатых темноватых палатах. Сквозь слюдяные оконца едва просачивался сумеречный свет. На фоне темного золота иконостаса дрожали слабые огоньки свечей. В этих сценах возникала «насыщенная ужасом атмосфера» и «картина полной приниженности бояр, картина потрясающего рабства, картина полного отсутствия хотя бы малейшей самостоятельности … Бояре, — писал критик, — почти сплошь лежат ниц перед царем, и единственный из них, Никита Захарьин, решающийся возражать Иоанну, говорит с ним не голосом протеста, а тоном старческой философии»[[174]](#endnote-168). Другой рецензент высказался проще: «… бояре, — заявил он, — слишком много лежат на брюхе»[[175]](#endnote-169).

Естественно было бы предположить, что если уж такими — приниженными, раболепствующими — выглядели бояре, то народные сцены прозвучат иначе, что в них-то Станиславский, как и в «Федоре», даст волю стихии народного возмущения. Однако Симов недаром упоминал не «народ», а «население, темное, забитое, суеверное». Станиславский писал Санину: «Главное внимание на репетициях обратите на то, чтобы было поменьше крику и побольше придавленности, следов голода, трясущихся от мороза, голодающих. Словом, два главных настроения — это мороз и голод. Два, три места остервенения толпы требуют накоротке страшнейшей силы, которая — сейчас же, сразу — ослабевает и переходит в полный упадок нерв»[[176]](#endnote-170).

{71} Усилия режиссера в большой сцене «В Замоскворечье» направлены к тому, чтобы показать слабость, беспомощность, разрозненность и понурость народных толп, кратковременные вспышки их «остервенения». В том же письме Санину Станиславский подчеркивал, что ищет «отличия» от прежних массовок «Яузы» и «Акосты». Вся режиссерская разработка темы нищеты, голода, холода, придавленности («люди бродят, как сонные мухи, без сил») тяготела к натуралистической достоверности. Критики упрекали Станиславского, что он‑де превратил народ в какое-то «отребье» — режиссер того и добивался.

Еще острее строил он эпизод столкновения голодных горожан с лабазниками. Если в недавней сцене «На мосту через Яузу» главным мотивом композиции было неукротимое «бурление» народных масс, их «дружный приступ», то в данном случае, начиная сцену с «безотрадного клянченья хлеба, слез, стонов, воя баб», Станиславский затем взвинчивал ее до «остервенения», с которым голытьба ломает и грабит хлебный лабаз. Он добивался тут — ненадолго — внезапной и сильной «крикливости», болезненно «надтреснутых голосов»[[177]](#endnote-171), искал эффекты вызывающе натуралистического свойства. Самым сильным из таких эффектов был момент, когда озверевшая толпа разрывала в клочья подстрекателя Кикина. Станиславский тщательно продумал весь этот эпизод, он именно и хотел, чтобы зрители поверили, будто «Кикина рвут на части»[[178]](#endnote-172), и достиг цели. «Кикин, затравленный толпой, разрывается ею на части, в воздух летят клочья одежды и, да простит мне бог, отдельные части его тела», — насмешливо писал один из рецензентов[[179]](#endnote-173). Петербургские газеты реагировали на картину гибели Кикина брезгливо. «Толпа в буквальном смысле слова разрывала человека. На сцене валялись оторванные руки, ноги, голова. Это было нечто дикое, антихудожественное»[[180]](#endnote-174).

«Антихудожественный» эпизод увидели только зрители премьеры. Уже ко второму представлению пришлось от него отказаться: публика была слишком шокирована.

Логика режиссерской мысли Станиславского связала воедино духовную и физическую немощь царя, истерика и тирана, не только с жалким раболепством царедворцев, но и с «русским бунтом, бессмысленным и беспощадным». Историческая картина была беспросветна. Нигде в пьесе режиссер не искал ни надежды, ни опоры. Он смотрел в историю с характерной для последовательного натуралиста прямотой.

Спектакль, однако, успеха не имел, хотя Симов, например, верил, что успех будет, и даже «громадный». Художник восхищался работой Станиславского: «… Грозный, созданный Вами, *сильный, оригинальный, смелый* тип, далекий от всякой шаблонности… {72} Смерть Грозного великолепна, реальна, и по спине мурашки ползут»[[181]](#endnote-175). С. Васильев-Флеров отнесся к исполнению роли Грозного Станиславским иначе: «Грозный не может удаться г‑ну Станиславскому… Он — трагик лишь по необходимости, по росту и баритонному голосу. На самом деле г‑н Станиславский все что хотите, *кроме* трагика. Не может быть трагическим актером человек с улыбающимися глазами»[[182]](#endnote-176). Судя по отзывам других рецензентов, натуралистически резкий рисунок роли никаких крайностей не избегал, напротив, Станиславский с нажимом эти крайности подчеркивал. «С первого же появления Иоанна на сцене, — писал Н. Рокшанин, — он дает нам совершенно расслабленного, источенного болезнями, с отвисающей челюстью, слезящимися глазами, неуверенной походкой и дрожащими руками старца. Моментами, правда, в этом заживо разлагающемся теле, как вспышки угасающего пламени, поднимается грозный дух, заявляя себя то змеиным шипением, то криком, но и эти вспышки производят впечатление не устрашающее, а скорее жалкое, болезненное, тяжелое. Особенно в этом отношении жалок Иоанн в сцене с Гарабурдой, в которой Станиславский, вопреки указанию ремарки, бросается с алебардой прямо на посла, и затем в сцене после наблюдения кометы. Тут физическая слабость и падение энергии Иоанна выступают чрезвычайно ярко»[[183]](#endnote-177).

Е. Полякова предположила, что режиссерская концепция спектакля была новаторской, но ее не подхватил Станиславский-актер, который в роли Грозного «лишь продолжал традицию “характерных” актеров прошлого». Постановка в целом «принадлежала XX веку», а исполнение Станиславского «относилось больше к XIX веку»[[184]](#endnote-178). С этим суждением согласиться трудно, и не только потому, что русские актеры — предшественники Станиславского никогда не отваживались так последовательно, с такой натуралистической жестокостью показывать распад тела и духа, но и потому, что данная концепция спектакля именно такого Грозного предполагала и требовала.

Возможно, «улыбающиеся глаза» исполнителя главной роли несколько ослабляли впечатление (трагедийные образы и впредь Станиславскому никогда не удавались). Но ведь вскоре Станиславского в Грозном заменил Мейерхольд, чья артистическая индивидуальность с «характерностью» времен Островского вообще ничего общего не имела. Он играл Грозного еще острее, так, что «исчезало все царственное в Иоанне», и столь же настойчиво выдвигал «на первый план… элемент патологический, неврастению»[[185]](#endnote-179). Тем не менее актерские усилия Мейерхольда успехом тоже не увенчались: «Смерть Иоанна Грозного» в отличие от «Царя Федора» оставила публику равнодушной.

Если 50‑е представление «Царя Федора», торжественно и радостно {73} отмеченное в театре, предвещало спектаклю многолетнюю сценическую жизнь, то 50‑е представление «Грозного» прошло грустно: знали, что пьесу играют в последний раз.

Вероятнее всего, театр в данном случае потерпел поражение не только потому, что, по словам Немировича, «Константину Сергеевичу роль не удалась, никому он не понравился»[[186]](#endnote-180).

И конечно же, не потому, что Станиславский, к великому огорчению театроведов 1940‑х годов, прошел мимо «прогрессивной исторической деятельности» Грозного, не показал Грозного «выдающимся государственным деятелем, крупным дипломатом, умным политиком» и т. д.[[187]](#endnote-181) Такая попытка обелить кровавого деспота ни в коем случае не вызвала бы сочувствия зрителей в канун нового века.

Причины неудачи были иные. Открывая «Грозным» второй сезон, руководители МХТ явно недооценили главное событие предыдущего сезона — премьеру чеховской «Чайки». Они, разумеется, понимали, что успех «Чайки» — это победа, и крупная. Но не догадывались, что стилистически «Чайка» подрывает «исторический натурализм», которым оба были увлечены и который казался им более перспективным. Тогда, в 1899 г., Станиславский и Немирович были еще далеки от мысли, что чайка вскоре станет эмблемой МХТ. Уже с весны располагая новой пьесой Чехова, они осенью все-таки отдали предпочтение еще одной трагедии А. К. Толстого.

Между тем театр, которым они руководили, был уже иным, он был уже театром Чехова, и московская публика это почувствовала. Дядя Ваня интересовал ее гораздо больше, чем царь Иоанн.

# **{74}** Театр Чехова*Идейная позиция и эстетическая программа раннего МХТ \* Режиссерская партитура «Чайки» \* Форма чеховского спектакля \* Сценическое пространство, звуки, свет \* «Четвертая стена» \* Персонажи и фон \* Сценическое время \* Паузы \* Ансамбль без героя \* Резонанс «Чайки» \* Место МХТ в духовной жизни русской интеллигенции \* Спор о правах режиссера \* Станиславский и Немирович в работе над «Дядей Ваней» и «Тремя сестрами» \* Музыкальная организация диалога \* «Чеховская правда» и режиссура МХТ*

Московский Художественный театр первых лет его существования довольно неуверенно ориентировался в современной социальной обстановке. Руководители молодой труппы, намереваясь совершить полный переворот в театральной жизни и осуществляя этот переворот, не связывали свой эстетический радикализм с радикализмом политическим. Самая мысль о том, что их театр может или должен четко определить свое место в обострившейся политической борьбе, была им далека. Даже справедливое — в общих чертах — утверждение П. А. Маркова, что весь репертуар раннего МХТ «объединялся мощно звучащей темой неудовлетворенности окружающим миром»[[188]](#endnote-182), подтверждается не во всех случаях. Ни «Потонувший колокол», ни «Трактирщица», ни «Двенадцатая ночь», ни «Снегурочка» таких мотивов не содержали. Идейная позиция театра первое время была расплывчато либеральной и осторожно выжидательной. Конечно, в его искусстве слышались отголоски набиравшего силу освободительного движения. Но возникали эти отголоски спонтанно, неумышленно. И, хотя Художественный театр в целом был гораздо «левее», чем Александринский или Малый, у него находились горячие приверженцы и в тех кругах, которые придерживались самых умеренных взглядов, а не только среди свободомыслящей интеллигенции. В то же время марксистские критики нередко выражали недовольство искусством МХТ, упрекая театр в пессимизме, политической пассивности и в потворстве обывательским настроениям.

Режиссеры МХТ решительно устанавливали новые театральные порядки. Они наотрез отказались от музыки в антрактах, хотя публика к ней привыкла. Запретили подносить артистам цветы, хотя такие подношения были в порядке вещей. Отменили {75} бенефисы. Не разрешили вызывать актеров во время действия. Закрыли для посторонних вход в артистические уборные. Перестали в афишах и программах указывать перед фамилиями актеров «г‑н», «г‑жа» и писали просто: «И. М. Москвин», «М. П. Лилина» и т. п. Вскоре публике запрещено было входить в зал во время действия, и система «закрытых дверей» (закрытых и для тех, кто купил билеты, но опоздал к началу) многих возмущала, но театр упорно отстаивал свои принципы.

Через несколько лет после открытия МХТ С. Андреевский писал: «Московская труппа не вывешивала никаких обращений к публике насчет нежелательности аплодисментов во время действий, но это каким-то тайным чудом случилось само собою. В самых превосходных местах пьесы театр безмолвствовал, и только когда опускали занавес, когда все виденное исчезало, — публика вспоминала, что она в театре, и награждала всю труппу сильными, горячими, единодушными рукоплесканиями, и вся труппа, как один человек, выходила на вызовы. Вот это и есть, — продолжал критик, — громадная победа, достигнутая мирной революцией», освободившей актера «от рабства перед рукоплесканиями»[[189]](#endnote-183).

Критик понял, что искусство МХТ не желает ни заискивать перед зрительным залом, ни заигрывать с ним. Оно хотело служить серьезным, идеальным целям, а отнюдь не развлечению праздной толпы. В молодой труппе господствовал дух интеллигентности. К характерному для прежних актерских генераций богемному образу жизни относились с презрением. Знакомые актерские типы вроде Шмаги, Счастливцева или Несчастливцева были немыслимы в этой среде.

Старая система театральных амплуа в первые сезоны МХТ еще не была полностью отброшена, но прежнее значение утратила. Если окинуть труппу МХТ 1898 г. опытным взглядом антрепренера, который набирал актеров с расчетом, чтобы хорошо разошлось по ролям «Горе от ума», то выяснится, что Чацкого в труппе не было. Обдумывая, кого пригласить, и придирчиво обсуждая каждую кандидатуру, Станиславский и Немирович мало заботились о сценически выгодной наружности актеров. Некрасивые Москвин и Мейерхольд понадобились им раньше, чем красивый Качалов, неэффектные Савицкая и Лилина привлекали их не меньше, чем эффектные Андреева и Книппер.

И своим поведением артисты МХТ заметно отличались от актеров других театров: «в жизни» одевались скромно, без претензий. «Если вы, — писал тот же Андреевский, — пожелаете лично познакомиться с этими артистами и пойдете за кулисы, то увидите простых и милых людей без малейшего профессионального отпечатка. Никто не суетится, ни на чьем лице вы не читаете {76} жажды похвал. Все держат себя естественно и серьезно, сознавая, что они служат благородному и важному делу…» Актеры — «люди порядочного общества», люди интеллигентные, без «этого округленного рта и зычной речи», такие же, «как вы, да я, как целый свет»[[190]](#endnote-184), — вот что было удивительно.

Драматург В. Туношенский называл актеров МХТ «театральными иноками». Эти молодые люди поняли, полагал он, что служение искусству требует «монастырского устава». У Станиславского и Немировича служат энтузиасты, готовые «отречься от всяких бенефисов», от типичных актерских притязаний «на первые и только первые роли». Чем будто бы и объясняется их успех: «демос всегда преклоняется перед подвижниками»[[191]](#endnote-185).

Однако ни самозабвенная преданность молодых артистов новому делу, ни новая система взаимоотношений между сценой и залом, установленная сразу же, сами по себе не могли, конечно, предопределить стиль и характер искусства МХТ. Репертуарная чересполосица первых сезонов выдавала всю расплывчатость программы театра. «Если бы случайное совпадение с расцветом драматургии Чехова не придало репертуару черточку “чеховщины”, то репертуар этот был бы прямо тем, что называется с бору по сосенке», — уверял в 1908 г. Луначарский[[192]](#endnote-186).

Вернее было бы сказать, что в этом «совпадении» ничего «случайного» не было, напротив, в нем проступила закономерность. Ибо драматургия Чехова предопределила эстетическую, а тем самым и социальную позицию МХТ.

Пьесы Чехова меняли всю систему средств сценической выразительности, требовали их полнейшей взаимной соотнесенности и согласованности. В то же время в пьесах Чехова не было ни явных героев, ни явных злодеев. Чеховские роли не удавалось натянуть на колодку театрального шаблона. Все в этих пьесах было в высшей мере непривычно, и даже весьма проницательные современники становились в тупик перед их загадками.

В последние годы XIX в. и в первые годы XX в. любовь и уважение к Чехову-прозаику не распространялись на Чехова-драматурга. Имя Чехова, автора повестей и рассказов, пользовалось широкой популярностью, отчасти именно в расчете на чеховский писательский авторитет иные театральные деятели вроде Евтихия Карпова, толком не понимая Чехова-драматурга, все-таки ставили — и проваливали — его пьесы. Но очень долго русская критика склонялась к мысли, что драмы Чехова вообще не драмы, что они нежизненны и несценичны, вялы, повествовательны, далеки от современной социальной борьбы и вовсе не учитывают возможности театра.

Напоминая об этом, хотелось бы обратить внимание не на хрестоматийно-известные реплики газетных фельетонистов (вроде, {77} например, нашумевшей фразы И. Ясинского «Это не чайка, а просто дичь»[[193]](#endnote-187) и т. п.), не на парадоксальные высказывания Льва Толстого («А пьесы его никуда не годятся»[[194]](#endnote-188)), но на серьезные и по-своему обоснованные размышления критиков, пытавшихся как-то осознать особенности чеховской драматургии с точки зрения театрального опыта и театральной практики.

А. Кугель полагал, что «г. Чехов едва ли знает, к чему он все рассказывает», и — в связи с премьерой «Чайки» на Александринской сцене — уверял, будто решительно нельзя понять ни отдельные коллизии драмы, «ни того, в какой органической связи все это состоит», ни того, в «каком отношении находится вся эта совокупность лиц, говорящих остроты, изрекающих афоризмы, пьющих, едящих, играющих в лото, нюхающих табак, к драматической истории бедной чайки… Все это пейзаж, и только». Отсюда следовал вывод: «Чайка» — «нисколько не пьеса», Чехова-де постигло «роковое заблуждение, будто рамки драматического произведения совпадают с рамками романа»[[195]](#endnote-189).

Аким Волынский, охотно соглашаясь, что в драмах Чехова все «превосходно в смысле литературной живописи», оговаривался: «для сцены всего этого мало», ибо сцена «не должна давать одну только психологию. Она должна показывать волевую жизнь человека и связанные с этой жизнью страсти — не одну только психологию человека, а борьбу на почве этой психологии»[[196]](#endnote-190).

Даже тогда, когда успех чеховских спектаклей МХТ уже невозможно было отрицать, А. Богданович доказывал, что и в «Дяде Ване», и в «Трех сестрах» якобы «только постановка пьесы московской труппой дает ей ту художественную оболочку, которой пьеса сама по себе не имеет». Т. е. «пьеса является только материалом, из которого труппа Художественного театра творит картину». И этот «материал» — «надуманный и тяжелый». В «Дяде Ване» все персонажи — «не живые лица, а аллегории, которые должны выяснять основную мысль автора», причем особенно схематичны Войницкий и Серебряков: в них нет «ни одной живой черты». В «Трех сестрах» — сплошь «мертвые фигуры» и «еще ярче недостаток художественности». Критик досадовал: «Растянутость пьесы, отсутствие действия и бесконечные разговоры на одну и ту же тему о скуке провинции и прелестях Москвы делают чтение ее невыносимо скучным». Далее следовали восторги «редкой творческой способностью Станиславского и его товарищей», которые сумели придать жизненность «схематическим наброскам автора». Богданович отказывался объяснить, «чем достигается та *правда*, которая так всецело охватывает зрителя», а признать, что эта правда содержится в самих чеховских пьесах, не соглашался[[197]](#endnote-191).

Подобные высказывания в изобилии рассеяны по страницам {78} русских газет и журналов начала века. Но за сравнительно короткий, менее десяти лет, срок, отделяющий катастрофическую премьеру «Чайки» в Александринке от премьеры «Вишневого сада» в МХТ, Чехов из смелого дилетанта, который «страшно врет против условий сцены» и пишет «вопреки всем правилам драматического искусства», превратился в самого известного русского театрального писателя. Воздействие Чехова испытали все без исключения современные драматурги, начиная с М. Горького и Л. Андреева, кончая Е. Чириковым и М. Арцыбашевым.

Конечно, стремительность, с которой была осознана новизна чеховской драмы, объясняется тем, что Художественный театр сразу же дал ей полнокровную сценическую жизнь. Но, с другой стороны, искусство Художественного театра раскрылось во всем богатстве его уникальных возможностей только в результате постижения и освоения чеховской драмы.

В своих мемуарах и Станиславский, и Немирович в один голос утверждали, что подлинным началом истории МХТ явилась «Чайка». Надо полагать, к этому убеждению они пришли довольно скоро, ибо уже в 1902 г., перестраивая для МХТ здание бывшего театра Шарля Омона в Камергерском переулке, архитектор Ф. Шехтель предусмотрел на занавесе изображение чайки, и чайка стала эмблемой МХТ.

В новейших исследованиях истории МХТ справедливо указывается, что «только Чехов дал Станиславскому единое понятие нового стиля»[[198]](#endnote-192). История чеховских спектаклей МХТ изучена досконально. В данном случае нам важно было бы конкретно определить новые режиссерские приемы, которые были найдены и разработаны в этих спектаклях.

Повествования о первой постановке «Чайки» в Художественном театре почти всегда начинаются с рассказа о том, что Станиславский не сразу оценил пьесу по достоинству, сомневался в ее сценичности, что Немирович, долго и упорно вымаливавший у Чехова разрешение «Чайку» сыграть, должен был, кроме того, потратить много усилий, пока ему удалось Станиславскому внушить интерес к ней. Все это верно, как верно и то, что, оставшись с пьесой наедине, Станиславский написал режиссерский план, который затем был с неизбежными коррективами воплощен на сцене МХТ.

Опыт предварительного, до начала репетиций, сочинения подробного режиссерского плана спектакля впервые был предпринят Станиславским в 1896 г., когда он замышлял постановку мелодрамы «Польский еврей» Эркмана-Шатриана в Обществе искусства и литературы. Очевидно, такой метод показался ему вполне целесообразным, и в ранние годы МХТ эта практика укоренилась надолго. Прежде чем приступить к репетициям, режиссер {79} «писал мизансцену», т. е., как впоследствии с легкой иронией вспоминал Станиславский, заранее решал, «кто, куда, для чего должен переходить, что должен чувствовать, что должен делать, как выглядеть и проч.»[[199]](#endnote-193). У заранее написанной «мизансцены» были свои недостатки, впоследствии осознанные руководителями МХТ. Но самая идея сочинения режиссерского плана по существу уже превращала режиссера в полновластного *автора спектакля* (и соавтора драматурга), сперва в своем воображении разыгрывавшего пьесу, предопределявшего — в соответствии со своим замыслом — не только главные очертания будущей постановки, но и все ее детали вплоть до малейших мелочей.

В процессе репетиций, как правило, приходилось от «написанной мизансцены» отступать (более или менее далеко) или даже вовсе от нее отказываться. Но партитура «Чайки» была принята Немировичем с восхищением. До начала репетиций он внес в «мизансцену», написанную Станиславским, лишь очень осторожные, минимальные поправки. Между тем в режиссерской рукописи Станиславского заново решались буквально все проблемы театральной выразительности. Впечатление было такое, будто Станиславский воодушевился девизом Треплева: «Нужны новые {80} формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно».

Первый импульс к поискам новых форм исходил от Немировича. Он знал: чтобы играть Чехова, нужно «освободиться от заскорузлых наслоений сценической рутины», вернуть сцене «живую психологию и простую речь, рассматривать жизнь… через окружающую нас обыденщину, отыскивать театральность… в скрытом внутреннем психологическом движении»[[200]](#endnote-194). Еще до начала репетиций он понял, что в чеховской пьесе «полутоны» важнее, чем «тоны», и произнес одно из решающих слов: «настроение». Они со Станиславским «провели над “Чайкой” двое суток»[[201]](#endnote-195), выясняя, в каком направлении надо двигаться. Когда Станиславский остался наедине с пьесой, Немирович больше ничем не мог ему помочь, но его фантазия уже заработала. «Сочиняя мизансцену», Станиславский увлеченно творил новую форму чеховского спектакля.

И все-таки полной уверенности у него не было. «Сам не пойму, хороша или никуда не годна планировка “Чайки”», — жаловался он Немировичу в сентябре 1898 г.[[202]](#endnote-196) Эти тревоги роились в душе потому, что «планировка» была решительно ни на что не похожа. Ничего мало-мальски ей близкого, ее предвещавшего прежний театральный опыт не знал. В воображении возникало совершенно еще небывалое сценическое действие. Настолько небывалое, что самая возможность такой игры, такого театра порой казалась сомнительной. Но, и сомневаясь, он уже остановиться не мог. Перо летело быстро, Станиславский писал почти без помарок. Вся партитура была сочинена за три недели.

Немирович считал, что это — «поразительный пример *творческой интуиции* Станиславского как режиссера». Станиславский, вспоминал он в 30‑е годы, прислал ему «такой богатый, интересный, полный оригинальности и глубины материал для постановки “Чайки”, что нельзя было не дивиться этой пламенной, гениальной *фантазии*»[[203]](#endnote-197).

Во время работы над «мизансценой» Станиславский «вжился» в пьесу и «бессознательно полюбил ее»[[204]](#endnote-198). «К моему удивлению, — писал он, — работа казалась мне легкой: я видел, чувствовал пьесу»[[205]](#endnote-199). Откуда же она взялась, эта бессознательная любовь, удивлявшая самого Станиславского даже много лет спустя? Всего вероятнее, легкость и вдохновение пришли к Станиславскому потому, что пьеса Чехова, сперва им не понятая, постепенно и увлекательно раскрылась ему как живой, движущийся прообраз того самого «нового театра», о котором Станиславский мечтал, который он предощущал, — еще не зная его конкретных очертаний и тут, в чеховском тексте, с восторгом их угадывая.

{81} Все то, что в «Царе Федоре» или «Венецианском купце», да и во всех остальных спектаклях первого сезона МХТ проглядывало и там и сям, дразня новизной и обжигая правдой, но непременно сталкиваясь с сопротивлением старого механизма пьесы, тут, в чеховской «Чайке», впервые не оспаривалось, а, наоборот, поддерживалось, более того, опережалось ходом драмы.

Премьера «Чайки», показанная Московским Художественным театром 17 декабря 1898 г., довольно сильно отличалась от того спектакля, который разыграл в своем воображении и зафиксировал в режиссерской партитуре К. С. Станиславский. Иные его предложения были вовсе отменены, иные подверглись коррективам, иные были развиты и усилены. Работали торопливо: из шести пьес, поставленных молодым театром до «Чайки», успехом пользовалась только одна — «Царь Федор Иоаннович», и руководители труппы волей-неволей должны были спешить. Кроме того, сказалась и жестокая проза театральной практики. В одних случаях узкая и тесная сцена театра «Эрмитаж» не позволяла осуществить планировку Станиславского: подмостки не обладали глубиной, которая виделась режиссеру. В других случаях актеры не в состоянии были выполнить его требования В третьих случаях художник не вполне способен был их реализовать.

В итоге зазоры между режиссерским планом и сценической реальностью «Чайки» 1898 г. получились большие. Тем не менее сквозь все несовершенство спектакля, выдержавшего 63 представления, просвечивали гениальность и дерзость замысла.

Если в режиссерских партитурах пьес А. К. Толстого гениальность и смелая фантазия Станиславского остро ощутимы в разработке массовых сцен, то «мизансцена» первого чеховского спектакля МХТ гениальна вся, гениальна как целое, как беспримерное в своей всеохватности торжество новаторской театральной идеи, сразу оставляющей далеко позади себя и мейнингенство МХТ, и все усилия крупнейших режиссеров-натуралистов Антуана и Брама.

По-настоящему гений Станиславского раскрылся в соприкосновении с Чеховым.

И будущее молодого Художественного театра предопределил не «Царь Федор Иоаннович», чья популярность превзошла все ожидания и чей успех у публики был рекордным, а именно эта неустойчивая и непрочная, казалось бы, «Чайка». «Как бледен и искусствен в сравнении с нею “Царь Федор”!» — писал Чехову А. И. Урусов, хотя он и не считал постановку «Чайки» безукоризненной, хотя он и видел недостатки спектакля. Тем не менее он пророчески предсказал: «О “Чайке” будут писать, когда нас уже не будет»[[206]](#endnote-200).

Ибо в сценической реальности «Чайки» все дышало непостижимой {82} новизной. «Минутами казалось, — заметил А. Урусов уже не в письме, а в газетной рецензии, — что с подмостков говорит сама жизнь, — а большего театр дать не может!»[[207]](#endnote-201)

В спектакле Станиславского и Немировича по-новому воспринималось и по-новому решалось пространство сцены. Дабы придать ему жизненность, превратить его в «жизненное пространство», режиссеры категорически отказались от пустых, свободных подмостков — или хотя бы от свободного центра сцены, свободной авансцены и т. п. — от всех возможностей, позволяющих актерам вольно и непринужденно расхаживать по планшету. Напротив, принципом тут стала теснота, заставленность сценической площадки разнообразными предметами, причем правило это последовательно соблюдалось и в двух первых актах, происходящих под открытым небом, и в двух последних «комнатных» актах.

Сцена переставала быть подмостками, где играют, она становилась миром, где живут.

В парке в имении Сорина, где происходило действие двух первых актов, декорация «рассказывала» не только о том, что тут, среди природы, живут люди, но и какие это люди, как живут. Их быт просачивался в парк, говорил о себе самим расположением скамеек, качалок, врытых в землю деревянных столиков и т. п. Декорация утрачивала и привычную нейтральность дежурного театрального «сада», и эффектную романтическую выразительность красивого фона, призванного «аккомпанировать действию». Она обретала взамен сугубую конкретность повествования о вполне определенном — современном — образе жизни вполне определенных людей.

Везде, где только возможно, Станиславский строил мизансцены так, чтобы действие одновременно развивалось в разных планах[[208]](#footnote-9).

Еще Николай Эфрос заметил, что самое трудное испытание стояло перед Художественным театром в первом же акте «Чайки». Первый акт пьесы казался — да и был — самым «неприемлемым» {83} для публики[[209]](#endnote-202). Несомненно понимал это и Станиславский.

Режиссер сделал все, чтобы втянуть публику в атмосферу подготовки спектакля Треплева, а затем посадил зрителей пьесы Треплева вдоль сцены спиной к зрителям пьесы Чехова. Станиславский правильно рассчитал, что эта неожиданность — совершенно невозможная по тем временам игра спиной к публике одновременно шести актеров — заставит его зрительный зал притихнуть и насторожиться.

«Игру спиной» не Станиславский изобрел — ею пользовался еще Антуан. Но никогда раньше «игра спиной» не обладала таким двойным смыслом. Решение Станиславского как бы *объединяло* зрителей пьесы Треплева и зрителей пьесы Чехова: и те и другие *вместе* смотрят на Нину Заречную и вместе слушают ее. Зрители МХТ тем самым вовлекаются в жизнь обитателей усадьбы Сорина оказываются «там», на сцене, с ними. Но одновременно решение Станиславского и *отделяло* актеров МХТ от его зрителей: актерам нет дела до зрителей, да и вообще нет никаких актеров, «играющих» для этих вот зрителей, есть просто и только *другие люди*, которые там, на сцене, вернее, там, в этом парке, живут сами по себе, своей жизнью, совершенно независимой от жизни зрительного зала, и вот, пожалуйста, расселись спинами к зрителям, сами стали зрителями *другой* пьесы.

Свет в пространстве спектакля всегда имел вполне определенный, конкретно означенный и видимый зрителям источник. В первом акте тщательно имитировался холодный свет луны и лунный отблеск дрожал на листве деревьев. В интерьерах мягкий, теплый, интимный свет источали из-под абажуров керосиновые лампы. Общепринято условное освещение всей сцены «вообще» и «ниоткуда» (т. е. лампионами рампы и выносными софитами, как это делалось, например, в Малом театре) не допускалось ни в коем случае.

Правда, рампа в МХТ была сохранена, но ее опустили вниз, «утопили» за краем планшета, и свет рампы сливался со светом, источники которого находились на сцене. Выносные софиты тоже имелись, но были задрапированы так, чтобы зрители их не замечали. Иными словами, условный театральный свет тайно дополнял «живое», естественное освещение сцены.

С самого начала спектакля в сценическое пространство вторгались звуки, доносившиеся из-за сцены, и все эти далекие звучания — вой собаки, крик коростеля, удары колокола, чье-то пение, слышавшееся с озера, — приносили с собой ощущение грустной, надсадно-монотонной жизни, со всех сторон как бы подступавшей к сцене.

Виртуозно разработанная звуковая партитура «Чайки» имитировала разнообразные голоса природы. Постоянно подчеркивалась {84} связь *видимой* «картины жизни» с миром, окружающим сцену и им, зрителям, *невидимым*. Действие, происходящее на сцене, было соотнесено с отдаленной от него «остальной» жизнью.

Действовать на сцене, согласно этой, Станиславским разработанной, партитуре, означало не «играть», а просто жить, как люди живут. Станиславский добивался непрерывности жизни на сцене, поставил себе целью раскрытие устоявшихся, привычных отношений людей между собой и отношений людей с вещами, их окружающими, — во имя создания иллюзии абсолютной доподлинности, сиюминутной естественности текущего на сцене бытия и постоянно пульсирующего в этой будничной суете скрытого драматизма.

Станиславский, писал Немирович, «отлично схватывал скуку усадебного дня, полуистеричную раздражительность действующих лиц, картины отъезда, приезда, осеннего вечера, умел наполнять течение акта подходящими вещами и характерными подробностями для действующих лиц»[[210]](#endnote-203).

Самое существенное тут проброшено как бы вскользь: «*течение акта*». Эти два слова выразили решающий для чеховских {85} спектаклей раннего МХТ мотив непрерывности действия. Кроме того, они дали почувствовать и характерную для ранних чеховских спектаклей МХТ слитность движения: действие противилось характерному для прежнего театра делению на обособленные эпизоды, которые еще совсем недавно, у Островского, назывались «явлениями» и от которых Чехов отказался. Оно именно «текло» одним общим потоком, текло как сама жизнь.

Непрерывное «течение акта» могло возникнуть только потому, что Станиславский в своей партитуре самым тщательным образом, не упуская буквально ни одной реплики, прочно связывал их между собой незримыми, но крепкими нитями «настроения». Реплика с репликой скреплялись не по старому театральному способу «вопрос — ответ», «согласие — несогласие», «предложение — отрицание» и т. п., т. е. не только смыслово, но и эмоционально, не только словами, но и тем, что за словами. «Настроение», которого он добивался, требовало общности тона, одинаково окрашивавшего и «вопрос», и «ответ». И если сокровенная музыкальность чеховского текста в «Чайке» еще достигнута не была, то чеховская «атмосфера» в ней воцарилась.

{86} Далее Немирович отмечал как «крупный элемент» сценической новизны, свойственной режиссуре Станиславского, «пользование вещами» и писал, что «эта режиссерская черта Алексеева стихийно отвечала письму Чехова», но тут же оговаривался, что «от этих вещей еще очень веяло натурализмом чистой воды»[[211]](#endnote-204). Игра с вещами вводилась в режиссерскую партитуру действительно энергично и обильно, однако с другими целями.

Первая — и очень важная для Станиславского — цель состояла в том, чтобы, «загрузив» исполнителя мелкими, вполне обыденными занятиями с вполне обычными, каждому знакомыми предметами повседневного обихода, вызывать тем самым у актера непринужденную простоту поведения и тогда, когда актер находился в центре внимания и все глаза устремлены на него, и тогда, когда на него «не смотрят».

Вторая цель — полностью исключить возможность эффектного театрального жеста, сделать всю — и на всем протяжении спектакля — жестикуляцию обыкновенной, житейской, естественной.

Третья, еще более важная цель игры актеров с вещами (и среди вещей) была самая главная. Такая игра именно и помогала создать «настроение», или «атмосферу», действия. Впоследствии Симов вспоминал, что над игрой с вещами ехидно посмеивались: мол, «закуривание папиросы — целый ритуал из четырнадцати движений и т. д.». Однако, спрашивал себя Симов, а «если отнять», т. е. а если отказаться от этого ритуала и заменить его обычными театральными условностями? («Условная», бутафорская сигара, которую театральный «герой» показывает как обязательный знак богатства, например.) «Если отнять», резюмировал Симов, потеряется та «особая сценическая атмосфера», созданию которой подчинены были все усилия[[212]](#endnote-205).

Оформлением двух первых актов «Чайки» В. Симов и сам не был удовлетворен. «Скажу откровенно, что сад на сцене производил сам по себе достаточно выгодное впечатление, но… не сливался с основным тоном пьесы». На вопрос Симова, как у него получилось озеро, Чехов сухо ответил: «Да, мокро»[[213]](#endnote-206).

Симов всегда более уверенно себя чувствовал в интерьере, желательно — русском, еще того лучше — современном. Декорация третьего акта, по мысли Станиславского, должна была стоять косо по отношению к линии рампы, сразу создавая впечатление некой сдвинутости жизни в кризисный момент драмы. Симов развернул декорацию фронтально, как бы обозначая, спокойно и послушно, готовность следовать театральной традиции: на первый взгляд столовая как столовая. Станиславский хотел всю ее загромоздить чемоданами и саквояжами, Симов ограничился двумя-тремя сундуками, которые не очень бросались в глаза. Он взял реванш в своей излюбленной сфере: дал интерьер {87} столь реальный и столь «обжитой», что Куприн писал Чехову: «Столовая в III действии “Чайки” поставлена до того хорошо, что при поднятии занавеса внезапно чувствуешь, как будто ты сам в ней сидишь»[[214]](#endnote-207).

Как же оно достигалось, впечатление, переданное Куприным? Почему столовая получилась такая, «будто ты сам в ней сидишь»? Прежде всего потому, что вся обстановка комнаты своей безыскусственной будничностью, знакомой конфигурацией знакомых вещей как бы возвращала зрителя «к себе домой». Он оказывался не в новом и незнаемом мире, а в своем собственном, там, где он жил, где он как минимум бывал, где чувствовал себя вот именно «как дома». Домашность была во всем — в белых изразцах голландской печи, в уютной дряхлости дивана, в оплывших свечах на столике, в потертости коврика, в небрежном расположении стульев вокруг обеденного стола. Комната жила привычной и узнаваемой жизнью.

Во имя этого впечатления Симов, видимо, и умерил желание Станиславского сделать лейтмотивом третьего действия настойчивое движение всевозможных чемоданов, саквояжей, картонок, сумок, словно бы рвущихся в путь, готовых сорваться с места. Вопреки режиссерскому плану вся эта суета была отложена до конца действия, т. е. до момента отъезда Аркадиной и Тригорина. Да и сам режиссер, приступив к репетициям, почувствовал, конечно, что в третьем действии есть по меньшей мере три важнейшие сцены, требующие специального внимания: обморок Сорина, ссора Аркадиной с сыном, ее же решающий разговор с Тригориным. Впрочем, еще в режиссерской партитуре каждая из этих сцен была разработана Станиславским виртуозно и смело. Как глубоко прочувствовал Станиславский особенности чеховской драмы, видно хотя бы из режиссерской партитуры концовки бурной ссоры Треплева и Аркадиной. Только что кипели страсти. Сын назвал свою мать «скрягой», издевался над ее искусством, высмеивал ее любовника. Мать обругала сына и «декадентом», и «приживалом», и «киевским мещанином», и «ничтожеством». У любого другого театрального писателя подобный скандал явился бы важным событием, после чего отношения сына и матери обязательно бы изменились. У Чехова событие тонет в обыденности, за ним ничто не следует. С такого рода сценическим феноменом режиссер сталкивался впервые. Добившись максимальной нервозности сцены, Станиславский тотчас эту нервозность погасил. Заплаканный Треплев убежал, завидев Тригорина, Аркадина принялась «старательно укладывать бумаги в чемодан». Во взаимоотношениях Треплева и Аркадиной, как они даны в партитуре Станиславского, крикливая ссора ничего не меняет. Это и есть Чехов, тут — самая его театральная суть.

{88} Что же касается дуэтной сцены Аркадиной и Тригорина, то она разрешалась Станиславским средствами чисто мизансценическими. Станиславский с явно ироническим умыслом обратился к старым средствам сценической выразительности, к театральности, достойной Аркадиной, естественной для нее. Аркадина, пишет режиссер, «играет настоящую трагедию или, вернее, мелодраму».

Режиссер не убоялся придать мелодраматическую выразительность не только тону Аркадиной, но и собственной мизансцене: сперва Аркадина была перед Тригориным на коленях и смотрела на него *снизу* (мольба), потом она стоит *над ним* и смотрит на него *сверху* (победа). Однако эта эффектная наглядность «снимается» позой Тригорина: на рисунке Станиславского показано, что Аркадина падает перед ним на колени, а он сидит на стуле, комически поджав ноги[[215]](#endnote-208).

Партитура данной сцены являет собой редкий пример использования в ироническом ключе, с затаенной насмешкой, тех самых театральных условностей, от которых отказывалась режиссура МХТ.

В конце третьего действия (отъезд Аркадиной и Тригорина) Станиславский сперва предусмотрел было большую «народную сцену», он хотел тут вывести на подмостки бурлящую, напирающую «толпу». («Народ загалдел — поклоны до земли… Аркадина вышла — толпа хлынула за нею, давка в дверях» и т. д.[[216]](#endnote-209)) Но единственная в партитуре «Чайки» попытка поддержать Чехова силой мейнингенских приемов была по ходу репетиций отменена. Немирович еще и в 1901 г., словно бы предвидя усилия будущих историков полностью отделить искусство молодого Художественного театра от искусства труппы герцога Георга, утверждал: «Путь, которым идет наш театр, проложили впервые, может быть, мейнингенцы. Мы начали там, где остановились они. Они не решались ставить в своей обстановке современных пьес. Мы сделали этот следующий шаг»[[217]](#endnote-210).

Применительно к Чехову этот «следующий шаг» потребовал принципиальных перемен, которые и обнаружились во время репетиций «Чайки». Бурлящая мейнингенская толпа была кстати и в «Царе Федоре», и в «Грозном», и после, в «Докторе Штокмане», в «На дне», в «Юлии Цезаре». А в «Чайке» театр отказался и от «толпы», и от ее «напора», и вообще от всякой массовки. Оставлены были двое слуг и горничная. И все же Куприн заметил тут «пересол»: суматоха в дверях, писал он Чехову, «до того преувеличена, что производит водевильное впечатление»[[218]](#endnote-211). В. Поссе, автор одной из наиболее сочувственных статей о раннем МХТ, признавал, что «дивертисменты вроде сцены проводов в чеховской “Чайке” сами по себе могут быть очень интересны», {89} но тоже полагал, что «цельность настроения» они «несомненно нарушают»[[219]](#endnote-212).

Придавая величайшее значение драматизму скрытому, потаенному, постоянно ощутимому, но очень редко вырывающемуся наружу из-под гнета обыденного «течения акта», Станиславский в «Чайке» отошел и от натуралистических крайностей. Обычная для него готовность «перереальничать» не находила опоры в чеховском тексте. Более того, его собственные поиски «настроения» и «атмосферы» противились склонности к слишком острой характерности, к утрировке. Лишь однажды, комментируя уже упомянутый эпизод ссоры Аркадиной с Треплевым (третий акт), он «очень рекомендовал» актерам «не бояться *самого резкого* реализма в этой сцене»[[220]](#endnote-213). Столь сильные средства выразительности чеховская поэтика допускала лишь в кульминационные моменты. Когда Станиславский писал «мизансцену» первого чеховского спектакля, он «перевооружался» на ходу: Чехов требовал особой психологической утонченности, прежнему театру вообще недоступной.

В четвертом акте главное место в партитуре занимает мотив непогоды, словно бы осаждающей дом. Финальный монолог Нины весь идет «под свист ветра» и дождя — режиссер позаботился, чтобы Нина, начав говорить, отворила дверь — она собирается уходить, — а потому голоса природы, которые раньше доносились извне, теперь ворвались в дом и разгулялись в интерьере…

На этот раз, в последнем акте, планировка Симова была наиболее близка к замыслу Станиславского. Гостиную художник развернул косо по отношению к линии рампы. В комнате, заставленной всевозможными столами и столиками, креслами и стульями, шкафами и диванами, можно было уловить определенное движение от левого ее угла (где письменный стол и диван Треплева), сравнительно уютного и как бы защищенного от стужи и ветра, направо, мимо обеденного стола, к стеклянной двери, ведущей на террасу. Там, в правой части сцены, «уюта нет, покоя нет», там — холодно и пусто. Слева топится печь, справа в стеклянную дверь и в окна стучится ветер. Так было организовано пространство, где разыгрывался финал «Чайки».

В постановке «Чайки» впервые был продемонстрирован феномен интенсивнейшего взаимодействия персонажей и среды, их окружающей. Фон обнаружил небывалую прежде активность, зажил содержательной, эмоционально окрашенной жизнью и как бы вовлек в себя, окружил собой персонажей, настолько к ним прильнул, что вне фона, «сами по себе» персонажи были бы просто немыслимы, невозможны. Их существование воспринималось как жизненная реальность благодаря всесторонней соотнесенности каждого движения, каждого слова и каждого их поступка с {90} действительностью, которая их не просто окружала, но, можно сказать, обнимала.

Все эти новшества на свой лад организовывала и оркестровала сложнейшая система пауз, разработанная Станиславским. Значение имела не только их разнообразная протяженность — от едва заметной, но все-таки важной и нужной «паузочки», то тут, то там прерывавшей разговор, до «паузы в 10 – 15 секунд» или же просто «длинной паузы» и даже «длиннейшей паузы». Как указывал Немирович, в паузах спектакля «проявлялось доживание предыдущего волнения, или подготовлялась вспышка предстоящей эмоции, или содержалось большое молчание, полное настроения». И паузы были, по его словам, «не мертвые, а действенные»[[221]](#endnote-214).

Стало быть, формально прерывая действие, фактически паузы Станиславского и Немировича выполняли прямо противоположную роль: они-то как раз и придавали действию непрерывность, текучесть, всеобъемлющую целостность «настроения», связывали воедино и реплики персонажей, и «голоса природы», сопровождавшие их речь, и звуки, доносившиеся из других комнат. Паузы продлевали эмоцию, только что высказанную, предваряли эмоцию, которой еще предстояло выразить себя в слове или поступке.

Кроме того, система пауз, соотнесенная с развитием звуковой и световой партитуры, позволяла Станиславскому по-новому интерпретировать движение времени сквозь спектакль. Сценическое время освобождалось от условной театральной «спрессованности» и обретало адекватность времени жизненному. Характерные для старой сценичности, более того, неизбежные для нее моменты «проскакивания» мимо «лишних» кусков неосмысленной, «промежуточной» жизни были отменены. Провозглашался иной принцип: нет ничего лишнего, все важно!

Эпизоды, заполненные мелкими и необязательными случайностями, в партитуре Станиславского получали — с точки зрения протяженности во времени — полное равенство с важнейшими событиями спектакля. Уравнивая протяженность моментов проходных и событийных, Станиславский, однако, отнюдь не уравнивал их значения. Кризисные эпизоды Станиславский выдвигал вперед с большой экспрессией. Только они — согласно его режиссерской партитуре — не происходили «вдруг», в неком условном сценическом вакууме, а возникали в движении жизни, как неминуемые следствия ее постоянно ощутимого скрытого драматизма, той душевной и эмоциональной неустроенности, которая ощущалась постоянно. И свойственная режиссерской партитуре Станиславского мелочная подробность разработки всех обстоятельств бытия персонажей раскрывала в эти моменты свой потайной смысл. Станиславский исходил из того, что всякая жизнь сама по {91} себе драма, что внутренне драматично всякое существование человека и уж тем более совместное сосуществование людей.

Потому-то и возникало совершенно непривычное — со старой точки зрения даже как будто антитеатральное — отождествление персонажей пьесы и тех людей, которые следили за их жизнью из зрительного зала. «Жизнь развертывалась в такой откровенной простоте, — вспоминал Немирович, — что зрителям казалось неловко присутствовать: точно они подслушивали за дверью или подсматривали в окошко»[[222]](#endnote-215). В одной из первых же рецензий Н. Эфроса это чувство высказано иначе: «Да, эти люди, которые вот ходят предо мною, сидят, разговаривают, это — несомненно живые люди, плоть от плоти нашей, кровь от крови нашей, носящие в себе наши добродетели и пороки, это — мы сами… Ведь они — мы, и мы — они, что не подлежит сомнению»[[223]](#endnote-216).

Понятно, что такое чувство слияния зрителей с персонажами могло возникнуть только как результат психологически изощренной, утонченно достоверной игры актеров.

Легко заметить, впрочем, что в партитуре «Чайки» некоторые указания режиссера исполнителям еще «физиологичны»: Сорин, проснувшись, «вытирает распустившиеся слюнки», Треплев «сморкается». Маша «чмокает» и «чавкает», когда ест, Шамраев и Тригорин неоднократно «утирают пот», Сорин «ковыряет в зубах спичкой», «чистит спичкой ногти» и т. д. Неверно было бы игнорировать эти подробности: режиссер всегда знает, кто озяб, а кому жарко, кто полон энергии, а кто вял и разморен, он не просто учитывает эти обстоятельства, он ими играет, их пускает в ход, насыщает ими картину жизни. И все же такие указания имеют оттеночное значение: они служат психологическому действию, его предваряют, ему сопутствуют, иногда ему контрастируют. Но Немирович, который по ходу репетиций вносил в партитуру действия осторожные коррективы, кое-где эти подробности убрал и эти оттенки стер.

Станиславский с ним не спорил. Напротив, подчас он сам ставил под вопрос свои собственные предложения. Рыдания Нины Заречной, рассказывающей Треплеву о своей трагической судьбе, режиссер четырежды прерывает раскатами хохота, доносящимися из соседней комнаты, где играют в лото. И пишет: «Это очень грубый эффект, но на публику действует. Конечно, не стою за него». Монологу Нины вторит отдаленный удар колокола, напоминая о представлении пьесы Треплева, когда этот колокол впервые звонил. И опять Станиславский, стесняясь Немировича, замечает — конечно, именно для него: «Эффект тоже невысокой пробы!!!» Наконец заставляя Треплева выронить из рук стакан, Станиславский пишет в скобках: «Тоже эффектик!!!»[[224]](#endnote-217)

{92} Высказывалось мнение, будто Станиславский, ощущая «сомнительную ценность внешних эффектов, заимствованных из арсенала старого театра», и «делая уступки старому театру, сам же дискредитировал эти уступки с честностью большого и мужественного художника»[[225]](#endnote-218), чем будто бы и объясняются его самокритичные замечания об «эффектиках». Однако ни одного из этих «эффектов» или «эффектиков» Немирович не отменил. Надо полагать, он не усмотрел в них никаких «уступок старому театру» и вполне допускал в непрерывном «течении акта» редкие, но сильные, ударные моменты, которые нафантазировал Станиславский. Более того, иные «эффектики» он даже усиливал.

Впоследствии Немирович упомянул, что в работе над «Чайкой» Станиславский «так и не почувствовал настоящего чеховского лиризма»[[226]](#endnote-219). От этой реплики не отмахнешься, она заставляет задуматься. Конечно, сравнительно со следующими чеховскими спектаклями МХТ «Чайка» много проигрывала. И все же если в «Дяде Ване», «Трех сестрах» и «Вишневом саде» МХТ добился большего, то ведь основа этих успехов была заложена во время репетиций «Чайки». Причем то, чего «не почувствовал» Станиславский, по-видимому, сумел уловить и подсказать актерам сам Немирович. Они со Станиславским работали тогда в теснейшем контакте, с полуслова друг друга понимая. Отделить найденное и сделанное одним от найденного и сделанного другим почти невозможно. В их вдохновенном взаимодействии и возник «тот кто-то, который, — писал Немирович в 1905 г., — поставил “Чайку”, кто образовался из странного слияния меня и Вас». Но, констатируя обоюдное «слияние», Немирович главную заслугу Станиславского видел в том, что он «угадал инсценировку», т. е. создал всю сценическую форму спектакля, себе же приписывал верное ощущение «атмосферы пьесы и ее дикции»[[227]](#endnote-220). Вероятнее всего, так оно и было.

В области же «дикции», в поисках полутонов и нюансов пьеса Чехова побудила режиссеров неосознанно, но явственно сделать, если можно так выразиться, «поправку на Комиссаржевскую». В процессе работы над «Чайкой» совершалась (не во всех случаях одинаково удачно и далеко не всегда безболезненно) переориентация молодой труппы. Только что актеры наперегонки изощрялись в обострении внешней характерности. Теперь их вели к психологической углубленности, к лирике, придающей будничным словам волнующую вибрацию. Возникла потребность в поэзии, способной наполнить собой «течение жизни». И, хотя это требование еще не было ясно осознано, чеховская пьеса его выдвигала.

Что касается Комиссаржевской, то имя ее упомянуто не из-за удачного выступления в роли Нины Заречной в александринской «Чайке» (полной уверенности в этой удаче нет). Важнее {93} другое: ее артистическая индивидуальность во многом соответствовала чеховской сценичности. Ибо Комиссаржевская была внутренне музыкальна. Наиболее точная и наименее известная характеристика Комиссаржевской принадлежит перу С. Волконского. «Маленькая, тоненькая, хрупкая, не очень красивая, даже с несколько перекошенным лицом, с очаровательной, озаряющей улыбкой, с прелестным голосом и, что так редко в женских голосах на нашей сцене, без всякой вульгарности — таковы природные данные Комиссаржевской… — писал он. — Но она, очевидно, своего голоса сама не знала; хорошо помню, что в начале всякой роли первое впечатление, когда она открывала рот, было неприятное, — фальшивая нота; и только когда роль понемногу ее согревала, находила она понемногу и соответствующий голос… Зато в минуты бессознательного увлечения ролью она достигала изумительной глубины». Волконский особо подчеркнул, что «способностью дать словам иное значение, нежели то, которое им присуще по словарю, она обладала в высшей степени: упразднить слово как таковое, потопить его в море чувства. Только большие таланты умеют это»[[228]](#endnote-221).

Сегодня мы сказали бы, что Комиссаржевская умела выразить подтекст. В самом начале века П. Ярцев, в сущности, это и утверждал: «… артистке удается сообщить каждому изображаемому образу особую *скрытую жизнь*». И, вполне допуская, что «о размерах таланта г‑жи Комиссаржевской могут быть разные мнения», не сомневался лишь в одном: «Этот талант — самое свежее, что есть в современном театре». Более того, в Комиссаржевской, считал Ярцев, «новая сцена нашла свою сущность и будущность». В ее искусстве критик провидел «возможность и намеки дальнейших путей»[[229]](#endnote-222).

Комиссаржевская была чеховской актрисой даже тогда, когда играла Островского или Ибсена. Станиславский и Немирович никогда не упоминали о влиянии ее искусства на актерское искусство их театра. Тем не менее влияние было, и сильное. Косвенно это видно хотя бы по письму Немировича Чехову после премьеры «Дяди Вани». Восторгаясь игрой Лилиной в роли Сони, он упомянул, что лучшей лирической инженю нет вообще нигде, «разве кроме Комиссаржевской»[[230]](#endnote-223).

Верно чувствуя «дикцию» пьесы, ее лиризм, Немирович не смог, однако, настроить по камертону Комиссаржевской исполнение всех ролей. Актерский ансамбль в «Чайке» еще не сложился. Режиссерская партитура требовала ансамблевой игры и в отличие, например, от партитуры «Царя Федора» исключала возможность появления в спектакле единоличного лидера (такого, каким был в «Царе Федоре» Москвин). Мыслился ансамбль без героя, предполагалась такая картина жизни, где все лица имеют равное {94} право на внимание публики. Но факт остается фактом: некоторые важные роли не удались, и такие заметные фигуры, как Тригорин — Станиславский и Заречная — Роксанова, из ансамбля выпадали. Почему это произошло?

Тригорин — одна из интригующих загадок артистической биографии Станиславского. Несомненно, это, что называется, «его роль». И неоспоримо, что он ее провалил. Сам он в беседе с Н. Эфросом объяснял свою неудачу довольно наивно: «Я вовсе не был знаком с литературным миром, не имел никакого представления о жизни, быте, типах этого мира. И поэтому Тригорин представлялся мне совсем не таким, каким писал его Чехов»[[231]](#endnote-224).

Е. Полякова предлагает иное объяснение: «Новый образ он играет средствами старого театра». Исследовательница считает, что в 1898 г. Станиславский-актер еще сильно отставал от Станиславского-режиссера. «Тригорин в его исполнении походил на Паратова… отличия Паратова от Тригорина он еще не понимал».

Но режиссерская разработка роли Тригорина нигде и никак с паратовской темой и с победительным образом, хоть сколько-нибудь подобным Паратову, вообще не соприкасается. И просто немыслимо представить себе такое отчаянное раздвоение личности: с одной стороны, Станиславский в своей «мизансцене» настойчиво акцентирует пассивность, апатию, «кисляйство» Тригорина, его безразличие к Заречной, а с другой стороны, вопреки собственному намерению играет «хищника, погубившего Чайку»[[232]](#endnote-225). Ни в одном из современных отзывов мы этого «хищника» не находим. Как раз наоборот: все, видевшие первые представления пьесы, в один голос говорят, что «мягкотелым пошляком литератором, до приторности самодовольным», какого сыграл Станиславский, «никак не могла увлечься бедная Чайка»[[233]](#endnote-226).

Рецензент «Курьера» писал: «Перед нами коротенькими и медлительными шагами двигается какой-то паралитик, человек с тихим, слащавым голосом, томительно цедящий слова. Невозможно представить, чтобы подобный человек, хотя бы и с большой литературной известностью, мог производить на женщин обаятельное впечатление»[[234]](#endnote-227). Н. Эфрос в «Новостях дня» отметил, что Станиславского слишком «увлекает “слабая воля” Тригорина, и он доводит ее в своем изображении до размеров болезненных. Это уже не просто слабая воля, которой все мы грешны, а что-то патологическое»[[235]](#endnote-228).

В восторженных письмах, которые после премьеры «Чайки» летели из Москвы в Ялту, к Чехову, о Станиславском упоминали редко, а если упоминали, то с досадой. «Тригорина играл Станиславский вяло», — сказано в одном письме. Он «играет уж слишком расслабленного физически и нравственно литератора», — утверждает {95} другой корреспондент[[236]](#endnote-229). Третий, писатель Н. Ежов, сравнивал Тригорина вовсе не с Паратовым, а «с каким-то вечно сконфуженным Андреем Белугиным. Он утрирует робость, застенчивость… Говорит он одним тоном, тихим голоском, еле двигается по сцене»[[237]](#endnote-230).

Отзыв самого Чехова известен. Он ни в чем не опровергает приведенных суждений и представляет собой как бы краткое их резюме: «Тригорин (беллетрист) ходил по сцене и говорил как паралитик; у него “нет своей воли”, и исполнитель понял это так, что мне тошно было смотреть»[[238]](#endnote-231). Спустя полгода Чехов писал Немировичу, что, по его мнению, для гастролей в Петербурге «необходимо еще хотя немножко переделать Алексеева — Тригорина. Вспрыснуть спермину, что ли… Алексеев, играющий Тригорина безнадежным импотентом, вызовет общее недоумение. Воспоминание об игре Алексеева во мне до такой степени мрачно, что я никак не могу отделаться от него…»[[239]](#endnote-232).

По всей вероятности, истинная причина неудачи состояла в том, что Немирович тогда еще не решался корректировать игру Станиславского, а Станиславский все свои усилия устремил к поискам утрированно резкой внешней характерности. Он «перереальничал», не сумел отказаться от того, что сам же называл «внешним натурализмом». Всей ролью завладел «самый резкий реализм», который партитура «Чайки» допускала только в кульминационные моменты.

По сходной причине и М. Роксанова провалила Заречную: актриса чересчур сильно нажимала на экзальтацию в начале и на «истеричность» в финале пьесы. В неудаче Роксановой Немирович винил Станиславского, который-де «сбил с толку» артистку, заставил ее «играть какую-то дурочку»[[240]](#endnote-233). Много позже, беседуя с В. Я. Виленкиным. Немирович утверждал, что он «всеми силами защищал в исполнении актрисы Роксановой поэзию юности, Станиславский же видел в этом сентиментальность». Ясно, что режиссеры тянули актрису в разные стороны. Виленкин полагал, что на следующих представлениях «Чайки» Роксанова «довольно успешно восстановила рисунок роли, указанный ей Немировичем-Данченко, по-видимому более верный, в особенности с точки зрения финала пьесы»[[241]](#endnote-234). Но Чехов видел «Чайку» спустя несколько месяцев после премьеры и категорически потребовал, чтобы роль у Роксановой отобрали. Т. Л. Щепкина-Куперник высказалась вполне определенно: Роксанова «была положительно нехороша. Поэтичности не хватало; обыкновенная провинциальная девица, с южным выговором, лепетавшая: ах, как я хочю на сцену»[[242]](#endnote-235).

Слабости обнаруживались как раз там, где «поэтичности не хватало». Довольно скоро выяснилось, что «маленькая Дузе»[[243]](#endnote-236), {96} на которую Немирович возлагал большие надежды, не находит общего языка с труппой МХТ.

Итак, две важные роли, Тригорин и Заречная, не удались. И все же зрители премьеры испытали сильнейшее эмоциональное потрясение. Что же их так взволновало и взбудоражило? Об этом тоже поведали нам телеграммы и письма, посланные Чехову в Ялту.

Первая пространная депеша пришла от Т. Л. Щепкиной-Куперник. «На сцене, — сообщала она, — было что-то поразительное: шла не пьеса — творилась сама жизнь. Детали постановки — шедевры режиссерского искусства; да, знаете? Говоря о “Чайке”, как она была сегодня поставлена, нельзя говорить ни о режиссерах, ни об актерах. Казалось, что режиссер — сама жизнь…» П. А. Сергеенко, литератор, товарищ Чехова еще по таганрогской гимназии, писал о том же: «… актеры играли не “Чайку”, а *жизнь*, которая сама и постояла за себя, дав зрителю и наслаждение, и мораль». В одном из писем Чехову пересказывали характерные реплики зрителей, раздававшиеся в антрактах: «Как это непохоже на все, что мы привыкли видеть на сцене!», «Это сама жизнь!». Говорили, что со сцены впервые повеяло неотразимой правдой «беспощадно-жестокой действительности»[[244]](#endnote-237).

Кое-кому представлялось, впрочем, что картина жизни, возникшая на сцене МХТ, слишком уж мрачна, что автор и театр сгустили краски, изображая людей нервных, «надтреснутых», сломленных. В этом смысле весьма выразительны страницы романа П. Боборыкина «Однокурсники». Известный беллетрист писал, что «в студенческой братии этот театр [Художественный. — *К. Р.*] — самый любимый, и почти каждый вечер в кассе аншлаг: “Билеты все проданы”». Герой боборыкинского романа, студент Иван Заплатив, во время представления «Чайки» был полностью захвачен игрой Лилиной. «Актриса — он видел ее в первый раз — заставила его забыть, что ведь это она “представляет”. Ее тон, мимика, говор, отдельные звуки, взгляды — все хватало за сердце и переносило в тяжелую нескладную русскую жизнь средних людей». Но студенту «хотелось вырваться из этого нестерпимо правдивого воспроизведения жизни, где точно нет места ничему простому, светлому, никакому подъему духа, никакой неразбитой надежде». И писатель резюмировал: «Зритель, если он жаждет *бодрящих* настроений, подавлен, хоть и восхищен» правдивостью «картин, от которых веет распадом сил и всеобщим банкротством». Студент «не мог и не хотел с этим согласиться»[[245]](#endnote-238).

Иные рецензенты тоже «не могли согласиться», обвиняли спектакль в «клевете на жизнь». Театр, мол, превратил всех персонажей в «ненормальных и психически больных типов», а собственную сцену — в «клинику для душевнобольных»[[246]](#endnote-239). На эти {97} упреки горячо отвечал в «Новостях дня» Н. Эфрос. «Да, — писал он, — почти все это — люди надтреснутые, с надсадом и надрывом, но тут вина уж не художественной копии, а лишь живого оригинала, — потому что где же вы найдете теперь людей крепких, цельных, которые всегда ясно знают, чего хотят, идут прямо, не сбиваясь в стороны?.. Если столько несуразного в “Чайке”, то только потому, что больно уж много несуразного в жизни, если что непонятно, то не пьеса, а только как это люди могли так запутаться в жизни. И если, наконец, тяжело смотреть “Чайку”, то только потому, что тяжело жить»[[247]](#endnote-240).

Рецензент журнала «Русская мысль» констатировал: в пьесе и в спектакле достоверно выражена «болезненность нашего нервного века». Жизнь «оказывается для всех *тяжелой*, а нам со стороны она кажется *беспросветной*… Общее настроение разрозненности, неудовлетворенности, душевного одиночества, доходящего до крайних пределов томления, прекрасно передано артистами Художественного театра»[[248]](#endnote-241).

Как правило, авторы первых рецензий на спектакли Художественного {98} театра еще не осознавали ни значения режиссерского искусства, ни его возможностей. Однако, рецензируя «Чайку», они явно пытались соотнести увиденное в театре с современной реальностью. Уже одно это свидетельствовало о принципиальной новизне спектакля: написать отчет о нем так, как обыкновенно писались рецензии, составлявшиеся из более или менее пространных отзывов об игре отдельных артистов, не удавалось. Надо было решать, соответствует ли «копия», показанная театром, действительности, «оригиналу», т. е. самой русской жизни. Ответ почти у всех получался мрачный, но утвердительный: да, соответствует, да, наша жизнь и правда такова, она тяжела, беспросветна, — зеркало Художественного театра не лжет…

Сам Чехов определил жанр «Чайки» словом «комедия». На афишах Московского Художественного театра, однако, значилось «драма». Комизму доступ в пределы спектакля был закрыт.

Понадобилось совсем немного времени, чтобы критика уяснила себе — и читателям — миссию режиссера, его место в современном театре вообще и во взаимоотношениях между сценой МХТ и Чеховым в частности. В январе 1900 г. С. Васильев-Флеров, говоря о том, что МХТ «угадал» Чехова и «сослужил ему самую большую службу, какую только театр может сослужить писателю», коснулся и вопроса о функциях «сценического художника, именуемого режиссером». Если, писал С. Васильев-Флеров, режиссер «до такой степени проникнется общим настроением пьесы, что заставит своею постановкой громко и явственно для всех звучать тот аккорд, который носился в душе автора, то, думается мне, сам этот автор впервые услышит благодаря режиссеру торжествующую гармонию или же скорбный диссонанс вместо тех смутных переливов чувства, вместо тех неясных звуковых колебаний, которые наполняли его душу в то время, когда он создавал свою драму»[[249]](#endnote-242).

Так — несколько высокопарно, однако же твердо — в канун нового, XX в. высказана была уверенность, что «сценический художник, именуемый режиссером», способен открыть в пьесе нечто, неясное даже самому автору.

Косвенно слова критика предварил и подтвердил Чехов. Он увидел «Чайку» весной 1899 г. — без декораций, в чужом помещении театра «Парадиз» (ибо первый сезон в «Эрмитаже» закончился 28 февраля 1899 г.) — и в том же письме Горькому, где выразил недовольство игрой Роксановой и Станиславского, признался: «Но в общем ничего, захватило. Местами даже не верилось, что это я написал». А в другом письме уже без всяких оговорок сообщал: «Постановка изумительная… Малый театр побледнел… Даже мейнингенцам далеко до нового Художественного театра»[[250]](#endnote-243).

{99} Впечатление от постановки было настолько сильное, что забывались даже актерские неудачи в исполнении важнейших ролей. Сравнительно со спектаклем Александринского театра 1896 г. ситуация будто вывернулась наизнанку. Все, в том числе и Чехов, считали, что Комиссаржевская сыграла Заречную сильно, и тем не менее «Чайку» тогда постигла катастрофа. В Художественном театре две большие роли не удались, но успех «Чайки» был триумфальным.

После премьеры «Чайки» театр, созданный Станиславским и Немировичем-Данченко, сразу двинулся вперед в направлении, которого они предугадать не могли. Они хотели основать новый театр, и они это сделали. Они стремились обновить сценическое искусство, изжить рутину и косность, утвердить на своих подмостках принципы целостного спектакля, понимаемого как «картина жизни», и все это им удалось. Внутритеатральная революция, которую они замыслили, дабы придать благородный тон и высокохудожественный дух сценическим творениям, осуществилась. Но одновременно произошло и нечто большее, нечто совсем — и никем! — не предвиденное.

Что-то внезапно как будто сдвинулось и переместилось во всей жизни театральной Москвы. Самый интерес к театру, традиционный для москвичей, обострился до крайности. Словно бы воздух в зрительном зале наэлектризовался. Словно бы одно уже посещение театра наполнилось неким новым необычайным смыслом. Прежде публика восторгалась актерскими талантами, помирала со смеху, когда шла веселая комедия, обливалась слезами, когда давали мелодраму. Все это было в порядке вещей. Теперь в зрительном зале Станиславский и Немирович все чаще слышали напряженную и встревоженную тишину. Обыкновенный ежевечерний ход театрального спектакля неуловимо преобразился. Стало меньше праздничности, меньше веселого оживления и шума в антрактах. В фойе разговаривали тихо, сосредоточенно, лица зрителей были одухотворенными, серьезными. Театр перестал служить местом развлечения, у него появились другие задачи.

Конечно, Станиславский и Немирович этого и хотели. Конечно, когда они заменяли блестящий мишурный занавес скромным серым, когда выбирали по возможности умные и значительные пьесы, когда отменили раз и навсегда систему бенефисов, когда решительно боролись с «премьерством» актеров, они, казалось, именно это имели в виду. Однако их поворот к искусству содержательному и высокому вызвал столь мощное ответное движение зрительного зала, на которое руководители молодого театра отнюдь не рассчитывали. Публика буквально рванулась им навстречу.

{100} Они готовились принять на себя достаточно ответственную миссию преобразования театра, а публика увидела в них людей, способных вести за собой русскую интеллигенцию, восприняла Художественный театр как совершенно новую и более чем реальную силу русской общественной жизни.

С момента возникновения МХТ интерес к сценическому искусству возрос повсеместно. Спустя всего лишь несколько лет один из журналистов заметил: «Сцена стала кульминационным пунктом всей ныне сущей интеллигенции. Бурами [т. е. англо-бурской войной 1899 – 1902 гг. — *К. Р.*] и всемирными выставками интересуются в значительной мере слабее…»[[251]](#endnote-244). Другой журналист с удивлением констатировал, что если «за границей театр за редкими исключениями составляет только вопрос искусства», то в России начала века он оказывается предметом «первой необходимости»[[252]](#endnote-245).

Интеллигенция присвоила Художественный театр, едва он появился на свет. Много позже Осип Мандельштам писал: «С детства я помню благоговейную атмосферу, которой был окружен этот театр. Сходить в “Художественный” для интеллигента значило почти причаститься, сходить в церковь. Здесь русская интеллигенция отправляла самый высокий и нужный для нее культ…»[[253]](#endnote-246).

Такой культ сложился не сразу, и было бы грубым преувеличением утверждать, будто все это со всей очевидностью обнаружилось и всем стало понятным уже на протяжении первого сезона. Нет, ясности еще отнюдь не было, но было уже какое-то волнующее чувство, что театр превращается в нечто большее, чем театр.

А «Чайка», премьера которой была сыграна при неполном зрительном зале (касса в день премьеры доложила: сбор — всего 585 руб., полный же зал давал 835 руб.), с каждым представлением набирала силу и шла на аншлагах. «Москва положительно влюбилась в “Чайку”, — сообщал Чехову Урусов. — Я уже не говорю о полных сборах — это что! А вот “рецидивисты”-зрители, которые ходят на “Чайку” запоем, каждый раз, — вот это удивительно»[[254]](#endnote-247).

Московская «влюбленность» в драму Чехова и в искусство МХТ приводила в недоумение петербургскую критику. А. Р. Кугель иронизировал над «страстным увлечением Москвы всем своим». «Московские восторги» он объяснял ревностью к Петербургу: «… сравнивать спокойно Москва не может, ибо превосходство петербургской культуры становится очевидным». Как некогда Островский говорил, что справедливый и строгий суд ждет мейнингенцев только в Москве, так теперь Кугель предупреждал: {101} «Беспристрастное слово новый театр должен выслушать от Петербурга»[[255]](#endnote-248).

Разумеется, петербургские критики — А. Кугель, Ю. Беляев, Э. Старк и другие — не были беспристрастными судьями. Но следует подчеркнуть, что Кугель в отличие от многих его собратьев по перу само по себе «установление принципа режиссерской власти» признавал благом. «Ибо, — писал он, — должен же быть какой-нибудь центральный, единый ум толкователя, подобно тому как единый ум создавал произведение. Нельзя допустить, чтобы каждый из актеров, и декоратор, и осветитель, и костюмер по-своему толковали и понимали пьесу. Толковать ее должен режиссер…»[[256]](#endnote-249) Комментируя спектакли МХТ, Кугель, однако, задавался вопросом о границах, до каких может и смеет простираться власть режиссера.

Позиция Кугеля по этому поводу представляет для нас особый интерес, ибо, во-первых, его журнал «Театр и искусство» был самым квалифицированным и наиболее авторитетным из театральных изданий начала века, а, во-вторых, Кугель высказывался более открыто и более ясно, нежели другие критики. Кроме того, аргументы, выдвинутые Кугелем в противовес режиссерскому театру, и поныне в ходу. Несколько модернизированная, оснащенная новой терминологией, но по сути все та же система оговорок и возражений до сих пор служит надежным оружием актерам, драматургам и критикам, периодически порывающимся «обуздать» режиссуру.

Талантливейший критик, Кугель обычно подписывал свои «Театральные заметки» псевдонимом «Homo novus» («Новый человек») и считал себя ни в коем случае не консерватором, «не старовером», а, напротив, сторонником передовых «течений современного искусства»[[257]](#endnote-250). Но, перечитывая его статьи, живые и остроумные, убеждаешься, что все истинно новые явления, с которыми критик сталкивался, — драмы Чехова, актерский талант Комиссаржевской, искусство МХТ, — он встречал неприязненно.

Театральные воззрения Кугеля сложились в партере Александринского театра. Восхищаясь премьерами Александринки — Савиной, Давыдовым, Варламовым, гастролями Сальвини, Росси, Дузе, он привык уделять главное внимание актеру и умел проницательно анализировать актерское искусство. В каждой его статье открыто прорывается или таится между строк, властно управляя всем ходом критической мысли, мечта о всемогущем, гениальном актере, способном потрясти зрительный зал. И, понятно, режиссуру Кугель рассматривал только как желательное подспорье актеру, «властителю дум». Да, режиссерская власть нужна, «центральный ум» необходим. Но этот «центральный ум» не вправе мешать самовыражению актерских талантов. Видя, что {102} в Художественном театре «режиссерская часть становится как будто искусством самодовлеющим и самолюбующимся», Кугель запальчиво против этого протестовал. По Кугелю, надлежало бы довольствоваться «тщательной, чистой, грамотной постановкой», но никак не более того. Претензия режиссеров МХТ придать «постановке» характер целостной и полнокровной «картины жизни» казалась ему абсурдной, а «излишняя детальность постановки» — просто-напросто «вредной». Не без остроумия он писал: «Искусство боится полноты, скажу я, перефразируя былую аксиому, что природа боится пустоты». Эта «боязнь полноты» побуждала его требовать ограничения «центральной власти режиссера, чтобы она не задушила индивидуальности отдельных талантов и не водворяла вместо художественного ансамбля казарменную дисциплину»[[258]](#endnote-251).

(Схожие мысли высказывал А. С. Суворин. «В последнее время, как известно, начинают выделяться не актеры и актрисы, а режиссеры. Говорят не об исполнителях, а об исполнении, устроенном неусыпным старанием режиссера», — писал он. Это представлялось Суворину «признаком упадочного времени». Ибо «актерский талант перед режиссерским талантом имеет то громадное преимущество, что он никогда не надоест. Появление режиссера вместо актера — несомненное падение театра». Поэтому Суворин не одобрял «увлечение театром Станиславского»[[259]](#endnote-252), и его газета «Новое время» систематически выступала против МХТ. Особенно хлестко и язвительно — в желчных фельетонах В. Буренина. Несколько более объективно рецензировал спектакли МХТ переменчивый, но чуткий Ю. Беляев.)

К чести Кугеля надо сказать, что смело атакуя режиссуру МХТ, он охотно публиковал в своем журнале статьи московских критиков П. Ярцева и Н. Эфроса, столь же горячо выступавших в защиту режиссуры Станиславского и Немировича. Кугель не оставлял их статей без ответа. Он то и дело ввязывался в спор с москвичами, и полемика неизбежно затрагивала не только основные эстетические принципы МХТ, но и такой, например, коренной вопрос театральной практики, как взаимоотношения сцены и драмы. В этом пункте Кугель был бескомпромиссен. Всякий раз, когда фантазия режиссеров МХТ, дополняя ремарки пьесы, обогащала спектакль некими жанровыми сценками, не предусмотренными драматургом, либо иначе, нежели указано в пьесе, декорировала интерьер, он приходил в негодование.

Никакие ссылки на «жизненность» постановки его не убеждали. Утверждение, что будто «театр есть зеркало жизни», Кугель отверг. «А вот я полагаю, — объявил он, — что театр есть зеркало драматической литературы». Этот сомнительный тезис понадобился ему во имя защиты «драматической литературы» от {103} «своеволия» и «самоуправства» режиссеров. И нередко Кугель с утомительным (и вообще-то ему вовсе не свойственным) педантизмом принимался «сверять» спектакли МХТ с текстами пьес. По его, выходило, что, коль скоро театр отклонился от текста, значит, не о чем и говорить: дело плохо. Если бы до Кугеля дошла фраза Чехова, что пьесы его идут на сцене МХТ «лучше, чем написаны», критик, вероятно, только пожал бы плечами.

Мы увидим, правда, что иной раз чеховские спектакли МХТ покоряли и Кугеля. Постановка «Дядя Вани» глубоко его взволновала, и об этом спектакле «Homo novus» написал одну из лучших своих статей.

Но самым острым и самым болезненным оставался вопрос, что представляют собой «вымуштрованные» Станиславским и Немировичем актеры. Этой темы Кугель касался особенно охотно. «В московском театре, — писал он, — актеры слабосильны… Натура у них узенькая, круг чувств и впечатлений незначительный, потому что они не ярко воспринимают впечатления и не ярко их воспроизводят». Им доступно не искусство, а в лучшем случае «хорошее ремесло, местами совершенная работа, и только». Критик прорицал, что и будущее у этих актеров печальное: «Их дарования не получат и не могут получить развития… Никакая самая упорная работа передразниванья и внешнего приспособления своего лица, своей фигуры, своего голоса к особенностям изображаемых лиц не в силах дать художественной техники, которая покоится на опыте собственного чувства, и ни на чем другом». А «собственного чувства», считал Кугель, «не только нет у исполнителей московского театра теперь, но и никогда не будет»[[260]](#endnote-253).

Столь решительный тон и столь мрачный прогноз отчасти, по-видимому, объяснялись тем, что актерское искусство раннего МХТ не сумели должным образом оценить даже критики, которые Кугелю возражали. Мало кто отстаивал принципы и позиции МХТ так пылко, как П. Ярцев. Однако же и Ярцев скрепя сердце признавал, что в труппе МХТ собрались «люди средних дарований»[[261]](#endnote-254), и он соглашался, что с развитием режиссуры «все более и более стесняется простор искусству актера»[[262]](#endnote-255). Да и другие вполне доброжелательные по отношению к МХТ критики рассуждали примерно также: «Пусть нет теперь Щепкиных, Мартыновых, Самойловых, зато явилось то, чего, быть может, и не могло быть в эпоху крупных артистических индивидуальностей. Великих актеров сменил “великий ансамбль”»[[263]](#endnote-256). Стоит сопоставить эти слова П. Перцова с формулой Ю. Беляева: Станиславский «из ничего» создает «нечто» — «нет актеров, а все-таки чувствуется ансамбль, общий тон»[[264]](#endnote-257). Доброжелатели и недоброжелатели одинаково заблуждались. И те и другие представить себе не могли, {104} какая слава ждет артистов МХТ и как скоро к ним придет эта слава…[[265]](#footnote-10)

Критики не сумели распознать актерские таланты в труппе раннего МХТ просто потому, что таланты такого рода прежней русской сцене были незнакомы. Свойственная актерам Станиславского и Немировича готовность, когда нужно, скромно держаться на втором плане, их способность сознательно согласовывать свои усилия с усилиями партнеров, их наблюдательность, их манера вести игру на полутонах, лишь изредка, там, где этого требует режиссура, давая волю темпераменту, — все это было внове, и все это ошибочно принималось за тщедушную «слабосильность». А, кроме того, впервые столкнувшись с феноменом режиссерского {105} театра, критики еще не понимали, что новая театральная идея может быть реализована лишь новой актерской школой. Правда, однажды в статье П. Ярцева проскользнула догадка: «… гг. Станиславский и Немирович, создавая свой театр, должны были создать себе актера»[[266]](#endnote-258). Но эту фразу никто не заметил, сам Ярцев больше к этой мысли не возвращался. Между тем она-то и была единственно верной.

Спустя несколько десятилетий всем стало понятно: каждый крупный режиссер формирует свою актерскую школу и естественно, что актеры Мейерхольда отличаются от актеров Таирова, актеры Алексея Попова от актеров Вахтангова, актеры Товстоногова от актеров Завадского, актеры Любимова от актеров Эфроса и т. д. Тогда, в начале века, понятие единой актерской школы еще осознано не было. Однако не подлежит сомнению, что режиссеры МХТ отдавали себе отчет в необходимости выпестовать актеров совершенно новой формации, нового типа.

В 1899 г. в письме П. Боборыкину Немирович без обиняков говорил, что ни Ермолова, ни Южин, ни Ленский, ни Лешковская не могут служить примером для актерской молодежи МХТ. {106} Характеризуя «новую *ноту* в сценическом искусстве в России, о которой мы заботимся», он отвергал опыт всех этих корифеев. У них «вместо широких взмахов *жизненных* наблюдений… только и видишь виртуозность в повторении старых, *чисто сценических* приемов». И потому «в конце концов замечательные таланты становятся просто-напросто неинтересны. Уверяю Вас, что я не могу себе представить ни одного сценического образа в исполнении Ермоловой или Лешковской, который мог бы еще заинтересовать меня».

Следовательно, с точки зрения режиссеров МХТ, учиться у мастеров императорской сцены нечему и незачем. «Новая нота» требовала не оглядки на опыт «замечательных талантов» Малого театра, а прежде всего «жизненных наблюдений». Мысли об этом сразу же — и неизбежно — выводили Немировича к Чехову. «Чехов, — продолжал он, — тем удобен и приятен для постановки, что у него нет шаблонов, что он не писал для Малого театра и специально для его артистов»[[267]](#endnote-259).

Вряд ли Немирович мог предположить, что спустя всего год Чехов, сочиняя «Три сестры», будет «специально» и заранее примерять роли новой пьесы на артистов МХТ.

Меж тем в труппе МХТ крепло убеждение, что Чехов — «главный» автор молодого театра, что чеховские пьесы предопределяют и дух, и тональность его искусства. В 1900 г. Станиславский писал Чехову: «Мы часто вспоминаем о Вас и удивляемся Вашей чуткости и знанию сцены (той новой сцены, о которой мы мечтаем)»[[268]](#endnote-260). Слова, забранные в скобки, содержали признание, что Чехов опережает режиссеров МХТ: знает, чего они ищут и о чем мечтают. В чеховской прозорливости и сценическом чутье Станиславский совершенно уверился после премьеры «Дяди Вани» (1899), которая принесла ему не только режиссерский, но и огромный, первый в сущности, общепризнанный актерский успех. Многие критики, подобно Ю. Беляеву, считали, что Астрова он «играет прекрасно», а «остальные актеры только подыгрывают ему»[[269]](#endnote-261). На следующий день после премьеры Немирович радостно доложил Чехову: «Первым номером, на голову дальше всех пришел Алексеев превосходно играющий Астрова»[[270]](#endnote-262). Если из ансамбля «Чайки» актер Станиславский выбивался, то в «Дяде Ване» он задавал тон.

Тон этот, однако, ощутимо изменился, и восприятие Художественным театром природы чеховской драмы было в «Дяде Ване» более глубоким, нежели в «Чайке». Б. В. Алперс справедливо утверждал, что режиссура МХТ в героях Чехова «курсивом» обозначала — «как своего рода психологический лейтмотив» — ноты душевного страдания и трагической безысходности. В такого рода «духовном очищении через трагическое переживание» и заключалось, {107} согласно Алперсу, «значение для русского общества чеховских спектаклей в МХТ»[[271]](#endnote-263). Но в русском обществе на рубеже веков нарастало возбуждение. Начинался необратимый процесс распада социального устройства, которое вчера еще выглядело стабильным и незыблемым. Духовная жизнь усложнилась и напряглась, ее тонус резко повысился. Люди театра это чувствовали. Когда они обращались к пьесам Чехова, им с каждым годом отчетливее виден был разрыв между реальностью, которую фиксировала драма, и верованиями, которыми жила русская интеллигенция. Короткие интервалы между «Чайкой» (1898), «Дядей Ваней» (1899) и «Тремя сестрами» (1901) были подобны ступеням, ведущим к постижению Чехова. В этих интервалах совершалась интенсивная работа. Движение режиссерской мысли шло вглубь: слой за слоем, пласт за пластом раскрывалась многозначительная содержательность чеховского текста. Соответственно от спектакля к спектаклю менялась «дикция пьесы». В «Чайке» весь ход спектакля охватывала атмосфера «разбитых иллюзий, нежных чувств, смятых прикосновением грубой действительности» (слова Немировича)[[272]](#endnote-264). Но в «Дяде Ване», а тем более в «Трех сестрах» устанавливались другие взаимоотношения между «грубой действительностью» и «иллюзиями». Театр не довольствовался нотами «душевного страдания» и не настаивал на «трагической безысходности». Со сцены все явственнее доносились ноты надежды и веры — к ним жадно прислушивался зрительный зал.

Сопоставив режиссерский экземпляр «Дяди Вани» с партитурой «Чайки», М. Строева подметила «новое, что постепенно побеждало в режиссерском методе Станиславского». «Теперь, — писала она, — драматизм вошел в самую глубь, в самую сердцевину человеческой личности». И если в «Чайке» персонажи «пассивно сгибались под ударами судьбы», то в «Дяде Ване» герои «не только страдают от жизненных невзгод, но и пытаются противостоять им»[[273]](#endnote-265).

Новое сказывалось и в том, что режиссерские находки Станиславского были подчас веселы, шутливы. В последнем акте, в грустной сцене прощания, режиссер подарил Серебрякову — В. В. Лужскому такой, например, забавный штрих: профессор, «механически-равнодушно целуясь со всеми подряд, целуется также и с Еленой». Потом «вспомнил, что она едет с ним, махнул рукой»[[274]](#endnote-266).

Юмор, которого почти вовсе не было в «Чайке», получил в «Дяде Ване» довольно большие права.

Почти все (за немногими исключениями) мизансценические решения Станиславского Немирович и поддержал, и помог ему реализовать. Во время репетиций «Дяди Вани» Мейерхольд писал {108} Чехову: «… 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»[[275]](#endnote-267).

Слова о том, что Немирович в этой работе «доминировал» над Станиславским, скорее всего, вызваны тем, что Мейерхольд, как и вся труппа МХТ, конечно, знал об отдельных репетициях, которые Немирович вел со Станиславским — исполнителем роли Астрова. Эти репетиции, спасительные для Станиславского (который Астрова «не любил вначале и не хотел играть»[[276]](#endnote-268), хотел же — дядю Ваню, а, кроме того, после неудачи с Тригориным страшился нового провала), были очень важными и для самого Немировича: он уверовал в себя как в полноправного режиссера. Но полноправие ощущалось именно как равноправие, и, корректируя друг друга, оба режиссера добивались теперь несколько более мажорной сравнительно с «Чайкой» тональности спектакля.

Потому-то столь пристальное внимание уделялось Астрову. Потому-то Немирович и радовался, что Станиславский сыграл лучше всех. «В этом, — писал он Чехову, — моя гордость, так как он проходил роль со мной буквально как ученик школы»[[277]](#endnote-269). Он ведь вел своего «ученика» туда, куда сам Станиславский в своей режиссерской партитуре направлял Астрова, то и дело указывая, что Астров говорит «горячо», «увлеченно», «старается быть веселым и бодрым», что Астров «будто весь переродился, подтянулся» и т. п.[[278]](#endnote-270)

Воля к жизни, обаяние, духовная сила Станиславского — Астрова производили на публику сильнейшее впечатление, которое мы сейчас, почти век спустя, по-настоящему понять и прочувствовать не можем, ибо для нас давно уже померк мученический нимб, светившийся вокруг изможденного лика земского врача. Земский врач воспринимался тогда как подвижник, как человек, самоотверженно обрекший себя на участь безысходно трагическую.

В 1901 г. журнал «Мир Божий» из номера в номер публиковал «Записки врача» В. Вересаева. Они вызвали сенсационный интерес: книжки журнала переходили из рук в руки, зачитывались до дыр. В «Записках врача» сообщалось, между прочим, что за годы 1889 – 1892 покончили самоубийством более десяти процентов земских врачей и, стало быть, «из десяти умерших врачей один умирает от самоубийства… Цифра эта, — писал Вересаев, — до того ужасна, что кажется невероятною»[[279]](#endnote-271). Чехов, и не сверяясь со статистикой, знал, каково Астрову. Астров в пьесе и сам говорил, что его положение «безнадежно». Тем большей неожиданностью {109} звучали бодрые интонации в речах Астрова, которые доносились со сцены МХТ.

«Этот земский врач, увлекающийся лесонасаждением, — утверждал А. Богданович, — является одним из лучших созданий Станиславского… Живая, изнывающая в пустыне личность Астрова, бодрого и жизнерадостного по природе, способного горы сдвинуть, лучше всего освещает мертвенность окружающего запустения, безлюдия и обнищания жизни»[[280]](#endnote-272). Вот где понадобился актер «с улыбающимися глазами». По словам критика С. Андреевского, монолог Астрова о лесах актер начинал «с необычайным жаром и невольною красотою речи», но, «электризуя в наивысшем моменте этого монолога весь зал», он затем «понемногу спускается от невольного пафоса к самой обыденной речи и таким образом снова вводит действие в его житейскую простоту»[[281]](#endnote-273).

Нельзя сказать, что в день премьеры «Дяди Вани» все роли исполнялись одинаково сильно (критики отдавали предпочтение Астрову — Станиславскому и Соне — Лилиной, но сдержанно, а иные и холодно отзывались о Войницком — Вишневском, Серебрякове — Лужском, Елене Андреевне — Книппер). Премьера вообще прошла негладко, актеры нервничали («Мы взвинтились в наших ожиданиях фурора», — признался Чехову Немирович[[282]](#endnote-274), и Книппер писала, что «первое представление похоже было почти на неуспех»[[283]](#endnote-275)), лишь постепенно исполнители овладевали собой, и успех от представления к представлению нарастал. А. Л. Вишневский после шестого спектакля ликовал: «Играли мы сегодня удивительно!!! Театр переполнен. Такого приема еще не было ни разу… В театре стоял стон и крик!.. Выходили мы раз 15‑ть»[[284]](#endnote-276).

Но даже в рецензиях, написанных под впечатлением «похожей на неуспех» премьеры, отмечалась общность «настроения» и «тона» игры.

Едва театр соприкоснулся с Чеховым, два эти термина — «настроение» и «тон» — прочно вошли в репетиционный обиход. В них были сконденсированы многие требования, которые чеховская драма диктовала как обязательные. В письмах Станиславского и Немировича к Чехову и друг к другу то и дело читаем: такой-то «попал в тон», такой-то «никак не найдет тон», с таким-то «искали тон» и т. д. и т. п. Ибо этим коротким словечком обозначалась целая сумма претензий, предъявляемых актеру. Верный тон предполагал проницательность, способность актера уловить и выразить побуждения персонажа. (И когда Елена Андреевна — Книппер на репетициях второго акта сильно пугалась пьяного дяди Вани, Немирович протестовал: «испуганность Елены в этом случае *не в тоне* всего лица».) Правильно взятый тон означал, далее, умение усвоить естественный для персонажа стиль поведения. (И Немирович подсказывал той же Книппер: {110} «… самое построение фразы дает тон более спокойный, тот нудно тоскливый, которым отмечено отношение Елены ко всему, что происходит кругом нее»[[285]](#endnote-277).) «Тон» понимался отнюдь не как интонация голоса, а как предшествующий ей импульс, не как манера говорить, а скорее как манера жить. Актер должен сперва понять и уловить внутренние мотивы, управляющие дыханием фразы, а потом уже найти форму ее произнесения. Но и это не все. Главную цель Немирович определил так: «Мы входим в самую глубь тона каждого лица отдельно, и — что еще важнее — всех вместе, общего настроения»[[286]](#endnote-278).

Когда все актеры овладели верными тонами, тогда и только тогда режиссура может «привести в стройное, гармоническое целое все те клочья отдельных эпизодов, мыслей, настроений, характеристик и проявлений каждой личности без ущерба для сценичности пьесы или для ясности выражения каждой из мелочей». Создать «общее целое», организовать «верно схваченное течение жизни»[[287]](#endnote-279).

Иначе говоря, ансамбль мыслился теперь как эмоциональная общность. Как единство «настроения». Это и было достигнуто в «Дяде Ване». Да, Станиславский и Лилина играли лучше других. Но другие, те, которые играли менее выразительно, не нарушали общего тона, не сбивали «настроение».

Режиссерская партитура в «Дяде Ване» еще последовательнее и еще изобретательнее переводила полифонию чеховской драмы на язык сценического действия. Режиссер незримо управлял всей пульсацией сценической жизни, всем ее прерывистым, неостановимым движением.

Об этом замечательно, лучше всех, написал А. Кугель. Выше было сказано, что статья о «Дяде Ване» — самая интересная среди его многочисленных откликов на спектакли раннего МХТ. Видимо, она так удалась Кугелю потому, что «Дядя Ваня» — единственная пьеса Чехова, которая критику по-настоящему нравилась. А, кроме того, когда Кугель смотрел «Дядю Ваню» в Художественном театре, он еще не был вовлечен в длительную и упрямую полемику с приверженцами этого театра и воспринял спектакль без предвзятости, которая впоследствии слепила ему глаза. В статье о «Дяде Ване» он попытался дать объективную на свой лад характеристику чеховской драмы. Чехов, писал он, «чувствует и воспринимает жизнь эпизодами, частностями, разбродом и, если можно так выразиться, бесконечными параллелями, нигде не пересекающимися, по крайней мере в видимой плоскости». И критик высказал очень смелую по тем временам мысль: «… не в содержании, не в интриге дело, а в том духе, которым пьеса проникнута, в настроении, которое она источает, в колорите, которым она замечательна».

{111} Режиссеры МХТ не противополагали настроение ни содержанию, ни даже интриге. Для них содержание выражалось через настроение. Но доминанту настроения Кугель указал верно, а потому понял и новые свойства актерского ансамбля: «Ансамбль в том, что все играют в одном “ключе”, что, как в оркестре, все инструменты настроены по основному “ля”… отсюда — гармония исполнения, раскрывающая дух автора в его самых сокровенных намерениях и оттенках, и длящееся, неизгладимое впечатление спектакля».

Паузы в «Дяде Ване» исподволь втягивали зрителя в «течение жизни», которое, как утонченную мелодию, вела режиссура. «Все акты вообще начинаются с пауз, — продолжает Кугель. — Паузы являются как бы интродукцией во внутренний мир этой застоявшейся жизни. Особенно характерна пауза во втором акте. Профессор сидит у стола, протянув ноги, близ него жена. В сад открыто окно. Парусиновые занавески колышет ветром. Потом {112} начинает капать мелкий дождь, потом сильнее — собирается гроза. Раздается звон, одинокий, случайный, разбитого окна. Окно запирается, и снова мерный звук падающих капель».

В этом описании звуковой партитуры критик сумел передать именно настроение всей сценической картины. Точно так же взволнованно и точно воспроизвел он финал спектакля: доносящийся из-за сцены стук копыт и грохот повозки, въезжающей «на деревянный помост, какой бывает перед домами. Как раз в нужном месте, когда полезно сделать паузу, оборвать, замолчать, вторгается этот шум, дробный, гулкий, и извещает, что сейчас наступит конец эпизода. И точно, еще несколько дробных ударов по дереву, тише, тише — и эпизод кончился. [Серебряковы уехали. — *К. Р.*] Тишина. Несколько мгновений тишины, и раздается песня сверчка. Это музыкальная симфония заснувшей жизни… Соня говорит свой монолог, Телегин играет тихо на гитаре, няня вяжет чулок — каждый сам по себе, каждый в своей скорлупе, самостоятельно — все случайные эпизоды, случайно собравшиеся в одной комнате»[[288]](#endnote-280).

Особо отметим слова о «музыкальной симфонии», которой он уподобил ход сценического действия. После Кугеля о «музыке» чеховских спектаклей раннего МХТ будут говорить и писать многие.

Впоследствии Немирович допускал, что в «Дяде Ване» театр «где-то, может быть, впадал и в преувеличения», т. е. обращал больше внимания на занавеску, которая колышется от ветра, на звуки дождя и грома, на стук падающего от ветра горшка с цветами, чем на «глубинную простоту чеховской лирики». Задним числом он даже готов был занести такие «преувеличения» под рубрику «натуралистичности»[[289]](#endnote-281). Вряд ли его запоздалая самокритика была справедливой. Современники воспринимали эти подробности как внешние, даже поверхностные, но необходимые признаки грозы, скапливающейся в человеческих душах. Аккомпанемент «мелочей жизни» предшествовал и сопутствовал чеховской лирике диалога.

Правда, лирику и настроение спектакля понимали по-разному. Тон статьи Кугеля — элегический. Но многие отклики были хотя и хвалебные, а все же какие-то унылые. Я. Фейгин жаловался, что пьеса вызывает «глубокое недоумение» и остается «мучительной загадкой»[[290]](#endnote-282). Н. Рокшанин уловил только «безотрадную скуку существования современного человека» — вот, по его словам, вся суть «настроения в четырех актах»[[291]](#endnote-283). В. Поссе называл это настроение «подавленным: жизненная энергия понижена, у “героев” нет дерзновения»[[292]](#endnote-284).

В. А. Теляковский после премьеры «Дяди Вани» размышлял так: «Общее впечатление от пьесы получилось крайне тяжелое… {113} Может быть, это действительно современная Россия, — ну, тогда дело дрянь, такое состояние должно привести к катастрофе»[[293]](#endnote-285). Показательно, что даже Теляковский, вообще-то достаточно осведомленный, искал в чеховских спектаклях МХТ ответа на вопрос, какова в действительности современная Россия. Искусство Чехова и театра представлялось ему важным источником информации о жизни русского общества, об умонастроениях русской интеллигенции. И с точки зрения человека, приближенного к трону и причастного к власти, выходило, что «дело дрянь».

Люди другого круга и другого склада делали другие выводы. Например, А. Богданович высказал убеждение, что, «пока есть такие», как Астров, «не все потеряно. Слишком много в нем упорного желания жить во что бы то ни стало»[[294]](#endnote-286).

Наивно было бы предполагать, будто постановщики сознательно стремились подвести зрителей к мысли, что, коль скоро «не все потеряно», значит, «надо жить во что бы то ни стало» и надо бороться. С уверенностью можно сказать лишь, что в «Дяде Ване» чеховское многоголосие, как и в «Чайке», источало боль, выражало тягость и тоску существования, но — кроме того, сверх того — приоткрывало красоту, заложенную в этом существовании как возможность, как смутная, но вероятная — быть может — перспектива. Картины, которые порождали у Теляковского боязнь, что «дело дрянь», а у Богдановича надежду, что «не все потеряно», в сознании большинства зрителей смыкались с их собственным пониманием все обострявшейся социальной ситуации. Критик недаром писал, что монолог Астрова «электризует» весь зрительный зал. Интеллигентная публика МХТ знала, что освободительное движение нарастает, сочувствовала ему, частью же была в это движение вовлечена. Ждала перемен, верила в будущее.

Да и в самом искусстве молодой труппы веяния времени все чаще давали себя знать. Они сказались, в частности, в неожиданном решении режиссеров радикально переиначить оформление первого акта «Дяди. Вани». Произошло это уже после того, как были сыграны «Три сестры».

В 1899 г. спектакль «Дядя Ваня» начинался в «осеннем настроении». Уголок сада, который изобразил Симов, был тих, печален и сумрачен. Чеховская ремарка — «пасмурно» — старательно выполнялась. Но спустя несколько лет Симову было велено сделать «отступление от авторского указания», написать декорацию наново, так, чтобы ни малейшей «пасмурности» не чувствовалось. На новой сцене в Камергерском в первом акте осень была «золотая»: «всюду мелькали солнечные пятна», листва деревьев «разукрашена вкраплинами золотистой желтизны», крыша старой оранжереи поблескивала «отливающими перламутром» {114} стеклами. Подмостки заливал спокойный, радостный свет. Задачу, поставленную перед ним режиссерами, художник определил четко: создать «контраст между праздничной природой и кучкой скучающих людей»[[295]](#endnote-287).

О новом оформлении с восторгом сообщали Чехову и Немирович («декорация очаровательная»), и Станиславский («декорация изумительна»), и Книппер («… легкость необычайная. Все деревья живые, золотистые, стволы как сделаны! Ты в восторг придешь…»[[296]](#endnote-288)). Как только актеры заиграли в этой новой декорации, всем стало ясно, сколь значителен для чеховского спектакля мотив «праздничной природы», окружающей и обступающей персонажей. Если в «Чайке» МХТ вовсе не чувствовалось «колдовского озера» (и сумрачно-уклончивая реплика Чехова, который сказал Симову: «Да, мокро», — никого не смутила), то теперь и режиссеры, и Книппер спешили обрадовать Чехова: {115} в спектакль вступила красота и горизонты драмы сразу будто расширились.

По-видимому, именно в этот момент и режиссеры, и Симов впервые поняли, что чеховский пейзаж сродни левитановскому, что в интимности скромных пейзажей Левитана таится особое чеховское настроение. Симов вспоминал, что когда он сказал Станиславскому, что левитановские этюды «прямо-таки гармонируют» с чеховской натурой, то «режиссер не возражал»[[297]](#endnote-289).

«Поправка на Комиссаржевскую», все более ощутимая в актерской игре, вполне последовательно дополнялась «поправкой на Левитана» в работе художника-декоратора. Ибо театр, согласно определению П. А. Маркова, теперь уже «видел в Чехове поэта, который, не закрывая глаза на противоречие жизни, верил в человека и его освобождение»[[298]](#endnote-290). Театр, переходя от пьесы к пьесе, {116} теснее сближался с Чеховым, постепенно постигая все оттенки его приглушенной лирики.

После «Дяди Вани» руководители МХТ уже не мыслили свой театр без Чехова. Немирович считал, что МХТ стоит «на трех китах: Толстой, Чехов и Гауптман» (он имел в виду, конечно, А. К. Толстого). Когда возникло опасение, что к предстоящему сезону Чехов не даст новой пьесы, Немировича обуял ужас. «Это, Антон Павлович, невозможно! — тотчас же написал он Чехову. — Я тебе говорю — театр без одного из китов закачается. Ты должен написать, должен, должен!»[[299]](#endnote-291) После «Трех сестер» никаких упоминаний о двух других «китах» уже вообще не было. Более того, Немирович осмелился даже посоветовать Чехову «бросить беллетристику ради пьес». Такой совет еще несколько лет назад никто не решился бы высказать: слава Чехова-прозаика была в зените, слава Чехова-драматурга многим казалась сомнительной. А теперь Немирович утверждал, что пьесы Чехова выше его прозы: «Никогда ты так не развертывался, как на сцене»[[300]](#endnote-292).

Конечно, Чехов «беллетристику» не оставил. Но когда писал «Три сестры», он впервые мысленно ориентировался на МХТ — на его режиссеров и актеров. В центробежной композиции драмы как бы заранее программировалась естественная для МХТ сценическая форма.

Драматург и театр все лучше понимали друг друга. Чехов и режиссеры совместно строили спектакль: обсуждали распределение ролей, декорации, планировки, мизансцены, звуки и шумы, костюмы и т. п. Отношения между Чеховым и Станиславским в период, когда готовились «Три сестры», были безоблачные — ни трений, ни обид.

Переходя от «Чайки» к «Дяде Ване» и от «Дяди Вани» к «Трем сестрам», Станиславский с каждым шагом все увереннее осваивался в чеховском мире и все свободнее в нем распоряжался. Автор спектакля, режиссер уже и в «Чайке» неизбежно становился соавтором драматурга. В «Дяде Ване» авторская активность Станиславского возросла, но все же он еще не решался с Чеховым спорить. В процессе работы над «Тремя сестрами» такая полемика стала вполне возможной, а в некоторых немаловажных случаях для Чехова убедительной.

В «Моей жизни в искусстве» Станиславский писал, что репетиции «Трех сестер» шли трудно и плохо, пока режиссера вдруг не осенило: чеховские люди «совсем не носятся со своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать… После этого, — уверял Станиславский, — работа закипела»[[301]](#endnote-293).

Надо, однако, сказать, что в мемуарах Станиславский несколько {117} сместил во времени некоторые свои догадки и находки. Он увлеченно поведал, например, о том, как однажды, когда репетиция шла из рук вон плохо, его озарила идея, что в этот момент второго акта нужен — ради атмосферы уюта, ради тишины «семейного очага» — «звук скребущейся мыши». Едва он это понял, он будто бы тотчас же «почуял правду, жизнь», его «интуиция заработала», «чеховские люди зажили», актеры воспряли духом. Очень красивый рассказ, но И. Соловьевой пришлось Станиславского опровергнуть, ибо «деталь с мышью вовсе не была позднейшей спасительной находкой»[[302]](#endnote-294). Эту самую мышь режиссер придумал задолго до начала репетиций, еще когда «писал мизансцену», и в партитуре второго акта звук скребущейся мыши повторяется по меньшей мере семь-восемь раз. «Мышь скребет» и в самом финале акта, предваряя — под занавес — реплику Ирины «В Москву, в Москву, в Москву!»[[303]](#endnote-295).

Убеждение, что чеховские люди «ищут веселья, смеха, бодрости», тоже сложилось у Станиславского отнюдь не во время репетиций, а гораздо раньше, тогда, когда он обдумывал режиссерский план «Трех сестер». В его партитуре великое множество (куда больше, чем в партитуре «Дяди Вани») комических, веселых эпизодов. В первом акте смех вспыхивает почти всякий раз, как только вперед выдвигается благодушная фигура Андрея Прозорова. Станиславский дает полную волю своему воображению, радостно сочиняя розыгрыши, забавы, шалости, побуждая Ирину, например, «прибегать к женским подлостям: к щипанию и щекотанию». Андрей отбивается, он «поймал Ирину за руку и, сгибая ее, заставляет встать на колени. Той больно, она визжит и не на шутку начинает колотить его. Пока Ирина дубасит его, Андрей говорит, не обращая никакого внимания на Ирину. Ему даже не больно»[[304]](#endnote-296). Вся эта игра придумана взамен одной краткой ремарки Чехова: Андрей «утирает лицо».

Во втором акте тоскливый разговор Андрея Прозорова с глуховатым Ферапонтом режиссер переводит чуть ли не в водевильный регистр. Реплика Ферапонта «Слышу-то я плохо» его не устраивает. По Станиславскому, когда Андрей говорит, Ферапонт то завязывает уши платком, то «отвертывает платок», то открывает уши, то закрывает, и так — десять раз! Андрей «слезлив», он горестно жалуется, а Станиславский смеется: «Ферапонт топчется, зевает во весь рот, утирает нос, наконец, даже засыпает стоя»[[305]](#endnote-297).

Там, где, по Чехову, Тузенбах «сдерживает смех», услышав, как Наташа чопорно, по-французски, сделала выговор Маше, Станиславский не соглашается с Чеховым. По его мнению, Тузенбах не рассмеяться не может. «Сцена смеха», — объявляет режиссер. Тузенбах «прыснул со смеха. Чебутыкин, Федотик и {118} Ирина ему шикают. Он убегает в гостиную, и за ним Рода — не выдержал. Ирина бежит тоже за ними и шикает. Родэ и Тузенбах, покатываясь со смеха, валяются на тахте» и т. д.[[306]](#endnote-298) Весело!

И, понятно, Станиславский не мог примириться с тем, что в пьесе ряженых не пускают в дом (слышны только их «голоса, смех»), а значит, им нельзя показаться на сцене. Согласно режиссерскому плану, ряженые толпой лезут в переднюю, поднимаются по лестнице, горничная, завидев их, в голос «визжит». Они, фантазирует Станиславский, «в шубах и костюмных [т. е. карнавальных. — *К. Р.*] шапках, под шубами видны костюмы (ужасные). На одном из них — дурацкий колпак (при шубе). Есть и Мефистофель, и Валентин, и капуцин. Слышны колокольчики, звенящие на некоторых костюмах. На ряженых маски или носы с очками»[[307]](#endnote-299).

Всего этого буйного вторжения карнавальной стихии, конечно, не было в спектакле МХТ 1901 г. Но все это в высшей мере достойно внимания. Ибо уже тогда самые проницательные критики угадывали, что «талантливая и широкая натура Станиславского» не довольствуется пассивным исполнительством и «врывается {119} в область драматурга»[[308]](#endnote-300). И, добавим, на десятилетия опережает других интерпретаторов Чехова.

В четвертом акте «Трех сестер», после того, как Соленый и Тузенбах отправились на дуэль, Станиславский вступил было в спор с драматургом по более существенному поводу. Он решил вдруг — опять-таки смеха ради — выпустить на сцену Протопопова. Согласно его замыслу, Наташа со своим Бобиком в это время находится на балконе, Бобик уронил мяч, мяч выкатился на авансцену, и вот тут-то Станиславскому приходит в голову «попробовать, чтоб Протопопов мяч поднял, показавшись на минуту перед публикой. Это может выйти великолепно или отвратительно. Надо попробовать на одной из генеральных. Это была бы чудная роль. Представьте: вдруг неожиданно с балкона выскочил толстый господин с сигарой в зубах — он бежит за мячиком, несколько раз нагибается, так как не может сразу поймать его. Потом скрывается навсегда с мячиком»[[309]](#endnote-301).

Ни на черновых репетициях, ни на генеральных эту «чудную роль» не опробовали. Вообще многие дополнения и домыслы, весьма типичные для Станиславского (он любил сочинять такие вот «чудные роли»), обычно скоро отменялись — либо им самим, {120} либо Немировичем. Немирович был постоянно настороже и сдерживал его фантазию.

Но там, где Станиславский проницательно расставлял сильные смысловые акценты, с неожиданной ясностью обнажая скрытую суть действия, Немирович и Чехов почти всегда радостно с ним соглашались.

Знаменитое «Трам‑та‑там» — «Там‑там» Маши и Вершинина режиссер сразу предложил «играть, как будто Маша спрашивает его: “Ты меня любишь?” Вершинин отвечает: “Да, очень”. Маша: “Сегодня я буду принадлежать тебе”»[[310]](#endnote-302).

Вскоре после «покаяния» Маши Станиславский, опровергая реплику Ольги («Я все равно не слышу…»), дал актрисе прямо противоположный подтекст: Ольга «не осуждает, а жалеет», понимает, сестру, мало того, «в самых тайниках души сознает, что поступила бы так же»[[311]](#endnote-303).

В общем настроении действия многое предопределил сочувственный юмор, который сопутствует в партитуре Станиславского сестрам Прозоровым (режиссер внимательно ведет линию каждой из них, но то и дело мизансценирует сестер одной тесной группкой, нежным и зябким трио), теме любви Тузенбаха к Ирине, роману Вершинина и Маши. И даже тема Кулыгина ведется тепло. И даже тема Наташи начинается мягко — лишь в конце второго действия в нее вкрадываются злые, скрежещущие нотки. Робкие или смелые улыбки, то беспечный, то нервный смех либо притормаживают действие, либо (реже) ускоряют его ход.

Когда же Вершинин принимается наедине с Машей разглагольствовать, какова будет жизнь через двести-триста лет, Станиславский коварно указывает: «Вдали гармоника и пьяные голоса как бы нарочно напоминают, что все то, о чем говорит Вершинин, наступит не скоро». Однако тут же предлагает исполнителю роли Вершинина (он еще не знал, что ему самому предстоит играть эту роль): «Подстегнуть публику, бодро подымать тон. Очень важно»[[312]](#endnote-304).

Режиссер и сильно возвышает тон, и (с помощью звуков, доносящихся из-за сцены) тотчас же ставит под сомнение слова, которые произносятся возвышенным тоном.

Налаживая партитуру чеховского спектакля, Станиславский и в «Чайке», и в «Дяде Ване» искусно вводил звуковые и шумовые эффекты в эмоциональный контекст действия. В «Трех сестрах» тоже предусматривались и ветер, и метель, и набат, и крик улетающих журавлей и т. п. Но маленьким открытием и своеобразным новшеством «Трех сестер» явились длительные звуковые темы, которые несли самостоятельную смысловую нагрузку, получали как бы целую, Станиславским сочиненную, {121} «роль». Вот характерный пример. В начале первого акта часы бьют двенадцать. Едва они пробили, «в столовой, — пишет режиссер, — зашипела кукушка. Когда и она прогнусавила полдень — вдали (в одной из соседних комнат), торопясь, как бы опоздав, зачастили тоненьким голоском какие-то маленькие часы». Вся эта разноголосица часового боя полностью повторена во втором акте. В третьем акте Станиславский опять указывает: «Часы бьют вдали, то есть в столовой, гостиные с некоторым опозданием, в последний раз перед погибелью бьют и маленькие часы». Теперь понятно, зачем ему понадобился «тоненький голосок»: сейчас Чебутыкин уронит и вдребезги разобьет фарфоровые «часы покойной мамы». В конце акта, в шесть утра, снова бой часов. Но «маленькие часы разбиты, уже не откликаются»[[313]](#endnote-305), и Станиславский уверен: их «погибель» будет замечена, отзовется болью в зрительном зале.

Такие обертоны вступают в сложное, причудливое переплетение с основными тонами, заданными на каждое действие (в первом акте — «тон весеннего настроения», во втором — зима, «метель и вой в печи», «гармоника вдали», в третьем — пожар, «нервность и темп», «движения у всех — нервные, быстрые», в четвертом — осень, «там и сям падают с деревьев желтые листья», издали доносится колокольный звон[[314]](#endnote-306)). Однако, быть может, самое важное сказано на последней странице режиссерского экземпляра. Отказываясь выполнить чеховскую ремарку («в глубине сцены… несут убитого на дуэли барона»), Станиславский мотивирует это решение не только тем, что ремарка технически громоздка и трудно выполнима, но, главное, необходимостью выразить «заключительную, бодрящую мысль автора, которая искупит многие тяжелые минуты пьесы»[[315]](#endnote-307).

И вот в этом пункте Чехов с ним тотчас же согласился. «Конечно, — написал он Станиславскому, — Вы тысячу раз правы, тело Тузенбаха не следует показывать вовсе»[[316]](#endnote-308). Публикуя пьесу, драматург вычеркнул ремарку, против которой возражал режиссер[[317]](#footnote-11). Стоит еще упомянуть и о том, что Немирович уговаривал Чехова: «Три монолога трех сестер — это нехорошо. И не в тоне, и не сценично». Он предлагал оставить в финале только один монолог: «Ольга пусть утешает и ободряет»[[318]](#endnote-309). Но Станиславский был другого мнения: «Монологи финальные сестер, после всего предыдущего, очень захватывают и умиротворяют»[[319]](#endnote-310). Чехов поверил Станиславскому и сохранил все три монолога.

{122} Сообщая Чехову, что Станиславский «дал прекрасную, а местами даже чудесную» партитуру, Немирович попытался определить, какова же должна быть в замышляемом ими спектакле дистанция между искусством и действительностью. «Разница между сценой и жизнью, — полагал он, — только в миросозерцании автора — вся *эта* жизнь, показанная в этом спектакле, прошла через миросозерцание, чувствование, темперамент автора. Она получила особую окраску, которая называется поэзией»[[320]](#endnote-311).

Эти слова Немировича, как и слова Станиславского о «бодрящей ноте» финала, позволяют понять, как в «Трех сестрах» сложилась идеальная по тем временам форма чеховского спектакля. П. Ярцев недаром утверждал, что «здесь художник слова растворился в работе равных ему сил». Живо ощущая гармонию постановки, критик писал, что гармония эта слагается не из «движения внешних событий», а «из тонких движений жизни: будничной мысли и будничного страдания». Талантливым пером он запечатлел выразительные моменты действия: «Весна первого акта в воздухе и в звуках — в душах сестер, в светлой улыбке Вершинина, в резком избытке жизни Федотика, Родэ… В дом во 2‑м акте назойливо рвется улица: отдаленные звуки гармоники и пьяный гул. Тревога пожара в городе — и в доме тревога напряженного настроения, которое ищет разрешиться (3‑й акт). Осень, холодная, мучительная, и в природе, и в душах людей, и в финале». Ярцев зарисовывал и подробности: «Ирина, вся светлая, весенняя, выдувает шелуху из кормушки для птиц: зернышки падают и стучат, скатываясь по крыше. Маша прямо, неподвижно, с лицом, искаженным от страдания, стоит перед Вершининым; Ольга у калитки, отвернувшись, сторожит минуты их разлуки… Все это просто, неново, как будто даже малозначительно. Но этого нельзя забыть».

Магнетическая сила воздействия режиссуры в том и сказывалась, что малозначительные подробности вызывали щемящее, волнующее чувство: «этого нельзя забыть».

Чеховские спектакли МХТ, помимо всего прочего, оказали сильное воздействие на характер и стиль русской театральной рецензии. Раньше критики писали о театре иначе, не столь внимательно к настроению всей «картины жизни», увиденной на подмостках. Ярцев перечислял и хвалил всех исполнителей (отдавая особое предпочтение Маше — О. Книппер), отмечал высокую культуру спектакля («Утверждаю, что нигде на русской сцене так не носили военного костюма, как в “Трех сестрах” на сцене Художественного театра»[[321]](#endnote-312)), но главная особенность его статьи состояла в том, что речь шла о целостном произведении искусства, имеющем самое непосредственное касательство к современной {123} русской жизни, а не о том, как, плохо ли, хорошо ли, проводят отдельные актеры свои роли.

Впрочем, по общему мнению, в актерском ансамбле «Трех сестер» не было слабых мест. «Разыграна пьеса превосходно, — писал В. Поссе. — Очарование и “истинность впечатления” были необычайны. Можно сказать, что решительно все артисты и артистки “выдвинули” свои роли… Они создали типы, которые постоянно выступают в нашей памяти с ясностью почти галлюцинаций». Критик восхищался Станиславским — Вершининым, Мейерхольдом — Тузенбахом («Мейерхольд держался в тени и сумел подчеркнуть сероватость умного, но бесталанного барона»), Артемом — Чебутыкиным, Лужским — Андреем Прозоровым, Вишневским — Кулыгиным. И заключал: «Что касается до исполнения женских ролей, то “Тремя сестрами” московский Художественный театр доказал, нам кажется, вздорность утверждений, проникших в печать, будто в труппе Станиславского нет талантливых артисток… И гениальный художник не придумал бы для Ольги, Маши и Ирины более характерных, более выразительных лиц, чем лица Книппер, Савицкой и Андреевой»[[322]](#endnote-313).

{124} Так быстро происходила переоценка ценностей. Недавно чуть ли не все были убеждены, что актеры МХТ не даровиты, причем в труппе «особенно слаб женский элемент»[[323]](#endnote-314). Теперь эти утверждения объявлялись «вздорными». Ибо всяких актеров знавали опытные театралы, но столь утонченной, психологически изощренной, обаятельно сдержанной и эмоционально насыщенной игры не видывали и они. На чеховских спектаклях МХТ в разное время побывали М. Г. Савина и М. Н. Ермолова.

«Я дура, я ничего не понимала, дура. Как я играла всю жизнь! Вот это театр!» — заявила будто бы Савина[[324]](#endnote-315). Книппер сообщала Чехову: Ермолова «была за кулисами, восторгалась игрой, говорит, что только теперь поняла, что такое — наш театр. В 4‑м акте, в моей сцене прощания [т. е. в сцене прощания Маши с Вершининым. — *К. Р.*], она ужасно плакала и потом долго стоя аплодировала»[[325]](#endnote-316).

Известно, что обе премьерши, и петербургская, и московская, относились к чеховским пьесам холодно. Надо думать, самое сильное впечатление произвели на них совершенно новые средства актерской выразительности, которые продемонстрировал режиссерский театр. Они обе — и виртуозная Савина, и темпераментная Ермолова — были ошеломлены именно как многоопытные профессионалы сцены, которым внезапно открылись возможности, неведомые и недоступные их мастерству.

Много лет спустя, в конце 30‑х годов, упоминая о «Трех сестрах», Немирович сказал: «Это был наш лучший чеховский спектакль»[[326]](#endnote-317). На вопрос, почему «лучший», Горький еще весной 1901 г. в письме к Чехову ответил так: «“Три сестры” идут — изумительно! Лучше “Дяди Вани”. Музыка, не игра»[[327]](#endnote-318).

Подвергнув пристальному анализу режиссерский экземпляр Станиславского, И. Соловьева подтвердила: «Именно музыка — с ее принципом ввода и движения голосов, с ее строящим и неиллюстративным назначением ритма и темпа». Не отсюда ли обилие и существенность режиссерских ремарок: «быстро», «очень быстро», «медленно», «вдруг заторопившись», «нервно», «мягко»? Исследовательница предположила, что, репетируя «Три сестры», Станиславский и Немирович «отыскивали новые принципы сценического развития “без толчков”. Не сцепление драматического механизма, а слияние, перетекание малых житейских событий, их кантилена — пусть слово это странно звучит, когда речь идет о том, как едят пирог, подписывают бумаги, сумерничают, поправляют ошибки в гимназических диктантах. Эта кантилена была формой сценического существования чеховской поэзии».

От «музыкальной симфонии», какую Кугель расслышал в «Дяде Ване», полифония «Трех сестер» отличалась значительно {125} возросшим обилием и разнообразием тем, которые, нарастая и усиливаясь, соприкасаясь и возражая одна другой, шли сквозь спектакль. Причем мягкой поначалу и скрежещущей к финалу теме Наташи отвечала не только лирическая тема Ольги, горестная тема Ирины, бурная тема Маши, но и, например, ностальгическая звуковая тема «часов покойной мамы», которая завершалась их «погибелью».

Однако наиболее существенно было то, что в «Трех сестрах» впервые была достигнута «особая, истинно чеховская “стихотворность” звучания слова»[[328]](#endnote-319). В свое время, задолго до И. Соловьевой, примерно то же самое говорил Мейерхольд, который в «Чайке» играл Треплева, в «Трех сестрах» — Тузенбаха: «Секрет чеховского настроения скрыт был в *ритме* его языка. И вот этот-то ритм услышан был актерами Художественного театра… Не улови Художественный театр ритма чеховских произведений, не сумей он воссоздать этот ритм на сцене», театр этот, по мнению Мейерхольда, никогда и не стал бы «театром настроения», не обрел «*свое* лицо» и остался бы обреченным на подражание мейнингенцам[[329]](#endnote-320).

К этим словам Мейерхольда обычно не прислушивались: знали, что его рассуждения сопряжены с полемикой против метода МХТ. И действительно, он совершенно напрасно противополагал «исключительную музыкальность исполнителей» мизансценам, звуковой партитуре и т. п. Но полемический дух статьи Мейерхольда лишь усугубляет значение того факта (и того успеха), который он в данном случае констатировал.

Ритм чеховского текста был воспринят Художественным театром как особый — с характерными повышениями и понижениями тона — принцип организации речи. «Музыка» произнесения текста, которой добивались в Художественном театре, по сути-то дела знаменовала собой (хотя этого никто еще не подозревал) возникновение новой системы сценических условностей взамен старой, отвергнутой и разрушенной условности дорежиссерского театра.

Особенный «чеховский распев», какой осваивал МХТ в 1901 г. и сохранил затем на десятилетия (он звучал в «Вишневом саде», у Книппер — Раневской, Качалова — Гаева, Москвина — Епиходова и у их партнеров и в 1948 г.[[330]](#footnote-12)), устанавливал явственную дистанцию между житейским *разговором* и сценическим *диалогом*.

В кантилене диалога чеховская проза скрытно сближалась с ритмической размеренностью белого стиха.

{126} Осознано это явление не было. Подобно мольеровскому Журдену, который не знал, что говорит прозой, режиссеры МХТ не знали, что они сообщили музыкальность сценической речи. Артисты МХТ, в свою очередь, не знали, что, произнося чеховский текст, они говорят «как бы стихами». Ведь еще вчера, в «Царе Федоре» и в «Смерти Ивана Грозного», они, наоборот, скрадывая цезуры и пренебрегая ритмикой, превращали стих в бытовой разговор. Они пребывали в искреннем убеждении, что стихотворная речь несовместима с житейской правдой. Это вот удивительное заблуждение вскорости повлекло за собой мучительные трудности, возникавшие всякий раз, когда в Художественном театре ставилась пьеса, написанная стихами.

В. Веригина писала, что обыкновенно магнетизм чеховских спектаклей МХТ объясняли «жизненными» интонациями, простотой игры, но «дело было не только в этом», а в «ритме, которому все подчинялись». Даже паузы были «музыкальны», и актерский ансамбль «уподобился оркестру». В частности, в «Трех сестрах», вспоминала Веригина, «один за другим вступали действующие лица — как инструменты, звучащие то все сразу, в сложной гармонии, то отдельно ведущие свою мелодию»[[331]](#endnote-321). Опытная актриса, Веригина сочла нужным особо указать на необычайную оркестровку драматического спектакля.

Среди многочисленных откликов современников на спектакль «Три сестры», быть может, наиболее примечательный принадлежит перу Леонида Андреева. Не скрывая свою прежнюю антипатию к чеховским персонажам, которых он подозревал в «отсутствии у них аппетита к жизни», Л. Андреев писал, что «жизнерадостный результат» постановки «Трех сестер» был для него «неожиданным и сугубо приятным». В спектакле он расслышал «трагическую мелодию» и определил ее просто: «Жить хочется, смертельно, до истомы, до боли жить хочется!.. Какую-то незаметную черту перешагнул А. П. Чехов — и жизнь, преследуемая им когда-то жизнь, засияла победным светом»[[332]](#endnote-322).

Драматург С. Найденов, как и Л. Андреев, уловил «победный свет», излучавшийся спектаклем. «После представления “Трех сестер” захотелось жить, писать, работать, хотя пьеса была полна печали и тоски… Какое-то оптимистическое горе… какая-то утешительная тоска. И горечь и утешение»[[333]](#endnote-323).

«Особая чеховская форма, — писал впоследствии Н. Эфрос, — получила в этой пьесе свое высшее завершение». Спектакль «передавал во всей силе разлитую в пьесе скорбь», но «сохранил тот неразложимый, надо всем возносящийся остаток светлой веры в русское грядущее, который глубоко заложен в “Трех сестрах”, который — последнее и тончайшее излучение их поэзии и последняя подоснова мироощущения поэта»[[334]](#endnote-324).

{127} Тем не менее многие критики услышали только «горечь», одну лишь «скорбь» и по инерции упрекали и Чехова, и МХТ в излишнем пессимизме. В одной из рецензий можно было прочесть: «Пьеса Чехова производит тяжелое, чтобы не сказать — гнетущее впечатление на зрителя… Местами искорки юмора, живьем выхваченные сценки, но опять все заволакивается тоской и отчаянным пессимизмом»[[335]](#endnote-325). В другой рецензии сказано: «Более безнадежного пессимизма, чем тот, который дает новая пьеса Чехова, трудно себе представить»[[336]](#endnote-326). В третьей — укоризненный вопрос: «Кому можем мы сочувствовать в новой пьесе г. Чехова, в которой выведено столько “несчастных”, неумолкаемо ноющих людей? Да никому. Все они для нас более или менее интересны, но и только. Вместе с ними плакать мы не можем, а потому {128} и нытье их становится для нас нетерпимым, а порой даже отталкивающим»[[337]](#endnote-327).

Столь дружные упреки в чрезмерной мрачности пьесы и спектакля, как водится, сопровождались обязательными призывами к оптимизму. Н. Ежов в «Новом времени» заявил, что «Три сестры» — «трагедия на пустом месте», в ней фигурируют «ничтожные, вечно ничем не удовлетворенные люди», даже «не люди, а просто людишки», и вопрошал, где же «натуры иного склада, деятели, самоотверженные борцы»? Еще один рецензент той же суворинской газеты предположил, что Чехов изображает «общественную протухлость» только потому, что сам он охвачен глубоким (и необоснованным) разочарованием. «Не думаем, что в России положение совершенно безнадежное и нет из него никакого выхода, с этим никогда не согласится совесть русского человека, который знает, что в русской жизни есть светлые стороны, светлые лучи, есть выходы, есть надежда»[[338]](#endnote-328).

{129} Критике справа странным образом резонировала критика слева: критики-марксисты тоже уверяли, что «такого сплошного и плохо мотивированного плача в жизни не бывает и в этом основной грех пьесы с точки зрения реальности ее содержания». М. Ольминский готов был даже заподозрить Чехова «в проведении реакционных тенденций»[[339]](#endnote-329). А. Луначарский писал: «Все персонажи “Трех сестер”, на наш взгляд, достойны осмеяния, и пошлая свояченица героинь мало чем пошлее самих пресловутых трех сестер». Он нетерпеливо спрашивал: «Когда же Чехов… покажет нам семена новой жизни?»[[340]](#endnote-330) В журнале Н. Михайловского и В. Короленко «Русское богатство» появилась статья В. Подарского, который сравнивал персонажей пьесы с морскими полипами: они‑де «проводят жизнь в пустых грезах и фразах о “труде” и продолжают не двигаться с места, но все больше втягиваются в отправление своего животно-растительного существования…»[[341]](#endnote-331)

{130} Выпады и справа и слева поначалу несколько смутили театр, тем более что успех первых представлений был не вполне убедительным. «Нам тогда казалось, — вспоминал Станиславский, — что и пьеса и исполнение не приняты»[[342]](#endnote-332). По его словам, «только через три года после первой постановки публика постепенно оценила все красоты этого изумительного произведения и стала смеяться и затихать там, где этого хотел автор»[[343]](#endnote-333). В конечном счете именно «Три сестры» оказались «любимейшим чеховским спектаклем Художественного театра»[[344]](#endnote-334) и прочно держались в репертуаре до 4 мая 1919 г.

Но уже в год премьеры в одной из статей, посвященных МХТ, можно было прочесть, что «провинциалы, наезжающие в Москву, посвящают этому театру все свои вечера, по нескольку раз пересматривая чеховские пьесы»[[345]](#endnote-335). Подобных явлений летописи отечественной сцены дотоле не ведали. Театр Чехова стал насущно необходим русской интеллигенции, и не только московской.

Размышляя об особенностях «чеховской правды», Станиславский писал: «Эта правда волнует своей неожиданностью, таинственной связью с забытым прошлым, с необъяснимым предчувствием будущего, особой логикой жизни, в которой, кажется, нет здравого смысла, которая точно глумится и зло шутит над людьми, ставит их в тупик или смешит. Все эти часто не передаваемые словами настроения, предчувствия, намеки, ароматы и тени чувств исходят из глубины нашей души, соприкасаются с нашими большими переживаниями — религиозными ощущениями, общественной совестью, высшим чувством правды и справедливости, пытливым устремлением нашего разума в тайны бытия»[[346]](#endnote-336). Процитированные строки вышли из-под пера Станиславского уже в 20‑е годы. Это — ретроспективный взгляд режиссера на чеховские спектакли МХТ, попытка определить особенный, только им присущий тембр, их «магию», понять, почему они так волновали современников и почему, собственно, Художественный театр, в репертуаре которого были и Толстой, и Достоевский, и Островский, и Горький, а также Шекспир, Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Гамсун и др., воспринимался все же как «театр Чехова». Недаром же и сам Станиславский считал, что чеховские спектакли — «главный вклад» МХТ «в драматическое искусство»[[347]](#endnote-337).

В чеховских пьесах на сцене МХТ русская действительность, до боли знакомая зрителям, открывалась с неожиданно новой точки зрения, с новой высоты. То была высота поэзии, настраивавшей по музыкальному камертону сбивчивую многоголосицу повседневного существования обыкновенных людей. Если в «Чайке» еще давало себя знать пристрастие к натуралистическим {131} болевым приемам, то партитуры остальных чеховских композиций МХТ от подобной резкости уклонялись. Заурядные интерьеры, скромные уголки среднерусской природы, овеянные поэтическим настроением, будто заговорили, что-то важное от себя добавляя к тривиальным словам и незначительным поступкам персонажей. Фотографически точные картины жизни насыщались вибрацией мимолетных, быстро сменяющихся впечатлений, беспокойной сменой предчувствий, надежд, разочарований. Импульсы радости и страдания, горя и счастья сливались воедино в потоке эмоций. Жизнь на сцене шла естественно, неостановимо, легко, как бы сама собой. Помимо непреложных факторов, поверх узнаваемой реальности, она приносила с собой ощущение длящейся, зовущей и возбуждающей красоты бытия.

Это-то и волновало «общественную совесть», это-то и побуждало интеллигентов из уездной глубинки, земских врачей, учителей, священников, путейцев, инженеров, рваться, подобно сестрам Прозоровым, в Москву, чтобы отдавать чеховским спектаклям Художественного театра «все свои вечера».

# **{132}** Пределы реализма*Стилистический диапазон раннего МХТ \* Драмы Ибсена в постановках Станиславского и Немировича \* Гауптман на сцене МХТ \* Внутритеатралъные перемены \* «В мечтах» \* Станиславский в работе над «Снегурочкой» и «Властью тьмы» \* «Юлий Цезарь» в интерпретации Немировича \* Разногласия между режиссерами МХТ*

Слово «импрессионизм» применительно к чеховским спектаклям МХТ первым произнес, кажется, Юрий Беляев в рецензии на «Дядю Ваню». Впоследствии этот термин не однажды мелькал в статьях о Художественном театре. Охотно повторял его и Станиславский. Видимо, и критики, и режиссеры испытывали потребность в каком-то более конкретном определении сценического стиля МХТ — обиходные выражения «реализм», «фотографизм», «натурализм» и даже «театр настроений» их либо вообще не удовлетворяли, либо казались неточными. Вместо многих приблизительных слов хотелось найти одно-единственное. Эта цель не достигнута поныне и вряд ли будет достигнута впредь. Чаще всего историки русской сцены, анализируя искусство Художественного театра, предпочитают именовать его искусством психологического реализма. Формула убедительна: реализм МХТ глубоко внедрялся в психологию современника. Но очевидно и другое: существовало большое различие между постановками, где психологическая утонченность доминировала, обретала характер взволнованного высказывания русского интеллигента о его сегодняшней жизни (так оно и было в чеховских спектаклях МХТ), и постановками, где на первый план выступали задачи иного свойства, где в центре внимания театра оказывался тот или иной срез российской действительности, тот или иной социальный слой, а отдельная личность вместе с ее психологией оттеснялась на второй план. Премьера «Власти тьмы» в МХТ хронологически отделена от премьеры «Трех сестер» коротеньким, меньше двух лет, интервалом. Стилистическая же дистанция между этими спектаклями огромна. Втиснуть их под одну общую рубрику едва ли возможно. А если согласиться со Станиславским, что МХТ от «внешнего натурализма» {133} продвигался к «натурализму душевному» (или «внутреннему реализму»), то случай «Власти тьмы» придется рассматривать как пример движения вспять, причем не единственный такой пример.

Искусство Станиславского и Немировича не развивалось поступательно и последовательно — от «внешнего» к внутреннему или «душевному», но совершало сложные эволюции между тенденциями или манерами, которые все-таки вернее всего называть натурализмом и импрессионизмом. А когда, например, в поле зрения театра попадала сказочная русская старина («Снегурочка» Островского) или отдаленная чужая история («Юлий Цезарь» Шекспира), и эти стилистические тенденции, в свою очередь, деформировались.

Возражения предугадать легко. Термин «импрессионизм» в нашем сознании прочно прикреплен к французской живописи второй половины XIX в., историки театра им пользуются редко. Термин «натурализм», напротив, давно вошел в театроведческий обиход, но со знаком «минус». Однако же филологи вполне обоснованно применяют оба эти термина для указания характерных тенденций *внутри* реализма. Когда речь заходит о натурализме Золя или об импрессионизме Мопассана, то тем самым определяются *разные* течения в *общем* русле стиля. По-видимому, есть основания утверждать, что и в искусстве сцены на свой лад выражала себя та же закономерность. История МХТ склоняет к такой мысли.

В общих пределах реализма Художественного театра сосуществовали и сценический натурализм с его мрачным акцентом на внешность и вещность, с его тяготением к острой характерности и сценический импрессионизм, придавивший внешности отнюдь не меньшее значение, но воспринимавший ее не столь однозначно. Натурализм как мироощущение фаталистичен, минорен. Красота ему чужеродна и подозрительна. Импрессионизм — оптимистичен, красота ему родственна и желанна. Правда сценического натурализма короткометражка, поймана и остановлена в бесперспективной статике. Правда импрессионизма более дальновидна, в ней хотя бы смутно, но угадывается перспектива движения.

В сценической практике раннего МХТ натуралистическая тенденция обнаруживала себя пристальным вниманием к среде, окружающей действующих лиц. Среда «в целом» обретала гораздо более важное значение, нежели «отдельно взятая» личность. Таков, как мы увидим, основополагающий принцип постановок «Власти тьмы» Толстого и «Мещан» Горького. Но в чеховских спектаклях МХТ понятие среды, столь существенное с точки зрения законодателей натурализма Золя и Антуана, {134} подвергалось пересмотру и ставилось под сомнение. Чеховский Иванов высмеивал избитую формулу «среда заела». Историк русской интеллигенции Д. Н. Овсянико-Куликовский отметил, что «эта стереотипная фраза» в России уже в 80‑е годы воспринималась как «пустая форма, лишенная содержания». Пресловутая «среда», писал он, к этому времени «перестала быть неподвижною, компактною толщею, которую ничем не проймешь. Она превратилась в род социального киселя, стала зыбкой, дифференцировалась, разложилась и утратила те свойства, которые некогда давали ей возможность заедать свежих людей»[[348]](#endnote-338).

Чеховская драма чутко зафиксировала результаты этого процесса (пока еще не затронувшего ни деревенскую «тьму», ни городское мещанство). И в чеховских спектаклях МХТ противопоставление среды и героя опровергалось соединенными усилиями ансамбля «свежих людей». Каждый «свежий человек» был частицей среды, ее одушевленной молекулой.

В первые годы истории МХТ приверженность к Чехову углублялась с каждым сезоном. И все же театр, конечно, не мог жить одним Чеховым. Станиславский и Немирович стремились расширить репертуар, искали пьесы, которые соответствовали бы их эстетическим критериям и вкусам. При этом они неизменно руководствовались принципами, сформулированными Немировичем уже в 1898 г.: театр «должен ставить или такие пьесы из классических, в которых отражаются благороднейшие современные идеи, или такие из современных, в которых теперешняя жизнь выражается в художественной форме»[[349]](#endnote-339).

Среди новых русских писателей этим требованиям мог ответить один только Горький. Среди западных наибольший интерес вызывали, естественно, Ибсен и Гауптман. Немирович, в частности, испытывал особо сильное пристрастие к Ибсену, и в первые пять сезонов на сцене МХТ были даны четыре ибсеновские драмы.

О том, какими мотивами это пристрастие диктовалось, рассказал первый историк МХТ Николай Эфрос. В Ибсене чувствовался «жар ума и пафос мысли», в его драмах «привлекало, почтительно перед ними склоняло их широкое содержание». Ибсеновская серьезность предвещала «большой театр, отрывающийся с крутым ригоризмом от маленького театра-забавы, театра будней, театра мещанской ограниченности». В этом была «репертуарная драгоценность» Ибсена: «через него сцена значительно выиграла в содержательности». И в конце концов «молодой театр молодой публики не мог тогда быть без Ибсена, вне Ибсена».

Некий парадокс заключается, однако, в том, что, хотя «без Ибсена и вне Ибсена» жизнь Художественного театра была немыслима {135} и невозможна, тем не менее перечень постановок Ибсена в раннем МХТ — это почти сплошь перечень неудач. Причем все эти неудачи констатировал тот же Н. Эфрос. «Статистика указывает, — писал он, — что максимальное число постановок имел Ибсен. Театр, во всяком случае главный руководитель его репертуара, Немирович-Данченко, был “влюблен” в Ибсена. Но если к Чехову была влюбленность сердца, то к Ибсену — влюбленность головы»[[350]](#endnote-340).

Много позже П. А. Марков еще энергичнее сформулировал суть этой коллизии: «С Ибсеном театр внутренне боролся — с Чеховым он жил в ладу… Может быть, дело заключалось в рационализме Ибсена, но за исключением “Доктора Штокмана” и “Бранда” ни один ибсеновский спектакль не волновал зрителя так, как чеховские пьесы или “Одинокие” Гауптмана. Театр не сливался с Ибсеном»[[351]](#endnote-341). Косвенно слова Маркова подтверждаются тем, что Станиславский в «Моей жизни в искусстве» посвятил ибсеновским спектаклям (до «Штокмана») всего лишь полторы суховатые страницы. Он упоминал, что, играя Ибсена, актеры МХТ «слишком много философствовали, умничали, держали себя в плоскости сознания». За собой он числил только две пьесы Ибсена — «Доктор Штокман» и «Дикую утку», а о том, что режиссировал еще и «Гедду Габлер» и (вместе с Немировичем) «Привидения», просто не упомянул. Размышляя о том, почему пьесы Ибсена пришлись Художественному театру не ко двору, Станиславский усматривал, между прочим, и препятствия «чисто национального характера»[[352]](#endnote-342). Но это соображение вряд ли основательно, ибо, например, «Одинокие» Гауптмана, несмотря на те же самые «препятствия», и репетировались увлеченно, и поставлены были прекрасно.

Трудности возникали в иной сфере. Строгая логичность пьес Ибсена, всегда призванных продемонстрировать ту или иную неотвратимую закономерность, их сосредоточенность в узких пределах заданной проблемы, — все это стесняло фантазию режиссеров МХТ. Скудный рацион конкретных сведений о характерном для ибсеновских персонажей тонусе и образе жизни, о их манерах, вкусах, привычках, о том, как они одеваются, как ведут себя дома и вне дома, позволял обозначить лишь контуры, «картины жизни», но не ее атмосферу, не ее настроение. Наблюдательное искусство МХТ жадно требовало новых и новых подробностей, на которые Ибсен был скуповат. И потому, приступая к Ибсену, режиссеры МХТ старались по мере сил расширить кругозор драмы, преодолеть ее замкнутость. Почти всегда им казалось, что этой цели можно достичь, если устроить массовые сцены там, где Ибсен их вовсе не предполагал, увеличить толпу, если у Ибсена она присутствует, «взвихрить» массовку.

{136} В 1900 г., работая над пьесой «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», Немирович настойчиво стремился выйти за рамки аллегорического квартета персонажей (художник Рубек — свободный дух, охотник Ульфхейм — плотская страсть, Ирена — высокое вдохновение, Майя — чувственная радость). Режиссер надумал окружить ибсеновских героев оживленной толпой обитателей высокогорного курорта. Станиславский сочувствовал намерениям Немировича и поспешил ему на помощь. В обстоятельном письме о планировке «Мертвых» он подсказал, где устроить специальные «места для групп» (т. е. для массовок), а кроме того, нафантазировал великое множество живописных подробностей курортной жизни. Ему мерещились цветные маркизы в ярком солнечном свете, ресторанные столики, вынесенные на площадь перед отелем, «горничные в национальных костюмах», «худосочные девицы и кавалеры», табльдот, «сборы больных к столу и потом их говор, тихий и скучный», а для контраста — шумные «французы-велосипедисты», гигантские шаги, «шум шаров при игре в крокет, возгласы при игре в лаун-теннис», бильбоке и другие «веселые пятна».

Мало того, «настаиваю и на проходящем вдали пароходе близко у берега, — писал он. — Видны только двигающиеся верхушки мачт и дым из трубы»[[353]](#endnote-343).

Несколько ошеломленный этим изобилием, Немирович благодарил, но не со всеми предложениями соглашался, сожалел, что ни пароход, ни табльдот поместить на сцене не удастся. Крокет он принял, о лаун-теннисе, бильбоке и гигантских шагах умолчал. «Велосипедисты, думаю, мне не нужны». Но зато взамен велосипедистов пообещал Станиславскому «*очень* шумный» выход Ульфхейма с собаками (и подчеркнул слово «очень»): «собаки производят среди больных страшный переполох, шум, визг — целая сцена»[[354]](#endnote-344).

Вероятно, собаки Станиславского обрадовали. Но вся эта свора появлялась в первом акте, а главные затруднения поджидали Немировича во втором. «Ай‑ай, ай, какой это трудный акт, — жаловался он. — Не помню такого трудного акта нигде. Два дуэта наполняют весь акт»[[355]](#endnote-345). Т. е. его удручала в данном случае именно камерность; ее он и тщился разрушить, погружая ибсеновские дуэты в кишение толпы, дабы показать, как пошло реагирует обывательская среда на драму, сотрясающую судьбы героев.

Однако ибсеновская реторта требовала «чистого эксперимента». Все, чего добивался режиссер, разрабатывая образ буржуазной среды, неспособной понять художника, все, к чему стремился по его наущению Симов, воспроизводя могучий северный ландшафт и — в противовес красотам гор — облик маленького {137} санатория (который воспринимался как «шкаф с мухами»), шло во вред пьесе.

Немирович, видимо, это чувствовал, а потому решил прибегнуть к более внушительным образам. Он велел Симову устроить «настоящий горный ручей», который пересекал, извиваясь между камней, журча и пенясь (по днищу, сделанному из брезента), всю сцену слева направо. Для финала придумали и осуществили снежную лавину: срываясь с горных вершин, она с головой засыпала Рубека. Но и такие сильнодействующие средства не помогали.

Это было тем досаднее, что Немирович имел основания рассчитывать на успех. Роли разошлись удачно: Рубек — только что принятый в труппу МХТ В. И. Качалов, Ирена — М. Г. Савицкая, Майя — О. Л. Книппер, Ульфхейм — А. Л. Вишневский. На репетициях режиссер не мог нарадоваться тому, что Качалов и Савицкая, «оба ждут указания буквально каждой интонации и каждого движения». Сожалея, что не умеет показывать, как Станиславский, Немирович все же надеялся добиться «внутреннего драматизма» и «полуяркой, но верной игры». Однако громоздкие внешние эффекты глушили «полуяркую игру». Публика на «Мертвых» откровенно скучала.

Впрочем, она скучала и на других ибсеновских спектаклях — на «Гедде Габлер», «Дикой утке», «Столпах общества», «Привидениях». В репертуаре эти пьесы не удерживались, в лучшем случае удавалось дать 15 – 20 представлений.

В «Гедде Габлер» «солировали» Станиславский — Левборг и Андреева — Гедда, но пьеса, которую Немирович называл «туманной», пришлась по вкусу только «дамам интеллигентным с декадентской окраской»[[356]](#endnote-346). Для Станиславского как режиссера первая встреча с Ибсеном прошла бесследно. Зато очередной ибсеновский спектакль, «Доктор Штокман», стал крупным событием и в режиссерской биографии Станиславского, и в истории русской сцены.

Судя по «Моей жизни в искусстве», репетируя эту пьесу, Станиславский никак не предполагал, что ее постановка спровоцирует возбуждение откровенно политического свойства. «Мы, исполнители пьесы и ролей, — писал он, — стоя на сцене, не думали о политике. Напротив, демонстрации, которые вызывались спектаклем, явились для нас неожиданными». И далее: «Образ доктора Штокмана стал популярным как в Москве, так и особенно в Петербурге»[[357]](#endnote-347). Почему же, однако, «особенно в Петербурге» — вот что интересно.

Ведь отзывы на московскую премьеру, состоявшуюся 24 октября 1900 г., — хвалебные, даже восторженные, но в них не сыщешь ни малейшего намека на «демонстрации» и на политический {138} ажиотаж вокруг спектакля. В «Московском листке» Н. Рокшанин подчеркивает «артистичность» игры, наполнявшую сердца зрителей «безмерной радостью», констатирует «торжество сценического искусства»[[358]](#endnote-348). Рецензент «Русских ведомостей» отмечает как главное достоинство «простоту, отсутствие эффектов, умение сохранить идейный характер пьесы», придать ей «живость и интерес»[[359]](#endnote-349). Другие рецензенты упоминают, что Станиславский показал Штокмана «самым обыкновенным человеком»[[360]](#endnote-350), снизил героя, «пригвоздил Штокмана к земле»[[361]](#endnote-351).

Более того, в декабре 1900 г. в либеральной «Русской мысли» появляется сердитое письмо Ив. Иванова «Горе героям!». Автор упрекает Станиславского: он‑де лишил ибсеновского Штокмана силы, обескровил его, уклонился от «героического и идеального», не показал «натуру трибуна и воинствующего агитатора, картинного и грозного в момент борьбы». Штокман — Станиславский «просто забавен и жалок», это «не Шток-ман, а Шток-кинд»[[362]](#endnote-352) (т. е. не мужчина, а ребенок).

Но во время первых петербургских гастролей МХТ в феврале — марте 1901 г. восприятие спектакля, и в частности Штокмана, Станиславского разительно изменилось. «Доктора Штокмана» сыграли 23 февраля, и на следующий день Горький писал жене: «С треском и громом прошел “Штокман”. Что было — после 4‑го акта! “Жизнь” поднесла огромный венок с красной лентой, оваций — без счета, всей массой публики. Удивительно грандиозное зрелище»[[363]](#endnote-353). Второе представление, извещали газеты, «вызвало еще более шумные и горячие овации, нежели первое. Речь Штокмана — Станиславского в 4‑м акте несколько раз прерывалась аплодисментами». (И здесь, как видим, в центре внимания четвертый акт) После окончания спектакля у рампы собралась разгоряченная толпа. «Крики: “Спасибо, Станиславский!” — неслись со всех сторон. Публика сама раздвигала занавес (!), чтобы увидеть артиста»[[364]](#endnote-354).

Что же вызвало этот внезапный «треск и гром», грандиозные овации, бурю восторгов зрительного зала? Ведь в Москве, на премьере, ничего подобного не наблюдалось. Отчего Станиславский, изумленный «небывалым» успехом, был этим успехом даже несколько испуган? Меня, писал он, охватило «чувство, что я совершил преступление и что меня посадят в Петропавловку»[[365]](#endnote-355).

Историки театра никогда этими вопросами не задавались, от их внимания ускользнула хронологическая последовательность событий, которая все объясняет.

22 февраля, накануне первого представления «Штокмана» в Петербурге, закончилось трехдневное заседание Святейшего синода, который постановил отлучить от церкви Льва Толстого. {139} Сенсационное известие в тот же день облетело столицу. Утром 23 февраля с амвонов петербургских церквей было оглашено «определение» синода: Толстого обвиняли в том, что он «дерзко восстал на Господа и на Христа его», «проповедует ниспровержение всех догматов православной веры и самой сущности веры христианской», называли «лжеучителем»[[366]](#endnote-356). А вечером того же дня в четвертом акте спектакля МХТ доктора Штокмана публично объявляли «врагом народа».

Это совпадение было взрывоопасным, и взрыв произошел. Откровенно и пылко выражая солидарность со Штокманом, публика демонстрировала преданность Толстому и презрение к властям, церковным и светским, чья тупая бездарность столь явственно выказала себя этим актом, «беспримерным», по словам Короленко, «в новейшей русской истории»[[367]](#endnote-357).

Еще вчера, преклоняясь перед писательским гением Толстого, русская интеллигенция весьма прохладно относилась к толстовскому учению. Но после того, как Толстого предали анафеме, его авторитет сразу стал непререкаем. Новую ситуацию, сложившуюся после отлучения, четко охарактеризовал в своем дневнике А. С. Суворин. «Два царя у нас: Николай второй и Лев Толстой. Кто из них сильнее? Николай II ничего не может сделать с Толстым, не может поколебать его трон, тогда как Толстой несомненно колеблет трон Николая и его династии. Его проклинают, синод имеет против него свое определение. Толстой отвечает, ответ расходится в рукописях и в заграничных газетах. Попробуй кто тронуть Толстого. Весь мир закричит, и наша администрация поджимает хвост… Новое время настает, и оно себя покажет»[[368]](#endnote-358).

В суворинской записи существенно указание, что синод (власть церковная) и администрация (власть светская) в борьбе против Толстого одной веревочкой связаны и что их совместные усилия только укрепляют общественный престиж одинокого — подобно Штокману — честного и духовно независимого человека, который «колеблет трон». Эти слова объясняют, в частности, почему спустя год с лишним Художественный театр обратился к «Власти тьмы». А кроме того, они позволяют понять, почему «Доктор Штокман», помимо воли Станиславского, вверг Художественный театр в общественно-политическую борьбу, от участия в которой оба руководителя труппы дотоле старались уклониться.

Многие реплики ибсеновской пьесы, во время репетиций звучавшие относительно нейтрально, в наэлектризованной атмосфере петербургских спектаклей обрели вызывающую остроту. Уже во втором действии слова Штокмана: «Я хочу свободно высказываться о всевозможных случаях в мире!» или «Все наше {140} общественное благосостояние основано на обмане!» — заставляли зал взволнованно замирать. В третьем действии публика отзывалась непредвиденными аплодисментами на фразу: «Надо очистить, дезинфицировать всю нашу общественную жизнь». Реплика Штокмана, обращенная к жене: «Правда и народ победят, будь спокойна!» — порождала еще более дружные рукоплескания. В. Вересаев с некоторым удивлением писал: «Ничего, казалось бы, злободневного нельзя было найти в “Докторе Штокмане”. Однако то и дело в пьесе неожиданно выплывали словечки и положения, как будто прямо намекавшие на современность. И публика бешеными рукоплесканиями и смехом подчеркивала эти места»[[369]](#endnote-359). Зал «был до крайности возбужден и ловил малейший намек на свободу, откликался на всякое слово протеста Штокмана. То и дело, и притом в самых неожиданных местах, среди действия раздавались взрывы тенденциозных рукоплесканий. Это был политический спектакль. Атмосфера в зале была такова, что можно было ежеминутно ждать прекращения спектакля и арестов», — вспоминал Станиславский[[370]](#endnote-360). А четвертое действие, где Штокмана публично объявляют «врагом народа», в Петербурге шло так, что режиссер и правда имел основания опасаться Петропавловской крепости.

Вот что любопытно, однако. Станиславский не мог, разумеется, предвидеть события, которые повлияют на общественный резонанс его спектакля. Но, замышляя постановку, режиссер резко усилил и взвинтил массовые сцены четвертого действия. Там, где у Ибсена «шум, крики и смех» или «смех, шум и свистки» (и только в одном случае «кричат, топают и свистят»), в партитуре Станиславского читаем: «Неистовые рукоплескания, продолжительные. Стучат ногами и стульями о пол. Штокман неподвижен как величавая статуя. Когда рукоплескания прекратились, Штокман почти шепотом говорит со страшным презрением “О, безумцы”, потом повышает голос… Едва Штокман сказал последнее слово фразы “говорю *вам*”, вся толпа, как один человек, вскочила, вот‑вот готовая ринуться опять на него и разорвать на клочья». Дальше неоднократно Станиславский указывает: «Народная сцена. Бунт»; «Народная сцена. Бунт, повторение натиска с удвоенной силой». Самое же интересное ожидает нас в конце действия. Занавес закрывается, и после этого, согласно режиссерской партитуре: «Крики народа за занавесом. Ясно слышны отдельные голоса: “Враг народа, враг народа!” Свист в зрительном зале (театра)»[[371]](#endnote-361).

Последняя фраза не вызывает никаких сомнений: когда Станиславский «писал мизансцену», он задумал «подсадку», т. е. хотел, чтобы свист (или свистки) раздались из публики. Конечно, потом он укротил свою фантазию и отказался от этого приема. {141} Но сама по себе такая затея имеет ясную цель: распространить «неистовство» толпы за пределы сцены, выплеснуть «бунт» в публику. В Петербурге, причем без всякой «подсадки», это и произошло — с той только существенной разницей, что зрительный зал не освистывал, а неистово поддерживал «врага народа».

Между тем ведь как раз в четвертом действии в речи Штокмана была самым отчетливым образом высказана самая антидемократическая мысль: «Большинство никогда не бывает право… На стороне большинства сила, к сожалению, но не право. Правы — я и немногие другие единичные личности. Меньшинство всегда право». Стоит задуматься над тем, почему слова, которые явно шли вразрез с убеждениями тогдашней аудитории, нимало ее не смутили и не охладили ее отношения к Штокману — Станиславскому. Чехов в ответ на тревоги Книппер, не «прикроют» ли спектакль, написал ей из Ялты, чтобы она не беспокоилась зря: «“Доктора Штокмана” едва ли снимут с вашего репертуара, ведь это консервативная пьеса»[[372]](#endnote-362). До Ялты взрыв политических страстей, вызванный «консервативной пьесой», еще не донесся, и ясно, что Чехов имел в виду именно тирады Штокмана, направленные против демократии.

Немирович впоследствии специально коснулся этого вопроса. Он вспоминал беседу с одной из студенток. Девушка говорила, что пьеса Ибсена «по ее политической тенденции совсем не наша. Казалось бы, нам надо свистать ей. Но тут столько правды, и Станиславский так горячо призывает к верности самому себе, что для нас этот спектакль и праздник, и такое же “дело”, как манифестация у Казанского собора»[[373]](#endnote-363).

Студенческая демонстрация у Казанского собора (и расправа полиции со студентами) произошла 4 марта, в этот день «Доктора Штокмана» играли в Петербурге в третий раз, и политический резонанс спектакля уже вполне определился. Но после разгона демонстрации некоторые реплики Штокмана, на двух предыдущих представлениях не привлекавшие к себе особого внимания, тоже вдруг оказались взрывчатыми. В последнем акте Штокман, рассматривая свой изорванный сюртук, с юмором замечал: «Когда идешь сражаться за свободу и истину, нельзя надевать нового платья». Эта фраза «произвела действие электрического разряда». Публика, «вся без исключения», отозвалась на нее «бурным и стихийным» громом аплодисментов. Причем для зрителей значение имела не столько проповедь или идея Штокмана, такая или иная (и не проповедь или идея Толстого, такая или иная), сколько позиция Штокмана, бросившего вызов власти, обществу, строю. Вот почему Штокман — Станиславский вдруг вырос «в грозную политическую фигуру», а овации ему {142} превращались в «ошеломляющую, даже угрожающую демонстрацию»[[374]](#endnote-364).

Мягкое обаяние, которым наделил Станиславский Штокмана, намеренно скромная манера, с которой он эту роль играл (в гриме и осанке откровенно копируя Н. А. Римского-Корсакова), шли вразрез с очевидной у Ибсена тенденцией возвысить образ. А. Ф. Кони по этому поводу в письме Чехову заметил: «Чтобы из такой ходульной фигуры сделать живого, глубоко понятного человека — нужен не только талант, а то, что Достоевский называл “проникновенностью”»[[375]](#endnote-365).

«Глубоко понятного» Штокмана зрители воспринимали как своего, как знакомого, близкого. «Вы не видите еще его фигуры во входных дверях, — писал А. Амфитеатров, — вы слышите только его захлебывающуюся торопливую речь, и вам уже ясно, что это — человек великой души… И вы в течение каких-нибудь трех секунд сгораете нетерпением поскорее увидать, какой он. И вот он входит. Боже мой! что же это такое? Да ведь вы его знаете, вы его видели… где? на улице? в театре? во сне? неизвестно, — но вам знакома вся эта фигура с головы до ног»[[376]](#endnote-366).

Любопытен и отзыв Вересаева. «… Никак не могу, — писал он, — соединить в своем представлении образ Станиславского с созданным им образом Штокмана. Станиславский — гигант, с медленными движениями, с медлительной речью. А на сцене был маленький (да, да, маленький, я это ясно видел!), маленький, суетливый, сгорбленный старичок с быстрой походкой, со странной манерой держать опущенною вниз правую руку с вытянутыми двумя пальцами… Юродивая улыбка про себя, очки на очень близоруких глазах, — о, он ничего не видит кругом, только решающую перед его глазами правду. Умница и в то же время ребенок, наивный чудак…»[[377]](#endnote-367).

А. Богданович считал, что «доля комизма, вкладываемая г. Станиславским в свое исполнение», более чем уместна и придает Штокману «юмористическую жилку, без которой этот характер был бы неясен». Критик одобрял свойственный игре актера «тон добродушия, наивности» и резюмировал: «В таком изображении Штокмана мы видим не принижение личности, напротив, скорее ее реабилитацию. Сколько, быть может, таких скрытых героев живет между нами, пока не наступит их час, как наступил он для Штокмана»[[378]](#endnote-368).

Подобные надежды были чужды Ю. Беляеву, и в его рецензии сквозило замешательство. С одной стороны, Беляев утверждал, что актер умалил и обеднил героя: «Ибсеновский Штокман есть все-таки скорее дух, огромная нравственная сила, чем тот растерянный, увлекающийся доктор, которого дает г. Станиславский». {143} С другой стороны, признавал: «… впечатление получается сильное и в смысле реальности, быть может, даже более правдоподобное, чем у Ибсена». А в конечном счете («когда, — оговаривался критик, — первоначальные восторги уступают место трезвому суждению») сам себя одергивал и возвращался к тому, с чего начал: образ все-таки «тускнеет и суживается перед образом, задуманным автором»[[379]](#endnote-369). Эта сбивчивость, совсем не характерная для категоричного в оценках Беляева, была вызвана, видимо, не только необычайно бурной реакцией публики, но и совершенно новым типом театрального героя, с которым критика еще не свыклась.

Как раз под впечатлением «Доктора Штокмана» Кугель сформулировал одну из главных своих претензий к МХТ: «излишняя детальность постановки, — писал он, — принижает героический элемент». Театр — это «единственная сохранившаяся до нашего времени форма обоготворения героев. В театре сидит толпа — “на театре”, как говорили в старину, находятся герои. И страсть к театру есть в основе своей страсть к героическому». Характерное для МХТ «обилие подробностей реальной жизни и повседневности» вредно потому, что оно «понижает подмостки до уровня партера. Стоит протянуть руку, и мы можем обменяться рукопожатием с актером». Такая фамильярность, считал Кугель, допустима в чеховских пьесах: ведь у Чехова люди так же «случайно прикреплены к жизни, как хомуты, чайные стаканы, сыр, гитара». Но она вредит Ибсену, «зовущему нас к пробуждению, к силе, красоте и воле…»[[380]](#endnote-370).

Весь этот пассаж показывает, до какой степени был Кугель привержен к старым театральным условностям. Он сдержанно похвалил «сцену митинга» в «Штокмане», но признать Штокмана «героем» не мог, ибо театр этого героя не «обоготворял», напротив, настаивал, что Штокман — обыкновенный человек, с которым можно «обменяться рукопожатием», но который тем не менее (в отличие от царя Федора или Астрова) совершал по ходу спектакля истинный подвиг. В «Докторе Штокмане» впервые была практически доказана возможность раскрытия героического — в обыденном, величия духа — в будничном внешнем облике. Тут-то и выяснилось, что такой герой способен взволновать и объединить зрительный зал не меньше, чем герои «костюмных» пьес Фердинанд или Карл Моор.

Другие драмы Ибсена, которые шли на подмостках раннего МХТ, к подобным героям не выводили, а их проблематика была от русской действительности достаточно далека. Поэтому «Дикая утка», поставленная вскоре после «Штокмана», «на сцене Художественного театра оказалась, — по словам Чехова, — не ко двору». Чеховский вердикт был сухим: «Вяло, неинтересно и {144} слабо»[[381]](#endnote-371). Правда, Чехов Ибсена вообще недолюбливал, и Н. Эфрос запомнил, что он часто говаривал: «Ибсена же не надо играть»[[382]](#endnote-372). Но и сам Эфрос премьерой «Дикой утки» был разочарован. В его рецензии сквозило недоверие к «туману тающих символов», которые несет с собой эта драма и которые, возможно, вовлекают театр в «погоню за химерою»[[383]](#endnote-373).

П. Ярцев, напротив, полагал, что театр неуверенно следовал за драматургом. По его словам, «холодная и определенная» иллюстративность вкупе с чрезмерным обилием «внешних подробностей» игнорировала «высший смысл» произведения. «Пьесу раскрыл до полной ясности реализм исполнения, но *он* же и убил в ней душу». Поэтому «публика скучала», хуже того, «многие ушли, не дождавшись последнего акта»[[384]](#endnote-374).

Станиславский в «Моей жизни в искусстве» высказался проще: «Мы оказались недостаточно реалистичны в области внутренней жизни пьесы». Но по сути дела между ним и Ярцевым разногласия нет. Ибо холодная иллюстративность «бытовой картины», зафиксированная Ярцевым, как раз и означает, что исполнители не сумели выразить «духовное содержание» драмы[[385]](#endnote-375).

После того как в репертуаре МХТ появились жгуче-актуальные пьесы Горького, Ибсен стал казаться и пресным, и скучным. В рецензиях на «Столпы общества», поставленные Немировичем в 1903 г., то и дело проскальзывали невыгодные для Ибсена сравнения с горьковскими «Мещанами». Ибсена упрекали в том, что он «слишком хитро и путано завязывает узел интриги», театр — в чрезмерной «затейливости» оформления и неровности актерской игры[[386]](#endnote-376). Критик «Московских ведомостей», по старинке разбирая за ролью роль, усматривал серьезные недостатки почти у всех исполнителей: в игре Станиславского — консула Берника «была заметна какая-то неналаженность… какая-то как бы скрипучесть, шероховатость, неровность», у М. Савицкой — Марты «слишком много надорванных, плаксиво-вымученных нот», у О. Книппер — Лоны «напускная вульгарность, режущая слух акцентировка», В. Качалов — Хильмар «немного напоминал Барона из “На дне”» и т. д.[[387]](#endnote-377)

Но, как уже сказано, чаще мысли критиков возвращались не к «На дне», а к «Мещанам». Н. Эфрос заявил, что слова Тетерева «Пошлость — фея здешних мест» могли бы послужить эпиграфом к «Столпам общества», если бы только Ибсен, «ополчаясь на мещанство», не «крохоборствовал, обличая элементарное ханжество, грошовое лицемерие, высокомерие глянца, сплетни кумушек», не порывался бы срывать маски, которые и срывать-то незачем: «они падают сами собой». Эфрос более доброжелательно отзывался об актерах, но указывал на полный разлад {145} между «характером декоративной рамы» и «характером вправленной в нее картины»: декорация Симова в стиле «этакого норвежского барокко» была, по его мнению, чересчур весела и богата, ее «жизнерадостность» не соответствовала «зашнурованной морали» ибсеновских персонажей. «Не их то стиль»[[388]](#endnote-378).

Что декорация «не в стиле» и слишком шикарна заметили почти все рецензенты. А самые проницательные догадывались: «… кажется Художественный театр сознавал, что пьеса — из слабых у Ибсена, и хотел от себя добавить ей интереса…»[[389]](#endnote-379).

В самом деле в театре насчет «Столпов общества» не обольщались. Немирович вел репетиции, зная, что «пьеса из слабых», и с трудом превозмогая антипатию к ней. «Какая это мука — не верить в красоты пьесы, а внушать актерам веру в них», — жаловался он Чехову[[390]](#endnote-380). Актеры же внушению не поддавались. Режиссер тщетно убеждал их «отдаваться ролям добросовестно… Приходилось ссориться, браниться»[[391]](#endnote-381). Станиславский роптал, что вынужден играть в «отвратительной пьесе»[[392]](#endnote-382). Лилина вторила ему: «Проклятая пьеса, репетируем ее без конца, и на французский лад, и на норвежский и все толку нет»[[393]](#endnote-383).

«Мы из Ибсена выбираем не лучшие его *гуманные* (!) произведения, а “Столпы”, потому что они ближе к “Штокману”», — корил {146} себя Немирович[[394]](#endnote-384). Но Лилина была другого мнения об Ибсене: «… в каком направлении ни возьмешься его играть, все узко выходит»[[395]](#endnote-385).

Впоследствии высказался по этому поводу и Мейерхольд. Он утверждал, что «сущность драмы Ибсена “Столпы общества”… совершенно потонула в изощренности анализа *проходных* сцен». По его словам, искусство МХТ успешно дорисовывало «импрессионистски брошенные на полотно образы Чехова». Но применительно к образам Ибсена такой метод оказался неприменим, и «режиссер-натуралист» вынужден был «*объяснять* публике» ибсеновские роли, т. е. «*оживлять скучные диалоги* чем-нибудь: едой, уборкой комнаты, введением сцен укладки, завертыванием бутербродов и т. д.»[[396]](#endnote-386). Видимо, Мейерхольд подошел близко к истине. Его слова об импрессионизме чеховских спектаклей и о натурализме постановки «Столпов» совпадают с позднейшими суждениями Станиславского.

В общественном мнении Ибсен по-прежнему котировался высоко. Но режиссеры МХТ не находили в ибсеновском репертуаре пьес, которые могли бы взволновать публику так, как взволновал ее «Штокман». Гораздо более интенсивны и содержательны были взаимоотношения МХТ с Гауптманом.

Станиславский, по чьей инициативе в 1899 г. были поставлены «Одинокие», работал над пьесами Гауптмана с воодушевлением. Для него много значила живейшая симпатия Чехова к Гауптману. «Родство этих писателей, — писал Станиславский в 1932 г., — было не случайным. Сила Гауптмана, как и Чехова, была в том, что его правдивые, внутренне наполненные пьесы всегда затрагивали многие из проблем, волновавших передовую русскую интеллигенцию»[[397]](#endnote-387). Немирович тоже упоминал о близости Гауптмана «душе русского передового интеллигента»[[398]](#endnote-388).

Возникла такая близость прежде всего потому, что Гауптман с обостренной чуткостью улавливал драматизм современного бытия. В отличие от Ибсена он не сводил социальные противоречия к заранее заданному (и нередко малоинтересному для русской аудитории) тезису. В пьесах Гауптмана действительность не сжималась тисками проблемности, в них, как и в самой реальности, случайность получала сравнительно большие права, а вроде бы необязательные, побочные мотивы обретали существенное значение. И хотя традиционный упор на поворотные события, на переломные — решающие — поступки в его пьесах сохранен, а линии интриги прочерчены вполне логично, тем не менее оберегаемая Ибсеном жесткость драматической конструкции у Гауптмана более податлива. Ее образует сложное переплетение осознанных намерений и неосознанных побуждений {147} действующих лиц. Импульсивный порыв уравнивается в значении с обдуманным поступком.

Первой современной драмой Гауптмана, поставленной Станиславским, был «Геншель», который прошел всего 19 раз. Пьеса появилась на сцене МХТ сразу после того, как ее сыграли у Корша и в Малом театре. Две неудачные постановки отбили у москвичей интерес к «Геншелю № 3». Но как разведка, как попытка освоить манеру Гауптмана работа над «Геншелем» была полезна. Н. Эфрос тотчас же указал достижения режиссуры в «мастерской передаче настроения, общего тона драмы», в заботливом подходе «к жанровым ее элементам»[[399]](#endnote-389).

Жанризм проступил прежде всего в типичном для Станиславского тех лет стремлении где только можно увеличивать население пьесы и устраивать хотя бы коротенькие, но колоритные массовые сценки. Действие четвертого акта происходит в кабачке, и тут Станиславский вывел на подмостки множество персонажей, не предусмотренных Гауптманом, устроил «настоящий водоворот пошлых лиц»[[400]](#endnote-390). Один из критиков писал: «… 4‑й акт “Извозчика Геншеля” представляет собой шедевр режиссерского искусства. Это целый ряд в высшей степени художественно воспроизведенных сцен из жизни немецкого кабачка, и на фоне этой жизни рельефно и естественно продолжает развиваться главный сюжет пьесы»[[401]](#endnote-391). Критик почувствовал слитность «фона» и «главного сюжета»: в постановках пьес Гауптмана Станиславский именно к этому и стремился. Настойчиво расширяя русло действия, он сообщал всему ходу драмы общность и цельность «настроения». Точно так же, как в чеховских спектаклях, он вступал в своего рода соавторство с Гауптманом, свободно импровизировал вокруг «главного сюжета».

Н. Эфрос полагал, что «чеховский сценический метод» вполне «годился для “Одиноких”», ибо в самой пьесе чувствовалась «родственность ее стиля с чеховским письмом»[[402]](#endnote-392). В известной мере это действительно так. Но только в известной мере: все же в «Одиноких» достаточно отчетливо противопоставление «свежих людей» (Анны Map, Иоганнеса Фокерата) затхлой среде. Немирович склонялся к мысли, что эти герои скорее сродни ибсеновским, а потому чеховская аранжировка действия тут неуместна. Ему пришлась «не по душе» предложенная Станиславским «мизансцена», и во время репетиций он упорно добивался, в частности, «особенных тонов и звуков»[[403]](#endnote-393) от Мейерхольда, который играл Иоганнеса.

«Особенные тона» понадобились Немировичу, чтобы приподнять Иоганнеса, возвысить героя над филистерской средой и мещански-благополучной семьей. По мнению Немировича, любовь Иоганнеса к Анне должна была вызывать сочувствие зрителей. {148} Если Иоганнес во имя Анны готов оставить жену, Кэте, то эта готовность — признак силы и внутренней независимости героя, который порывается разомкнуть постылый круг бездуховного бытия, спастись от одиночества.

Станиславский видел эту коллизию в ином свете. Ему казалось, что «пошлая среда не такая уж пошлая, а благородный герой не такой уж благородный», да и не сильный, а «слабый человек». Поэтому в режиссерской партитуре заметна симпатия к Кэте, «бледной», «задумчивой, мечтательной», и антипатия к эгоистически-беспечной, молодой и веселой Анне. Режиссер подчеркивал: «… *контраст*. Здоровье Анны и изнуренный вид Кэте». Такой контраст бросает тень на Иоганнеса, его любовь к Анне выглядит предосудительной. С точки зрения Станиславского (надо сознаться, несколько морализаторской), это скорее чувственное влечение к хорошенькой резвушке, нежели серьезный, глубокий интерес к духовно близкой Иоганнесу женщине. А коли так, то Иоганнеса надлежит не возвысить, а принизить и самый его протест против по-мещански размеренной жизни в семье, где слезливая жена поглощена копеечными расчетами, где суетливая мать кстати и некстати произносит богоугодные речи, где самодовольный отец вместе со своим закадычным другом — пастором то и дело, «хватаясь за животики», смакуют глупые анекдоты, — {149} самый протест против всей этой пошлости надо объяснить нервозностью, вскидчивостью, истеричностью Иоганнеса.

Станиславский к этому и вел. Жизнь в доме Фокератов выглядела в его партитуре однообразной, но не застойной, не душной. И, когда по пьесе герой резко упрекает жену в «филистерстве», режиссер спешит защитить Кэте и обвинить Иоганнеса. Иоганнес, пишет он, «потерял всякое самообладание». Исполнителю рекомендуется «не бояться ни резкости, ни антипатичности. Дать полную волю своей нервности, он задыхается, может быть, кричит. Все зависит от того, как прочувствует эту сильную сцену сам актер»[[404]](#endnote-394).

А «сам актер», Мейерхольд, который репетировал роль Иоганнеса и очутился между двух огней, пребывал в растерянности. Ему ближе и понятнее было решение, подсказываемое Немировичем. Чехов, к которому артист обратился за советом, тоже считал, что следует избегать чрезмерной нервозности. «Дайте, — предлагал он, — одинокого человека, нервность покажите постольку, поскольку она указана самим текстом». Предвидя, что Станиславский непременно «будет настаивать на этой излишней нервности», Чехов внушал артисту: «Вы не уступайте», ибо «раздражение в самом деле есть только деталь, мелочь»[[405]](#endnote-395).

Однако в Художественном театре с режиссерами не спорили. {150} Станиславский, выпускавший спектакль, стоял на своем, и Мейерхольд, конечно, уступил его требованиям.

Если верить первым рецензиям, уступил напрасно: не было газеты, где бы актера ни попрекали «перенервлением»[[406]](#endnote-396). По словам П. Кичеева, Иоганнес выглядел едва ли не безумцем, «которого в первом акте нужно уже сажать на цепь»[[407]](#endnote-397); И. Игнатов назвал его «развинченным и неустойчивым»[[408]](#endnote-398); и т. д. и т. п.

Сергей Глаголь писал, что в «Одиноких» единства не было, напротив, сталкивались как бы «два настроения»: одно, спокойное, сопутствовало «идиллии семейного очага Фокератов», другое, взвинченное, сопровождало тему «тоски» и «одиночества» Иоганнеса и его возлюбленной Анны Map (эту роль играла Книппер). Симпатии публики привлекала как раз та домашняя идиллия, которая угнетала Иоганнеса, то «настроение семейного очага», против которого он взбунтовался. Ни Анна, ни Иоганнес сочувствия не вызывали[[409]](#endnote-399). В. Поссе с удивлением признался: «Когда читаешь эту пьесу в подлиннике, то мучаешься драмой одиноких Иоганнеса и Анны, когда же смотришь пьесу на сцене, то переживаешь драму стариков Фокератов и отчасти Кате, к судьбе же Иоганнеса и Анны… относишься с полным равнодушием»[[410]](#endnote-400).

Спустя короткое время на гастролях в Петербурге спектакль воспринимался несколько иначе и никто о «двух настроениях» не упоминал. Напротив, А. Кугель заявил, что постановка Станиславского «безразлично смешивает “одиноких”, и “неодиноких”, и званых, и незваных». О «режиссерских ухищрениях» он отзывался сердито. Зритель-де «погрязает в жизни, и, чем больше бутафории, тем труднее ему подняться на высоту авторской мысли». В доказательство Кугель приводил такой пример: «Погоня за осой завтракающей семьи Фокератов есть несомненная натуралистическая правда. Что именно так гоняются за осой — это совершенно верно… Это верно как картина. Можно прозакладывать что угодно, что именно так дело и происходило и иначе происходить не могло». Но все это напрасно придумано: «отвлекает внимание от хода действия». Зато критика взволновало «закулисное движение в финале пьесы, когда молодой Фокерат утонул». Здесь, писал он, «шум, свистки, людская молвь», и топот за сценой, и все это нарастание звуков» — все к месту, все производит «то впечатление, какое нужно»[[411]](#endnote-401). Кугель явно не соотнес один «эффект» с другим, не понял, что без «погони за осой» в начале пьесы было бы нелепо и неоправданно «закулисное движение» в конце.

Лишь немногие критики, подобно П. Ярцеву, уже тогда поняли, что «московский театр ни на минуту не выделяет идеи из {151} формы, лица из картины», что он «не воспроизводит, а *самостоятельно творит* атмосферу пьесы» и что «мелочи внешних подробностей», присочиняемых Станиславским, сближают его искусство с «содержанием всей современной жизни»[[412]](#endnote-402).

Впрочем, довольно скоро новый сценический язык, выработанный в Художественном театре, стал внятен всем, и в этом смысле «Одинокие» имели большое значение. В. Л. Юренева с волнением вспоминала особый «тембр» этого спектакля: «То, что происходит на сцене, очень похоже на жизнь. Интимность игры, тихое течение действия, натуральность голосов усиливают иллюзию. Люди — совсем живые… Очень мало грима и никакой “театральности”. Они едят за завтраком настоящую ветчину, режут сыр от ноздреватой квадратной глыбы. Горничные пахнут чистотой накрахмаленных передников, и со сцены доносится шуршание их юбок. Артисты точно игнорируют публику, играя для себя и между собой. Они поглощены своими чувствами, погружают взгляды в зрачки партнера»[[413]](#endnote-403).

После полуторагодового перерыва «Одинокие» были в 1903 г. возобновлены. Роль Иоганнеса перешла к В. И. Качалову и «получила совсем другое освещение». И сразу стало видно, «что это человек, высоко стоящий над окружающей жизнью». А потому, писал рецензент «Русских ведомостей», «изменилась и вся пьеса»[[414]](#endnote-404). Станиславский был обрадован: «Участие Качалова (за Мейерхольда) оживило весь спектакль»[[415]](#endnote-405). Ему следовало бы признать, что в данном случае обаяние Качалова убедительно доказало правоту Немировича.

Еще одна пьеса Гауптмана, «Микаэль Крамер», поставленная Станиславским в 1901 г., прошла сравнительно мало замеченной. Книппер после премьеры докладывала Чехову: «В зале не чувствовалось большого успеха»[[416]](#endnote-406). Рецензент «Курьера» выказал равнодушие к пьесе: «Со стороны артистов, за весьма малыми исключениями, было сделано все, чтобы успех был, и если тем не менее драма имела успех лишь средний, то виноват в этом исключительно драматург»[[417]](#endnote-407). В остальных рецензиях похваливали актеров — больше всех М. Лилину — Лизу Бенш, И. Москвина — Арнольда, но спектаклем в целом не восторгались. Чехов остался по этому поводу при особом мнении: «Крамер», писал он жене, «идет у вас чудесно, Алексеев очень хорош, и если бы рецензентами у нас были свежие и широкие люди, то пьеса эта прошла бы с блеском»[[418]](#endnote-408). Другими словами, успеху помешали плохие рецензии. Это сомнительно: обычно рецензентская брань не влияет на восторги публики, а рецензии на «Крамера» были даже и не бранные, скорее прохладные. Кроме того, такие рецензенты, как, например, П. Ярцев и Л. Андреев, вряд ли заслужили упрек в узости или в консерватизме.

{152} Нет, по-видимому, не рецензенты повинны в том, что «Крамер» был встречен сдержанно. Причины кроются, скорее всего, в просчетах Станиславского, исполнявшего главную роль. Сразу же оговоримся: в газетах его хвалили. И. Соловьева права, когда замечает: «Комплиментов — если бы он хотел комплиментов — артист нашел бы сколько угодно: “г‑н Станиславский создает мощный образ…”. Но не то было ему нужно»[[419]](#endnote-409). Из писем Станиславского и из его режиссерской партитуры явствует, что он замыслил образ Микаэля Крамера как идейную и эмоциональную вершину спектакля. Его волновала — и в какой-то мере сливалась с его собственным мироощущением — мысль Микаэля, что «талант жив согласием с нравственностью»[[420]](#endnote-410). Дидактический подход к пьесе, который давал себя знать и в работе над «Одинокими», на этот раз привел Станиславского к полемике с Гауптманом, к убеждению, что основная коллизия драмы решается в пользу Микаэля Крамера и против его сына Арнольда. Он надеялся в роли Микаэля Крамера вызвать сочувствие зрителей. Однако уже через десять дней после премьеры Станиславский писал: «Публика интересуется мещанской драмой Арнольда и не слушает совершенно самого Крамера. Я впал в отчаяние, думал, что я сам тому причиной, но меня уверяют, что роль удалась»[[421]](#endnote-411).

Роль и правда удалась, но меньше, чем он ожидал. Вероятно, его актерское самолюбие задевали статьи, где говорилось, что {153} «только на третьем месте, после г‑жи Лилиной и г‑на Москвина, стоит г. Станиславский, исполнитель заглавной роли». Однако еще больнее было читать, что зрители лишь «почтительно удивлялись» его работе и «оставались холодны»[[422]](#endnote-412). Ибо эта холодность означала, что цели он не достиг и переспорить Гауптмана не сумел.

В пьесе Гауптмана талантливый художник, едва ли не гений, Арнольд, сын Микаэля Крамера, не может смириться ни с бездуховной чувственностью Лизы Бенш, к которой его влечет, ни с бесплотной, выхолощенной духовностью отца, которая его угнетает. По Гауптману, скучная профессорская добропорядочность Микаэля и пошлая, вульгарная витальность Лизы — две стороны одной медали, две ипостаси буржуазности, удушающей Арнольда.

Станиславский вознамерился внести в эту постройку свои поправки. Вся его работа над пьесой свидетельствует о нескрываемом желании переставить акценты, доказать, что правда на стороне Микаэля, чья этическая бескомпромиссность и возвышена, и красива. А потому он всячески принижает Арнольда Крамера, ищет для Арнольда самые «неаппетитные» характеристики («хрюкает, как свинья», «фыркает губами, как лошадь», и т. п.). Ему мало того, что у Гауптмана Арнольд горбат, Станиславский боится, как бы это уродство не вызвало сострадания, потому фиксирует «помятое с перепоя лицо», прыщи на нем, заставляет Арнольда перед зеркалом эти прыщи выдавливать. Влечение {154} Арнольда к дочери кабатчика, красотке Лизе Бенш, этой, как выразился С. Яблоновский, «презренной самке»[[423]](#endnote-413), подстегивает фантазию режиссера и побуждает его множить натуралистические детали. Гауптман имел в виду опрятную пивную «в древнегерманском стиле», а Станиславский в режиссерской партитуре изобразил подвальную пивнушку, «пеструю, безвкусную, аляповатую», и хотел, чтобы в окнах видны были «только ноги прохожих с засученными брюками и дам с подобранными подолами» (Симов его требования не выполнил, и декорация была в общем верна гауптмановской ремарке).

Ему важно было укоризненно показать, *куда* влечет Арнольда, но еще более важно было показать, *откуда* его влечет в этот грязный подвал. Профессорский кабинет Микаэля Крамера являл собой безгрешную обитель высокого духа: гипсовые Венеры и распятия, большое незаконченное полотно, изображающее мученика Христа, книги, кисти, красивые ткани… «Отвержению морали на уровне пивной Станиславский противопоставляет суровую и щепетильную верность морали на высотах», — писала И. Н. Соловьева[[424]](#endnote-414).

Да, расчет был такой. Но он не оправдался. По свидетельству П. Ярцева, «Станиславский в Крамере напоминал проповедника. У него было вдохновенное лицо, уверенные движения и равномерно протекающая медлительная речь. Его фигура поражала мощью и своеобразной красотой. Видно было, что этот человек привык к власти и влиянию на людей, а возвышаясь до пафоса, сам любуется своей высотой. Тем резче выделялись тонкие черточки узости Крамера, ослепленного собой. И тем неожиданней буржуазный строй его думы, несмотря на всю идейность его стремлений, внезапно прорывался в некоторых местах»[[425]](#endnote-415). Вот уж этого совсем не хотел Станиславский, он в Микаэле буржуазности не видел.

А. Кугель, вопреки своему обыкновению назвавший данную постановку МХТ «тонкой и художественной» и даже согласившийся признать, что она «оставляет сильное впечатление», а Москвин — Арнольд «местами… обнаружил искренний темперамент», тем не менее категорически не принял Станиславского — Микаэля. Критик удивленно вопрошал: «И почему, в конце концов, праведный Микаэль Крамер так суконно серьезен, так застегнут на все пуговицы, так сутуло деревянен?» Фраза о сутулости Микаэля — не случайная: сутулость была найдена Станиславским как самая характерная особенность внешности Микаэля. Однако, по словам Кугеля, актер «перемудрил», и «это вышло скучно и тягуче». «В “Штокмане” согнутые пальцы произвели эффект. Но что удалось согнутым пальцам, то не удалось приподнятым плечам»[[426]](#endnote-416).

{155} Профессорская респектабельность Микаэля Крамера ни увлечь, ни взволновать публику не могла. Актерские дуэты Арнольда — И. Москвина и Лизы — М. Лилиной выпирали на первый план. Яблоновский искренне удивлялся, почему пьеса не названа «Арнольд Крамер», ибо, уверял он, Арнольд — «вот настоящий герой драмы Гауптмана»[[427]](#endnote-417). Примерно такие же соображения высказывал и И. Игнатов. Пьеса, писал он, «распадается на две части: на драму, которой можно придать название “Арнольд Крамер”, и на конференцию, лектором которой является Микаэль Крамер»[[428]](#endnote-418). Третий критик, Я. Фейгин, высказался кратко: «Это не драма Михаила Крамера (Станиславского), а Арнольда Крамера (Москвина)»[[429]](#endnote-419).

В режиссерском экземпляре Станиславского в финале профессор Крамер над гробом сына мысленно «уносится на небо», созерцая «величие смерти». У Станиславского помечено: «Вот теперь — он напишет Христа!» Мало того, согласно партитуре, Микаэль Крамер тотчас хватает кисть, подходит к мольберту и «начинает писать порывисто, смело, вдохновенно». Комментируя эту сцену «раскаяния отца», М. Строева назвала ее «достаточно искусственной и даже кощунственной»[[430]](#endnote-420).

Сцена не столько кощунственная, сколько безвкусная, и смысл ее иной: она представляет собой тщетную попытку доказать, что «профессор Крамер» морально торжествует даже после того, как сын его погиб, что религиозное искусство, которому служит профессор, выше и важней загубленной человеческой жизни. И. Соловьева права, когда утверждает, что никакого раскаяния тут не видно. Но напрасно ищет виновников неудачи в зрительном зале: до публики якобы «не дошел сюжет-подтекст»[[431]](#endnote-421). Этот подтекст если бы и дошел, не был бы принят. Аким Волынский в письме Станиславскому сожалел, что в финале актер, опасаясь «соприкосновения со старым миром сценического искусства», не разрешил себе «большего размаха пафоса в голосе»[[432]](#endnote-422). Надо думать, это письмо не обрадовало Станиславского. Он мог бы ответить Волынскому словами Аркашки Счастливцева: «Оралы нынче не в моде…».

Попытки, историков театра оправдать неудачу «Крамера» тем, что его резонанс был будто бы «заглушён интересом публики к горьковским постановкам, которые последовали тут же, одна за другой»[[433]](#endnote-423), нисколько не убеждают хотя бы уже потому, что «Одиноких», например, горьковские спектакли не затмили.

В своей книге «Из прошлого» Немирович, упоминая о том, что чеховские «тихие полутона» возымели «очень большое влияние на все искусство нашего театра», оговаривается, что сначала влияние это было «положительное и глубокое, а потом часто и отрицательное, — как это бывает с искусством, когда оно начинает {156} отгораживаться от жизни и задерживаться в движении»[[434]](#endnote-424). Фраза удивительная, ибо речь идет об интервале между «Дядей Ваней» и «Тремя сестрами». Но она, эта фраза, выразила беспокойство, назревавшее в стенах МХТ.

В отношениях между Станиславским и Немировичем обозначились первые трещины. Противоречия были вызваны не только некоторыми разногласиями эстетического порядка, но и тем, что в театр на правах если не полновластного хозяина, то, во всяком случае, весьма влиятельного руководителя вступил миллионер С. Т. Морозов. Немирович сперва возмутился до крайности. «Начинал с Вами наше дело, — писал он Станиславскому в феврале 1900 г., — не для того, чтобы потом пришел капиталист, который вздумает из меня сделать… как бы сказать? — секретаря, что ли?»[[435]](#endnote-425) Станиславский отвечал раздраженно: «Морозов и Вы не можете или не хотите спеться. Как видно, начнутся ссоры и недоразумения, а я буду стоять посередине и принимать удары. Нет, этого нельзя, да и нервы мои не выдержат этого. Без Вас я в этом деле оставаться не хочу… Без Морозова я в этом деле оставаться не могу — *ни в каком случае*»[[436]](#endnote-426).

Оттенки были достаточно ясны: без Немировича Станиславский «не хочет», но без Морозова «не может», и Немирович сознавал, конечно, что это ультиматум. Но после того, как Морозов проявил интерес к его пьесе «В мечтах», Немирович примирился с мыслью, что впредь театром будет управлять триумвират.

Значение деятельности Морозова в ранней истории МХТ очень велико. Он сумел укрепить всю финансовую базу предприятия, до него шаткую и ненадежную. («Когда театр истощился материально, явился С. Т. Морозов и принес с собой не только материальную обеспеченность, но и труд, бодрость и доверие», — отметил Станиславский в 1909 г.[[437]](#endnote-427)) Не кто иной, как Морозов пригласил архитектора Ф. Шехтеля и в кратчайший срок возвел новое здание театра в Камергерском переулке. Морозов активно поддерживал Горького и способствовал постановке первых его пьес. Но соотношение сил во вновь сложившемся триумвирате было неравным. И оттого что Морозов оттеснил Немировича и начал распоряжаться театром как своей вотчиной, многое быстра изменилось к худшему. До воцарения Морозова МХТ имел полное право гордиться творческой бескомпромиссностью. Немирович тогда еще мог не верить Н. Е. Эфросу, который мрачно предрекал: «И у вас будет закулисная грязь, как вы там не бейтесь, что ни делайте. Такой уж он злополучный театр, сам ни пойму почему»[[438]](#endnote-428). Едва Морозов стал фактическим хозяином МХТ, предсказание сбылось и «закулисная грязь» появилась.

Горький писал Чехову: «Когда я вижу Морозова за кулисами театра, — в пылу и в трепете за успех пьесы, — я ему готов простить {157} все его фабрики, — в чем он, впрочем, не нуждается, — я его люблю, ибо он — бескорыстно любит искусство, что я почти осязаю в его мужицкой, купеческой, стяжательной душе»[[439]](#endnote-429). Чехов таких восторгов не разделял: «Морозов хороший человек, 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»[[440]](#endnote-430).

Между тем Морозов с неуемной энергией вторгался в «существо дела» и во все внутритеатральные перипетии. У него были свои весьма категорические суждения о том, кто нужен и кто не нужен МХТ, и многое совершалось «по его хотению».

По идее Морозова, театр должен был управляться Товариществом, в состав которого — на правах пайщиков — входили он сам, Чехов, Станиславский, Немирович и основные актеры труппы. Но, во-первых, среди «основных», к общему изумлению, не оказалось Мейерхольда и Санина, а, во-вторых, денежные взносы, размер которых определял Морозов, создавали внутри театра особого рода иерархию: на очень видное место выдвигался Лужский, чей пай (6 тыс. руб.) ровно вдвое превышал пай Немировича. Качалов, пришедший в театр в 1900 г., уравнивался в правах с Немировичем, Андреевой, Москвиным. А Бурджалов и Савицкая, служившие с первого дня, в перечень пайщиков не попадали. В сущности, им тоже — как и Мейерхольду, и Санину — указывали на дверь. «Бурджалов оскорблен, что его не выбрали в пайщики, но ведь выбор зависел от Морозова, больше ни от кого», — писала Чехову Книппер[[441]](#endnote-431). Морозов решал без апелляции, и оспаривать его решение не могли ни Станиславский, ни Немирович, ибо реально все паи вносил он сам, а «пайщики» на какое-то время становились его должниками. (Они не прогадали, и вскоре доходы, которые получал театр, полностью покрыли их долги.)

Относительно Санина Немирович взывал к Станиславскому: «*Выпускать Санина из театра нельзя…* Такого работника, как он, *нету и не будет*. Мы потеряем *огромную* закулисную силу!.. Морозову, в конце концов, ей богу, будет все равно, но нам с Вами не все равно. И я считаю своим святым долгом перед Художественным театром использовать все средства»[[442]](#endnote-432). Но «все средства» не помогли, и Станиславский ничего поделать не мог. Бурджалов и Савицкая, смирившись, остались, Санин и Мейерхольд ушли.

Поощряемая Морозовым М. Ф. Андреева в этот период заняла в труппе центральное место и ревниво относилась к успехам Книппер. Актерское самолюбие Станиславского задевала необходимость отдавать лучшие роли Качалову, который быстро становился любимцем публики. Все эти болезненные {158} переживания обострились, когда престиж театра укрепился и его популярность достигла апогея.

Пока театр боролся за существование, пока к очередной премьере готовились как к генеральной баталии, пока молодые, безвестные артисты напрягали все силы, дабы доказать, что их новое искусство серьезнее, значительнее и глубже, чем искусство корифеев императорской сцены, вся труппа была заодно. Как только театр Чехова завоевал всеобщее признание, а материальная сторона дела благодаря Морозову перестала внушать беспокойство, былое моральное единство дало трещины.

Первым компромиссом явилась — и вызвала острейшие закулисные конфликты — постановка пьесы Немировича «В мечтах». Главную женскую роль Веры получила Андреева. Морозов щедро оплачивал — за свой счет, поверх театрального бюджета — роскошные наряды, которые шили для актрис, занятых в этой пьесе. Впоследствии Немирович признал, что «дамские туалеты на Андреевой, игравшей главную роль, на Книппер и Лилиной были для публики большей притягательной силой, чем сама пьеса». Что же касается пьесы, то он сожалел, что пьеса «не удалась», была поставлена «сырою, недоработанною, мало того — заведомо неготовою»[[443]](#endnote-433). Но его самокритика опоздала ровно на сорок лет: приведенные записи относятся к 1941 г. А в 1901 г. Немирович совсем по-иному реагировал на возражения против его пьесы и особенно гневался, когда критика шла изнутри театра, когда о пьесе неприязненно отзывались артисты МХТ (в первую очередь Мейерхольд).

Меж тем причины ропота были просты. До 1901 г. Немирович не допускал на сцену МХТ никаких современных русских пьес, кроме чеховских (МХТ, заметил и сам Чехов, «ставит Гауптмана, Ибсена, а из русских — одного меня»[[444]](#endnote-434)). Отвергнуты были даже «Дети Ванюшина» С. Найденова. И тот факт, что единственное исключение из правила Немирович сделал для собственной драмы, конечно, труппу смутил, тем более что никто особых достоинств в этой драме не видел. Чехов о ней отозвался неприязненно, Горького она, по словам Немировича, «оставила холодным»[[445]](#endnote-435), а Боборыкин (чью пьесу «Дамы» Немирович недавно забраковал) без обиняков заявил, что негоже «ставить свою пьесу в своем театре»[[446]](#endnote-436). Актеры находили ее банальной («В голове сумбур, а на душе муть», — писала Книппер, вернувшись с читки[[447]](#endnote-437)). Сам же автор был тогда о ней высокого мнения, и заинтересовать Станиславского ему удалось.

Вскоре после премьеры «В мечтах» автор вынужден был сознаться, что «прием пьесы как в Москве, так и в Петербурге был всегда какой-то качающийся. Два‑три шумных и горячих спектакля не изменили общей картины *неуспеха*»[[448]](#endnote-438). Биограф {159} Немировича И. Соловьева предположила, что «впечатление пестроты, заемности не могло не возникать: пьеса включает все то, что бывало уже в Художественном театре, от тоскующих сумерек и аккордов рояля в старых комнатах до разработанной многолюдности» и т. п.[[449]](#endnote-439) И правда, критики, будто сговорившись, твердили о перепевах, указывая на влияние Чехова, Ибсена, Гауптмана, даже Метерлинка[[450]](#endnote-440).

Но бросалось в глаза и то, чего никогда еще не бывало в Художественном театре. Впервые на сцене МХТ появились претенциозно и пышно разодетые дамы, мужчины во фраках с иголочки, впервые с этой сцены послышались не диалоги, а многословные спичи и тосты, впервые современная жизнь подавалась как жизнь благополучная, богатая. С. Яблоновский удивлялся: «Юбилей мы смотрели в первом акте; весь этот акт целиком был посвящен юбилею. Оказалось, однако, что юбилею посвящен и второй акт. И тоже целиком. В первом акте был юбилей на дому, во втором — юбилей в зале ресторана. Роскошнейшая, совершенно исключительная обстановка…»[[451]](#endnote-441). «Представление новой драмы г. Немировича в Художественном театре имело торжественный и праздничный вид», — писал П. Ярцев. «Поставлена пьеса с большою роскошью…» — заметил и А. Кугель.

Предполагалось, разумеется, что роскошь — для контраста, {160} что праздничный фон усугубит переживаемую персонажами глубокую драму. Но поскольку глубокой она отнюдь не была, а представляла собой «нечто вроде мелодрамы на философской подкладке», то выходило наоборот: персонажи на «роскошнейшем» фоне умалялись в масштабах, терялись и пропадали. П. Ярцев, правда, готов был сделать исключение для М. Андреевой, уверяя, будто «обаятельная красота позы, жеста, утомленного лица княгини Веры отвечает тихим, но полным звукам ее голоса, сливается с каждою складкою ее платья, гармонирует каждой самой ничтожной обстановочной детали»[[452]](#endnote-442). Кугель непримиримо возражал: Андреева — «чрезвычайно однотонная, лишенная темперамента исполнительница», которая только «мешает сценическому впечатлению»[[453]](#endnote-443). Впечатление же было такое, что МХТ меняет курс и «от мотивов скорбных» уходит к «мотивам бодрым, жизнерадостным и примирительным»[[454]](#endnote-444).

Эстетический компромисс воспринимался как компромисс идейный, как склонность театра примириться с российской действительностью.

Тяга к картинности, нарядности, роскоши давала себя знать и в других спектаклях МХТ той поры.

Станиславский, которого задним числом частенько пытаются превратить в какого-то постного настоятеля театрального монастыря, на самом-то деле, по истинной природе его гения, был неуемным театральным фантазером, страстно любил все праздничное и яркое в искусстве, сценическое колдовство и волшебство. Да, он способен был всю свою бурлящую фантазию израсходовать на «тихие полутона» чеховской драмы. Но не надо забывать, что он же, создатель театра Чехова, сотворил впоследствии такой шедевр, как «Женитьба Фигаро»!

Глава о «Снегурочке» в «Моей жизни в искусстве» начинается откровенными словами: «Фантастика на сцене — мое давнишнее увлечение. Я готов ставить пьесу ради нее. Это — весело, красиво, забавно; это — мой отдых, моя шутка, которая изредка необходима артисту… Для меня фантастика нечто вроде стакана пенящегося шампанского. Вот почему я с удовольствием ставил “Снегурочку”…»[[455]](#endnote-445).

«Вот почему…» Могут ли серьезные историки театра с доверием отнестись к столь легковесным аргументам? На сцене МХТ ставится пьеса Островского, как они-то полагают, «не историческая, но философская (!), раскрывающая мировоззрение автора с редкой определенностью и полнотой», а для Станиславского все это всего лишь «весело, красиво, забавно»? Вся «философия» просто отдых»? Разумеется, солидные ученые должны были найти другие, не столь пустяшные, причины увлечения Станиславского «Снегурочкой», тем более что «весеннюю сказку» {161} Островского исполняли тогда не в одном МХТ, она шла и в Новом театре у А. П. Ленского, и в Александринском театре с Комиссаржевской в главной роли. В пьесе хотелось бы видеть нечто созвучное «общественному подъему» и «широкой демократизации жизни России в начале XX века», и ученые намекали, что Станиславский‑де в «Снегурочке» воплотил — ни больше ни меньше — «мечту о будущем»[[456]](#endnote-446). Коли так, значит, спектакль должен был иметь большой общественный резонанс. Но этого, увы, не случилось. Л. Собинов, вполне объективный свидетель, писал: «Ждал я от постановки очень много. Много, конечно, и получил, но многое как-то очень уж перехвачено. Костюмы удивительные, массы двигаются замечательно, но отдельные персонажи пропадают с головой за всеми этими утомляющими внимание подробностями… В общем поставлено хитро, но скучновато… Фантазии-то много, но поэзии-то осталось мало. Все как-то стерлось в этом мейнингенстве». Собинову понравилась Снегурочка — Е. Мунт, но он отметил, что неудачная мизансцена последнего акта, «совершенно скомканная, испортила всю картину ее преображения». Еще больше понравился певцу Качалов — Берендей, который «фигурой, голосом, интонацией дает то, что мне всегда хотелось в опере». Впрочем, и Качалов провел последний акт, по словам Собинова, «очень неудачно», а остальные исполнители (Купава — Роксанова, Бобыль — Москвин, Мизгирь — {162} Вишневский, Лель — Книппер) получили в его эпистолярной рецензии самые отрицательные оценки[[457]](#endnote-447).

Лучшее в «Снегурочке» Собинов соотносил с оперой, худшее — с мейнингенством, он был подавлен громоздкостью постановки. Такого впечатления еще до премьеры побаивался А. А. Санин, который вместе со Станиславским работал над «весенней сказкой». После репетиции пролога он сообщил Станиславскому: «Это — фурор, волшебство». Но тотчас же добавил: «Обстановка задавит текст, поэзию». Казалось бы, надо в таком случае несколько умерить, обуздать «обстановку»? Однако Санин предупреждал: «Морозов просит передать, что никаких экономии по постановке “Снегурочки” не признает — дело идет о конкуренции, о полноте и красоте картины»[[458]](#endnote-448).

Вопрос, какова была искомая «красота картины», достоин внимания. Анализируя работу художника Симова, М. Пожарская писала, что он был под сильным влиянием нашумевших декораций В. Васнецова к опере «Снегурочка», но все-таки хотел от оперности уйти, уловить в сказке «реальный элемент», соединить «чудеса» и «деревенские будни». С этой целью была по обыкновению предпринята экспедиция в села Вологодской и Архангельской губерний. Привезли богатые трофеи: парчовые сарафаны, узорчатые душегрейки, овчины, треухи, берестяные бураки и т. п. Все эти костюмы и вещи должны были представительствовать в спектакле от имени «деревенских будней», выступать как «реальный элемент». Однако «чудеса» и феерия преобладали. В блеске парчи, в мелькании неизбежных кокошников, во всей колдовской «берендеевщине» постановки доподлинные вещи терялись. Их мало кто замечал.

Куда влекло Станиславского, видно из его мизансцены. Вот характерный отрывок: «Очень много цветов, елочек, берез с ранней свежей зеленью. Вербы, едва распускающиеся, травы, зелень. Много солнца, пестроты тонов и красок. Словом, царство красоты и искусства: музыки, живописи и красноречья. Все во дворце Берендея — светлые, благообразные, улыбающиеся старцы, жизнерадостные, мягкие. Всегда ласковые улыбки на лицах, протянутые руки; они как-то приветливо наклоняются вперед, словно готовые вспорхнуть и улететь… Все говорят нежно, мягко, походка степенная, почтительная. Отроки благообразны, кудреваты, румяны, белолицы. Шуты — дети или барышни в пестрых костюмах, с хорошенькими лицами, бойкие, веселые».

Режиссер настраивался на пасторальный лад. Но иногда и шутил: «Вьюга, ветер, снег, дождь, лесные звуки, отдаленное пение хора. Словом, черт в ступе — и занавес»[[459]](#endnote-449).

Никакой «философии» или «демократизации» все эти прелести и шалости не подразумевали.

{163} М. Пожарская сожалела, что «поэтическая красота васнецовских декораций и костюмов, конечно, осталась непревзойденной Симовым»[[460]](#endnote-450). Не будем спорить о поэтичности и красоте[[461]](#footnote-13), скажем только, что васнецовской оперности Симов не избежал. В помощь художнику Станиславский пригласил из Большого театра многоопытного устроителя феерий К. Ф. Вальца, и оперность «Снегурочки» МХТ была опознана сразу же. Хвалебные рецензии были слащавы до приторности. «… Перед вами, — умилялся рецензент “Курьера”, — с начала и до конца дивная, чарующая сказка, затянутая дымкой мистического настроения языческой Руси… И все время перед вами языческая Русь и Русью пахнет»[[462]](#endnote-451). Но восторгались далеко не все. А. Рославлев писал, что пьеса поставлена «со слишком большим нагромождением подробностей, местами вычурно», а порой и «чуть ли не оперно-шаблонно»[[463]](#endnote-452). Мейерхольд во время репетиций ликовал («Столько красок, что, кажется, их хватило бы на десять пьес»), но потом вынужден был в письме к Чехову признать, что постановка провалилась[[464]](#endnote-453).

Чехов же вообще был против «Снегурочки»: «Я того мнения, что Ваш театр должен ставить только современные пьесы, только! Вы должны трактовать современную жизнь, ту самую, какою живет интеллигенция — и какая не находит себе трактования в других театрах, за полною их неинтеллигентностью и отчасти бездарностью». Он был твердо убежден, что сказка Островского «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»[[465]](#endnote-454).

Позиция Чехова тут выражена вполне определенно. Миссия МХТ — «трактовать современную жизнь», и не всякую современную жизнь вообще, а только «ту самую, какою живет интеллигенция». Станиславского же влекло в другие сферы. Н. Эфрос писал: «Больше всего захватывают К. С. Станиславского сочетания красок. Роскошь колорита, игра света, неожиданная компоновка групп несут его с неудержимой силой и часто уносят за {165} рамки пьесы, наперекор ее ясным требованиям». Это относилось конкретно к «Снегурочке» (где, по словам критика, было «больше режиссерского фейерверка, чем поэзии»[[466]](#endnote-455)), но скоро стало ясно, что не только к «Снегурочке».

Третий сезон МХТ, когда были даны «Снегурочка», «Доктор Штокман», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» и «Три сестры», в целом был плодотворным, театр, невзирая на отдельные неудачи, набирал силу, его популярность росла. Но четвертый сезон (1901/02 г.) принес одни разочарования. Все премьеры — «Дикая утка», «Микаэль Крамер», «В мечтах» и «Мещане» — были встречены холодно, а постановка драмы Немировича, как мы видели, внушала даже подозрения, что искусство МХТ становится благодушным, настраивается «примирительно» по отношению к нынешней русской жизни. Такие подозрения Станиславский и Немирович, естественно, торопились опровергнуть. И Станиславский, репетируя «Власть тьмы» Льва Толстого, хотел создать дерзкий, вызывающе смелый спектакль. Он задумывал эту постановку как своего рода «пощечину общественному вкусу». Режиссер с головой погрузился в топь застойного деревенского {166} быта. Теперь его фантазия искала отнюдь не «роскошь колорита» (как в «Снегурочке» или «В мечтах»), а наоборот, краски грубые, подробности эпатирующе-низменные, подчас даже гиньольные.

Вспоминая работу над «Властью тьмы», Станиславский писал, что хотел вести ее «по линии интуиции и чувства», но «произошел вывих» и он «неожиданно для себя» очутился «на линии быта». Получился, по его словам, «голый натурализм», «этнография задавила актера и самую драму»[[467]](#endnote-456).

Такой «вывих» был, по всей вероятности, неминуем. Замышляя спектакль, Станиславский должен был держать в уме по меньшей мере два побочных, но важных соображения. Во-первых, в этот момент, после отлучения, возмутившего всю русскую интеллигенцию, слава Толстого была в зените и предполагалось, что каждое его творение совершенно. Во-вторых, «Власть тьмы» совсем недавно пользовалась хоть и средним, но все же явным успехом: в ней хорошо сыграли Стрепетова, Савина, Давыдов в Петербурге, Садовская и молоденькая Рыжова в Москве. А у Лентовского в театре «Скоморох» как будто удался и целый спектакль. В реабилитации пьеса не нуждалась. Напротив, МХТ должен был доказать, что способен поставить и разыграть эту «крестьянскую трагедию» лучше и смелее, чем другие театры.

Однако пьеса Толстого во многом противоречила и мироощущению театра, и его эстетическим принципам.

Е. Полякова, конечно, права, когда пишет, что Толстой был для Станиславского «одновременно идеальный художник и идеал человека». Но она же напоминает, что «толстовцем» Станиславский никогда не был и что с самого начала работы над «Властью тьмы» предчувствовалась «сложность соотношения драмы с искусством режиссера»[[468]](#endnote-457).

Характеризуя воззрения Толстого, как они явлены, в частности, во «Власти тьмы», Д. Овсянико-Куликовский писал, что в них совершенно очевидны «*народнические элементы*, выражающиеся внешним образом в той *имитации* мужицкого облика, костюма, пример которой подал сам Толстой. И самое Евангелие явилось в русском народном и народническом обличье: примеры, притчи, легенды, которыми Л. Н. Толстой пропагандировал свое учение, брались из русской крестьянской жизни и из народных сказочных мотивов. Возникла чисто народническая “ассоциация идей”: учение Христа, Евангелие, русский мужик, крестьянский труд и быт… И в эту ассоциацию не замедлили войти и народные понятия о земле как божией, а не помещичьей, и другие исконные, завещанные патриархальной стариной, народные воззрения и идеи, с какими, например, выступает во “Власти тьмы” старик {167} Аким, представитель подлинного крестьянского миросозерцания, будто бы столь близкого к духу Евангелия»[[469]](#endnote-458).

Чехов, упоминая о философских воззрениях Толстого, бранился («Итак, к черту философию великих мира сего!») и досадовал, что писатель, которого «в газетах не выругаешь», «невежничает с великими вопросами»[[470]](#endnote-459). Станиславский же, взявшись за «Власть тьмы», вынужден был дать толстовской «философии» то или иное сценическое истолкование. Е. Полякова полагает, что режиссер попросту от этой задачи уклонился и в спектакле почти не прозвучали «этические темы, вне которых не может существовать театр Толстого». В частности, Аким, «великий образ для писателя», по мнению Поляковой, был понят и подан режиссером нейтрально, всего лишь как «один из образов пьесы, погруженный в бытовую правду»[[471]](#endnote-460). На самом же деле, как видно из режиссерской партитуры, позиция Станиславского по отношению к толстовскому тексту была не пассивной, а скорее агрессивной. И например, в последнем акте Аким, согласно замыслу режиссера, «добровольно принял на себя обязанности городового». Конечно, «бытовая правда» в этом есть. Но в таком снижении «великого образа» есть и прямая полемика с Толстым.

Подобные полемические выпады в какой-то мере провоцировала сама пьеса. Критики (а впоследствии и историки литературы), сознавая неоспоримое величие гения Толстого, могли закрывать {168} глаза на явные, а иногда и кричащие погрешности тех его поздних произведений, которые (как «Власть тьмы» или «Крейцерова соната») сильно пострадали от проповеднического тона, взятого «учителем жизни». Но то, чего не хотели видеть критики, должно было бросаться в глаза практику театра. Станиславского, влюбленного в естественное «течение жизни» чеховской драмы, удручала сама механика пьесы Толстого, действие которой подталкивается от акта к акту одной только энергией злодейки Матрены. Станиславский не мог не видеть зияющие противоречия между жизненностью одних персонажей (Акулина, Анисья) и рассудочной тезисностью других (Никита, Аким). Поэтому пометки Станиславского в режиссерском экземпляре подчас очень резки. «Вся трудность роли Никиты в этом акте [речь идет о финале. — *К. Р.*] заключается в том, чтобы смягчить некоторую фальшь роли. Толстой писал этот конец торопливо и сам недоволен им, находя его деланным. Действительно — он мелодраматичен…»[[472]](#endnote-461)

Мелодраматичность, деланность, фальшь! Чеховские тексты Станиславский комментировал иначе, и даже когда он вступал с Чеховым в спор, то спорил без раздражения. Здесь же раздражение явное. Оно продиктовано нескрываемым недоверием к толстовской дидактике, желанием убрать все нравоучения, на которые, как на помехи, натыкалась режиссерская рука. Главную свою цель Станиславский видел в том, чтобы воссоздать на сцене жестокую, мрачную, без всяких просветов, тьму деревенской жизни. Теперь, считал он, в театре «хотят видеть жизнь, и художественная правда воцарилась на сцене взамен художественной лжи. После Репина, Васнецова и в грязи, в грязном тулупе стали находить красоту»[[473]](#endnote-462).

Упоминания известных русских живописцев имели в данном случае неожиданно программное значение. Ибо Станиславский надумал всю композицию спектакля построить по законам живописного полотна и заключил зеркало сцены в широкую золотую раму. Сцена вдруг потребовала, чтобы ее воспринимали как большую картину, только что вышедшую из-под правдивой кисти художника и словно бы вывешенную на очередной выставке передвижников. Театр выражал готовность быть судимым по законам передвижнического жизнеподобия и сострадательного гуманизма.

Декларируя связь с передвижническими мотивами, Станиславский тем самым пытался вывести пьесу Льва Толстого из круга привычных театральных ассоциаций. Меньше всего он хотел бы, чтобы его спектакль напоминал очередную постановку какой-нибудь «Горькой судьбины» Писемского, пусть даже со Стрепетовой в главной роли. Такое — с неизбежным привкусом малодраматизма {169} и театрального пейзанства — жалостливое, сентиментальное зрелище нимало его не устраивало. И он как бы с самого начала предупреждал публику, что спектакль МХТ дается не после «Горькой судьбины» или «Власти тьмы» в Александринке, а после Репина.

В режиссерском экземпляре Станиславского М. Строева усмотрела постоянное и упорное желание «снизить» пьесу. Казалось бы, куда ниже? Но Станиславский «строит «богатому мужику» избу с низким потолком, захламленную до предела… Достаток ни в чем не чувствуется. Наоборот, видны лишь «рваные полушубки», «босые ноги в опорках» да заплаты. Образ нищей, грязной деревни встает из режиссерских ремарок… Как будто назло, нарочито, — продолжает исследовательница, — он отбирает детали погрубее. Жестокость режиссера не знает границы: никакого просвета, подъема духа, просветления — до самого финала (даже покаяние Никиты кажется ему фальшивым). До бога ли тут, в этом мраке животных страстей!.. Натуралистический метод рождает гневный пафос отрицания». И Станиславский указывает в своей партитуре, что надо дать сгущенный «реально-отвратительный, скотский образ несносной жизни» — «сколько бы ни ругали за это кисло-сладкие эстеты-критики»[[474]](#endnote-463).

Репетируя «Власть тьмы», Станиславский сознательно шел на скандал.

Скандала не произошло.

Правда, незадолго до премьеры газеты полны были сенсационных известий о том, какое небывалое готовится представление.

«Характернейшая черта деревенского двора и деревенской улицы — это непролазная, извечная грязь. Художественный театр, — сообщал репортер «Новостей дня», — покажет и эту грязь в совершенно соответствующем действительности виде. В мастерских театра эту грязь изготовляют скульптурным способом из глины. Здесь и там в рельеф впаиваются особые неправильной формы ванны, в которые перед спектаклем будет наливаться вода. Получатся, таким образом, лужи, которые и в бинокль не отличишь от действительных. Действующие лица будут месить сапогами и лаптями эту скульптурную грязь, шлепать по лужам. Особые электрические лампы заставят лужи блестеть, как они блестят на солнце, и вольют жизнь в мертвую грязь»[[475]](#endnote-464).

Н. Эфрос упрекал «газетных кумушек» и «театральных прихвостней»: они, мол, подняли глупую трескотню о «чудесах постановки». Но и сам подтверждал: «Я знаю достоверно, что скульптору заказали вылепить грязь, знаю, что разыскали какую-то тульскую бабу и она присутствовала на репетициях и была учительницей жестов и ухваток. Она вещала, как Манефа у {170} Островского, и ее слушались, вокруг нее ходили, ублажали, дрожали ее экспертизы»[[476]](#endnote-465).

На самом деле из Тульской губернии в Москву, на Камергерский, доставили не одну «бабу», а старика и старуху («бабку» и «дедку», как их называли актеры), дабы исполнители смогли «с голоса» перенять характерную мелодию речи. Привезли, конечно, много подлинной крестьянской утвари, посуды и пр. Сведения обо всем этом, как и о том, что на подмостки МХТ будет выведен живой «коняга», просачивались в газеты и возбуждали всеобщий интерес.

Однако премьера «Власти тьмы» прошла на удивление спокойно. «Кисло-сладкие эстеты», вместо того чтобы метать громы и молнии, отзывались о спектакле сдержанно, нисколько не гневаясь и ничему не дивясь. Валерий Брюсов, непримиримый враг натурализма, равнодушно заметил: «В фойе Художественного театра больше говорят о постановке пьесы, чем об исполнении. Это дурной признак. Постановка стала между зрителем и сценой. Зрители следят не столько за ходом пьесы, сколько ловят новые выдумки режиссера»[[477]](#endnote-466). И. Н. Игнатов в «Русских ведомостях» сухо констатировал: «До тех пор пока «Тьма» выказывает свою {171} деспотическую «власть», — и обстановка, и действующие, лица, и характеры, и поступки — все сливается в одно целое; но, как только слабый луч света начинает мерцать в чьей-нибудь душе, психология действующих лиц становится неясной и тусклой и приносится в жертву внешнему реализму»[[478]](#endnote-467).

Итак, не «внешний реализм» сам по себе вызывал нарекания (которых Станиславский ждал, на которые он шел). Другое беспокоило: «психология действующих лиц становится неясной и тусклой». Отзыв Игнатова подтверждала и статья Н. Эфроса. «Очень реальные детали, — писал критик, — заедали смысл драмы, отнимая ее душу и разум». Тут же Эфрос упоминал и о том, что «поклонники постановок Художественного театра даже как будто разочарованы немного. Что ж это? Ничего особенного… Точно в другом театре… Правда, где-то собаки лают и скрипят полозья; Никита въезжает во двор на лошади с плугом. Вот и еще ведут куда-то лошадь с ободранным, для реальности, боком. И опять лошадь, аккомпанируя Митричу в его разговоре с Анюткой, жует овес, тихо пофыркивает и прядет ушами. Да еще бабы со всей деревни здорово так и немножко смешно голосят над покойным Петром. Но все это — не то. Ахать нечему… Все шло {172} более или менее гладко, ровно, все было тщательно обдумано, верно понято и старательно передано. Но все почти было вместе и тускло, не поднималось над посредственностью».

Станиславский «как будто назло, нарочито отбирает детали погрубее» и заранее готовится к ругани рецензентов, а критик преспокойно сообщает: «Ахать нечему». И флегматично похваливает: «Изба дана очень верная, в детальной обстановке, только больно уж загроможденная. Какой-то хаос столов, веретен, седел, посуды и всего прочего, чего и разобрать нельзя. Но пахнет жильем, чувствуется деревня со всем ее обиходом. В окна глядит замирающий вечер и ложится розовыми тонами на внутренность избы. И правда, и своеобразно красиво»[[479]](#endnote-468).

Гневное напряжение, ощутимое в режиссерской партитуре, в готовом спектакле упало. Станиславский порывался ошеломить аудиторию «грязью» и «грубостью», критика ответила ему снисходительным одобрением: «пахнет жильем, чувствуется деревня».

Вероятно, произошло это потому, что ориентация режиссера на передвижников, на картинность неминуемо влекла за собой сравнительную вялость действия. Чрезмерное и хаотичное нагромождение бытовых подробностей отвлекало от мрачного хода крестьянской трагедии и в какой-то мере развлекало публику. В одной из рецензий даже замечено было, что «простая драма Толстого протекала как-то нарядно, в яркой роскоши изысканной этнографической постановки» и воспринималась «спокойно, с любопытством, с удовольствием»[[480]](#endnote-469). Зрители «разглядывали картину», т. е. более или менее отчужденно смотрели на нее со стороны. С другой же стороны, «очень реальные детали» постановки сами по себе были малозначительны рядом с трагическими событиями, совершавшимися в пьесе.

Высказывалось мнение, будто бы для русской сцены «Власть тьмы» «не имела значения такой сокрушительной новизны», ибо драма Толстого «рождена традициями передвижников, Мусоргского, могучего актерского реализма той поры»[[481]](#endnote-470). С этим согласиться нельзя. Ничего подобного тем устрашающим картинам (вплоть до раздавливания младенца с хрустом косточек), какие написал Толстой, ни Островский, ни Мусоргский, ни передвижники изобразить не решались. Движение к передвижникам, предпринятое в данном случае Художественным театром, как ни щедро рассыпал Станиславский свои «грубые» детали, как ни увлекался он «грязью», могло только смягчить резкий, воинственный тон беспросветно мрачной пьесы. Реестр подробностей был чересчур обилен и утомителен. Станиславский, который в драмах Гауптмана, заботясь о нравственности, нередко вступал в спор с драматургом, в данном случае, напротив, толстовской назидательности избегал. Уклоняясь и от проповеднического пафоса, {173} и от мелодраматизма, Станиславский, сам того не желая, успокаивал пьесу. Ему казалось, что, увидев воочию «власть тьмы», публика ужаснется. Но «идиотизм деревенской жизни», который демонстрировался со сцены, придавал действию повествовательный, т. е. описательно-иллюстративный, характер.

С чеховскими интеллигентами труппа и публика МХТ общались на равных. Толстовских крестьян отделяла и от этой сцены, и от этого зала определенная социальная дистанция. Войти во внутренний мир крестьянина по «линии интуиции и чувства» артист МХТ не мог: внутренний мир крестьянина был для него закрыт наглухо. Основным способом сближения с персонажами «Власти тьмы» стали поиски внешней характерности, в каком-то смысле коварные: чем более точным оказывался внешний рисунок роли, тем острее чувствовалась духовная недостаточность.

Недаром же Н. Эфрос, упомянув о выразительной характерности и «внешней подражательности» Матрены — А. Помяловой, с досадой воскликнул: «Позвольте, господа! Тут явное недоразумение. Ведь Матрена требует трагической актрисы. Ведь это — стрепетовская роль… Матрены не было. А она — ось всей трагедии… И как не было Матрены, не было и Акима. Не было самой сути его души»[[482]](#endnote-471).

Во время репетиций «Власти тьмы» Станиславский сетовал, что на сцене у него «пока все пейзане, а не крестьяне»[[483]](#endnote-472). Е. Полякова с самокритикой режиссера не согласилась: «“Пейзанство” своих актеров видел лишь сам Станиславский, критика же отмечала именно реальность существования сценических персонажей»[[484]](#endnote-473). Конечно, права Полякова: никаких «пейзан» персонажи спектакля не напоминали. И все-таки их «реальность» у многих критиков, как мы уже убедились, вызывала сомнения. Да, «как живые», но насколько же нищие духом рядом с Астровым, сестрами Прозоровыми, Вершининым, Тузенбахом… П. Марков по этому поводу высказался просто и ясно: «Театр не проник в трудную и чуждую психологию крестьян-собственников… Исполнители Художественного театра “обмещанили” крестьян… ходили *вокруг* толстовской драмы»[[485]](#endnote-474).

В сущности, таков же был и вердикт Немировича: «Наши актеры не умели играть крестьян и что-то главное в драматическом нерве этой пьесы не уловили»[[486]](#endnote-475). Да и сам Станиславский впоследствии утверждал: «Реализм внешней обстановки “Власти тьмы” оказался у нас недостаточно оправданным изнутри — самими актерами и сценой завладели вещи, предметы, внешний быт»[[487]](#endnote-476).

Стоит упомянуть, что Льва Толстого работа МХТ над «Властью тьмы» вообще не заинтересовала: на репетициях он не появлялся, на спектакле не побывал.

{174} Неудачная постановка «Власти тьмы» в «Моей жизни в искусстве» прямо сопоставлена со спектаклем, который имел шумный успех, — с «Юлием Цезарем» Шекспира. В сближении двух, внешне, казалось бы, диаметрально противоположных; работ есть определенная логика: Станиславский утверждает, что в обоих случаях «вместо линии интуиции и чувства» проступила линия «бытовая» или «историко-бытовая». Причем нажим на картинность и зрелищность Немирович в «Юлии Цезаре» сделал еще более твердо, чем Станиславский во «Власти тьмы». В шекспировском спектакле, как и в толстовском, «наша актерская внутренняя работа, — считал Станиславский, — оказалась смелее внешней постановки…»[[488]](#endnote-477).

Иначе и быть не могло, ибо единственной целью Немировича в работе над «Юлием Цезарем», был историзм постановки, историзм, понятый вполне по-мейнингенски. Немирович, писал В. Виленкин, «захотел развернуть перед зрителем огромную историческую картину, где главное действующее лицо — римский народ, где на первом плане — живая психология толпы… “Всю постановку мы трактовали так, как если бы трагедия называлась "Рим в эпоху Цезаря"”, — вспоминает Вл. Ив.»[[489]](#endnote-478).

Задача ставилась ясная: «нарисовать Рим упадка республики и ее агонию». Не «Юлий Цезарь», а «Рим в эпоху Цезаря» — вот что важно было режиссеру. Он с жаром отвергал устаревший, по его мнению, принцип воплощения шекспировских трагедий, когда главную тяжесть принимали на себя исполнители центральных ролей, и втолковывал Н. Эфросу: «Мы ставили *власть тьмы*, а не Никиту и Матрену *и не подробности крестьянской жизни*». Соответственно и теперь «ставим историческую картину, а не Брута и Марка Антония…». Правда, текст для постановки «исторической картины» пришлось взять у Шекспира, но режиссер сокрушенно замечал, что Шекспир «делает множество ошибок со стороны исторических подробностей»[[490]](#endnote-479), и считал своим прямым долгом эти ошибки исправить.

Задолго до этой работы, в 1885 г., посмотрев «Юлия Цезаря» у мейнингенцев, Немирович остался недоволен. «Картины, группы, громы и молнии — все это бесподобно, а ни один характер не выдержан». Он тогда напоминал мейнингенцам, что «все внимание великого поэта устремлено на характеры» и что «поистине широкая картина римской жизни», воспроизведенная театром, отнюдь еще не означает, будто театр! приблизился к сути «бессмертного творения Шекспира»[[491]](#endnote-480).

В 1903 г. Немирович о «характерах» не вспоминал. Он словно бы хотел теперь превзойти мейнингенцев и «широтой картины», и эффектами, в том числе, конечно, «группами, громами и молниями».

{175} Режиссерский экземпляр «Юлия Цезаря» опубликован. Немирович развернул на страницах своей экспозиции подробнейшее описание римской улицы, ее быта, ее нравов. «Пишу мизансцену как целый трактат, — уведомил он В. В. Лужского. — Тут самая полная психология и беспрестанные выдержки из истории»[[492]](#endnote-481). Он заполнил улицы Рима снующей и бурлящей толпой, причем позаботился конкретно и точно охарактеризовать каждую фигуру массовки, в которой было занято около 200 человек. «Вечный город» должен был ожить — и ожил — на сцене МХТ. Эпоха изучалась доскональнейшим образом и воспроизводилась с примерной старательностью. Знакомство с этим объемистым сочинением[[493]](#endnote-482) преподносит читателю занятный сюрприз: партитура Немировича-Данченко кишит многими колоритнейшими подробностями (результат специальной экспедиции в Рим, штудирования огромной литературы, тщательного изучения иконографии и т. п.), {176} но почти нигде не затрагивает проблемы произнесения текста трагедии.

Театр, который открыл музыку в прозаических диалогах Чехова, не обнаружил ни малейшего желания постигнуть ритм монологов и диалогов Шекспира. В сценическом воплощении стихотворная речь, как правило, мялась и комкалась, превращаясь в «разговор»[[494]](#footnote-14). Зато огромное внимание уделено было грандиозным массовым сценам, фантазия режиссера создавала самые разнообразные живописные композиции, то намеренно тесные (римская улочка с ее лавчонками и мастерскими в первом акте), то грандиозные по размаху (большая сцена грозы с громами, молниями, ураганом и даже «огненным дождем» в конце первого акта), то аскетически-суровые (сад Брута и апартаменты Цезаря во втором акте), то красочно-величавые (Форум в четвертом акте) и т. п.

Забота о достоверности «исторической картины» отодвигала на второй план тему борьбы за власть, центральную в трагедии Шекспира. Мысль о том, что гибель Брута — неотвратимое возмездие судьбы за убийство Цезаря, Немировича не увлекала. Реалистическое полотно многофигурной исторической картины, которую режиссер вознамерился создать, противилось подобному фатализму, почти мистическому. Некоторые историки МХТ уверяли, что, согласно концепции Немировича-Данченко, «политическое убийство» чуть ли не похвально, что, задумывая спектакль, режиссер не осуждал «насилие как таковое», а, наоборот, рассматривал насилие как «повивальную бабку» истории. И его толкование пьесы было будто бы «враждебно идее “возмездия” за убийство Цезаря, которая сквозила в спектакле мейнингенского театра».

В этом все же позволительно усомниться: столь экстремистская интерпретация трагедии ни режиссерской партитурой, ни современными отзывами о спектакле не подтверждается. Неверно также, будто народ в спектакле МХТ выступал «как главное действующее лицо не только трагедии, но и самой истории», рисовался «подлинным вершителем судеб отдельных героев»[[495]](#endnote-483). Наоборот, уделяя максимум внимания массовкам, толпе, Немирович помнил, что «Шекспир всегда рисует толпу “пушечным мясом” — полнокровным, но без всякого сознания». И в этом-то пункте он следовал за Шекспиром. Плебс в его режиссерской композиции туп, «избалован», легковерен, ничего не понимает, «герои», сами по себе малозначительные, все же правят толпой, как хотят, умело и ловко дирижируют ее настроениями. Расчетливые {177} политики, они поочередно направляют друг против друга слепой гнев толпы, жаждущей насилия, грабежа, крови. Убийство Цезаря и в режиссерской партитуре, и в реальности спектакля рассматривалось вполне традиционно — как злодейство, которое оправданию не подлежит и требует возмездия.

Римская толпа в спектакле изумляла неотразимой жизненностью. Буквально каждая из двух сотен фигур, появлявшихся на подмостках, всех этих торговцев, патрициев, гладиаторов, куртизанок, цирюльников, оружейников, уличных мальчишек, ликторов, рабов, весталок, жрецов, левитов и т. д. и т. п., была и колоритна, и достоверна. Герои трагедии прокладывали себе путь сквозь толпу и выделялись среди пестрой толпы роскошью своих одеяний: Брут, Кассий и другие враги Цезаря носили белые тоги, сам Цезарь и его сподвижники — пурпурно-золотые.

Л. М. Леонидов, который играл Кассия, впоследствии с иронией отзывался и о режиссерской партитуре Немировича (где «вы узнаете, что делает, что кричит и с кем общается 28‑й легионер в последней картине») и, главное, о шумах и звуках. «На сцене гроза, — писал он. — Это нужно по пьесе. Но у нас устраивают такую грозу, такой настоящий дождь, такой настоящий гром, что говорить на сцене невозможно… Приходилось все время орать, за что мне в газетах здорово влетело»[[496]](#endnote-484).

Бесспорно, «Юлий Цезарь» был одним из самых впечатляющих {178} по внешности спектаклей МХТ. Но стоит задаться вопросом, какого свойства было это впечатление, какого сорта красота. Современникам многофигурное полотно «Юлия Цезаря» показалось похожим на пышные исторические полотна Г. Семирадского. Семирадский был тогда в моде, в чести и славе. Такие его вещи, как «Светочи христианства», «Христианская Цирцея в цирке Нерона», «Фрина», вызывали форменный ажиотаж. Даже почтенный Н. К. Михайловский, и тот жаловался: вокруг картин Семирадского «столько печатных и устных разговоров, что к нему страшно подступиться»[[497]](#endnote-485). Мало кто отваживался, подобно П. Гнедичу, заявить, что у персонажей Семирадского «нет плоти, нет крови, нет мускулов, нет жизни, — это манекены для выставки образцово написанного тряпья»[[498]](#endnote-486). Репин Семирадского одобрял. Амфитеатров писал о нем, захлебываясь от восторга. И поскольку Семирадского влекло к сюжетам из эпохи Древнего Рима, антураж которой он хорошо изучил и любовно воссоздавал, легко предположить, что Симов сознательно на него ориентировался. Тем более что сразу после смерти Семирадского в 1902 г. (т. е. в то самое время, когда готовились к «Юлию Цезарю») усугубился всеобщий к нему интерес. Во всяком случае, о Семирадском упоминали в первых же откликах на премьеру. «Художественный театр ставит Рим по Семирадскому», — отметил Н. Шебуев[[499]](#endnote-487). С. Яблоновский сравнил спектакль с «Фриной» — «этим огромным, блещущим красотой полотном»[[500]](#endnote-488). Н. Эфрос уверял, что «чудесам декоративного искусства» и «безумной роскоши южных красок» Симова «позавидовал бы сам Семирадский»[[501]](#endnote-489). Ныне искусствоведы, характеризуя симовскую работу, стараются эти отзывы не вспоминать: репутация Семирадского давным-давно померкла. М. Пожарская неожиданно усматривает во внешнем облике «Юлия Цезаря» сходство «с картинами Поленова»[[502]](#endnote-490), Ю. Нехорошев относит оформление этого спектакля к «одной из вершин декорационного искусства»[[503]](#endnote-491). Но, думается, ближе к истине был М. Добужинский, который с сожалением заметил, что «живописная сторона» постановки «не подымалась выше Семирадского»[[504]](#endnote-492). И стало быть, для Симова это был шаг не вперед, а назад.

С другой же стороны, не подлежит сомнению, что «внешний реализм» постановки «Юлия Цезаря» во многом превосходил прежние достижения мейнингенцев и раннего МХТ. Немирович и Симов сумели искусно реализовать те возможности, которые предоставляла заново оснащенная сцена в Камергерском — с поворотным кругом, вращавшимся вместе с трюмом, с люками, ведущими вниз. Отдельные части планшета бесшумно опускались и поднимались. Светотехническая аппаратура позволяла творить чудеса. Вся эта машинерия в «Юлии Цезаре» была пущена в {179} ход и ловко «обслуживала» массовые сцены, которые Немирович организовывал с небывалым дотоле размахом. Почти все критики восторгались «шекспировской толпой». Н. Эфрос писал: «Толпа разработана поразительно. Она полна разнообразия и пестроты и вместе с тем охвачена единством колорита и массовой психики. Она живет коллективною душою, подвижная и изменчивая, как волны моря. Чернь цезарского Рима, разнузданная, оборванная и, вместе, сочно-красочная. И ясно, что она — воск в ловких руках честолюбца… Эта толпа зальет криками восторга республиканские речи доверчивого Брута, но через минуту вкрадчивое слово Антония вооружит ее дрекольями и обрушит на того же Брута. На ней легко строить величие, но зыбкий это фундамент, из песка. У Шекспира эта чернь — в намеке. В Художественном театре — в мастерской, детальной картине»[[505]](#endnote-493).

Итак, не «народ», а чернь. Не «вершитель судеб», а «воск в руках честолюбца» — вот как была понята и показана толпа, которой любовались и восхищались критики. И все же в некоторых отзывах сквозили скептические нотки.

«Сделано-то оно отлично, слов нет, — соглашался рецензент “Новостей дня”, — да назойливо как-то, панорамно. Чего-чего только на крошечном клочке не наворочено. И еврей в лавке торгует, и купец работает, и гетеры пляшут, и нищие в дуду дудят. Тут тебе и мясник под рукою, и парикмахер, и вразнос Которые торговцы, и шалыганы какие-то спят, пятки выворотив. Шум такой, словно бы белены народ объелся. Ну, натурально, тесно. И выходит так, что все действие непременно перед лавчонкой цирюльника сосредоточивается, и нет этому несчастному цирюльнику ни минуты покоя…»[[506]](#endnote-494)

Развязная манера, с какой написана эта статья, отнюдь нехарактерна для откликов на постановку «Юлия Цезаря». Напротив, как правило, критики, отдавая себе отчет в том, что театром выполнена в высшей степени трудоемкая работа, анализировали: спектакль серьезно и обстоятельно. «Никогда еще не видано на наших сценах ничего подобного в смысле наблюдательности и разработки бытовых черт», — писал А. Амфитеатров. Никогда раньше, по его же словам, не была доступна театру и такая тщательность «развития археологических мотивов». Но и Амфитеатров не скрывал, что спектакль в целом оставляет «осадок некоторой неудовлетворенности». А причина ее — «тайный антагонизм, несомненно существующий между трагедией Шекспира и реалистическим направлением московской труппы»[[507]](#endnote-495).

«Был ли триумф? — вопрошал после премьеры московский корреспондент “Нового времени”. — Да, был, но не полный. Слабая игра отмечена всеми и разбавила восторги даже самых ярых поклонников труппы»[[508]](#endnote-496).

{180} «Слабую игру» Станиславского — Брута, Вишневского — Антония, Леонидова — Кассия и всех вообще актеров, кроме Качалова, действительно констатировали многие. Горький хвалил «изумительную постановку», римскую толпу, исполнение роли Цезаря Качаловым. И резюмировал: «А в общем — длинно и тяжко»[[509]](#endnote-497). Ленский писал жене: «Постановка замечательна, сыграна, по-моему, очень плохо. Много кричат и совершенно без толку. Нет благородства в тоне. Часто слышится “типерь”, “поели” и тому подобное». Главные роли, по его мнению, не удались. «Кроме монументальности, в Алексееве я ничего не вижу, и во всем так и проглядывает: купец, но не благородный Брут. Я говорю, собственно, про речь и лицо. Леонидов — Кассий — крик, крик и крик. Вишневский — Антоний, как только вышел, улыбнулся, открыл рот, — дурак. Некоторым он нравится, мне нет». Исключение одно: «Качалов — Цезарь… Это действительно Цезарь! Он вполне стоит на высоте шекспировского замысла…»[[510]](#endnote-498).

Самой досадной для театра была актерская неудача Станиславского. По этому поводу очень переживал Немирович. Он писал Чехову, что, «к глубочайшему сожалению», публике «совсем не нравится» Брут[[511]](#endnote-499). Книппер сетовала: «К. С. никому не нравится, и в этом трагедия нашего театра. Ужасная речь, говор, русачок отчаянный в римской тоге»[[512]](#endnote-500). Правда, некоторые, Л. А. Сулержицкий например, уверяли Станиславского, что он‑де превратил «холодную античную статую в живого человека»[[513]](#endnote-501). Но Станиславский понимал, что ни малейшего «античного холода» в шекспировской роли нет. Ни Сулержицкому, ни тем немногим критикам (Л. Я. Гуревич, в частности[[514]](#endnote-502)), которые его хвалили, он не верил по той простой причине, что в этой роли не верил себе и не верил в себя. «Жестокий провал» в Бруте так «ошеломил и спутал» его, что он даже на какое-то время вообще «перестал понимать: что хорошо и что дурно на сцене»[[515]](#endnote-503). Н. Эфрос в рецензии на спектакль, коснувшись игры Станиславского, признался: «Я плохо различал контуры его замысла. Иногда казалось, что ему больше всего хочется изобразить героя пламенного темперамента, пылкого римлянина… Но пламенность — мало в средствах г. Станиславского, артиста ума, а не темперамента, характерности, а не ярко горящих чувств. Его сценический темперамент не особенно большой подвижности, он туго воспламеняется и умеренно заражает». Потому-то, заключал Эфрос, Брут, «центральный остов, ось трагедии, принимался холодно. Может быть, потому весь спектакль воспринимался тяжелее, чем нужно»[[516]](#endnote-504). Т. е. сызнова подтверждалось справедливое мнение С. Васильева-Флерова: Станиславский — не трагик, ему не следует играть трагические роли.

Открытым оставался более важный вопрос: применимы ли {181} постановочные методы МХТ к шекспировским трагедиям. В этом плане интересна одна догадка, высказанная и опробованная Немировичем именно в работе над «Юлием Цезарем». Для Художественного театра всегда была трудна и даже болезненна проблема произнесения монолога. Обращение актера в публику воспринималось как «дурная условность». Соответственно и в «Цезаре» Немирович чаще всего от шекспировских монологов отказывался, более или менее изобретательно превращая их в диалоги. Но в партитуре первой сцены второго акта, где у Шекспира большой монолог Брута, Немирович писал: «При возможно реальной постановке пьесы исполнение “монолога” представляет большие трудности. Мне кажется, что актер должен поставить себе такую задачу: *как бы* играть паузу без слов и выработать такую дикцию и такой взгляд, что слова *как будто* произносятся помимо его воли и он *как бы* не замечает, что произносит их. В данном случае Брут так охвачен мыслями, что этот прием легко достигается. Надо только, чтобы актер как можно глубже отдавался самим мыслям. Все они, как в заколдованном кругу, приходят к одной: “Цезаря надо убить”. Это ужасно, но это необходимо»[[517]](#endnote-505).

Все эти предложения, все эти «как бы» и «как будто» были адресованы Станиславскому. Вопреки надеждам Немировича выполнить его задание Станиславский не сумел. Однако идея сделать психологической основой монолога не открытую эмоцию, а самодвижение мысли, раскрыть в монологе интеллектуальную энергию, а не «переживание» была дальновидной и намного опередила время. Актерская техника освоила подобную методологию лишь спустя несколько десятилетий. Реализовать ее сразу же не удалось, по-видимому, еще и потому, что Немирович, выдвинув свой поистине новаторский прием, тут же скомпрометировал его вереницей банальнейших требований: Брут должен был занимать картинные позы, расхаживать взад-вперед, испускать «глубокие вздохи» и «сдержанные стоны» и т. п.

Подобные расхождения между принципиально новым и банально старым проглядывали во всей композиции «Юлия Цезаря». Поскольку тогда никто еще не сознавал, сколь затруднительно соприкосновение искусства МХТ с шекспировской образностью, критики объясняли эти противоречия слишком большим вниманием к «постановке» и недостаточным вниманием к «ролям». Формулировка Ленского («постановка замечательна», но «сыграна плохо») варьировалась на все лады. Между тем справедливость требует признать, что Немирович избрал если не самый верный, то для раннего МХТ самый надежный курс. Силясь втолковать свой замысел Н. Эфросу, он признавал, что в спектакле «в *идеале* должно быть все», т. е. «распад республики и заря монархизма», герои «и Брут, и Кассий, и Цезарь, и верная {182} картина быта». Но, внушал он критику, «на практике всего быть не может», а потому «прежде всего должна быть общая картина». Всякий иной подход он отвергал, считая, что давно устарела «примитивная точка зрения, какой держатся гастролеры, — убийственная для Шекспира»[[518]](#endnote-506).

Бросается в глаза альтернатива, перед которой стоял Немирович: либо «общая картина», либо могучие образы шекспировских героев. Одно с другим никак не соединялось и соединиться, по его мнению, не могло: «На практике всего быть не может». Сегодня его рассуждение легко опровергнуть, сославшись на многие прекрасные примеры. В 1903 г. таких примеров не было ни в России, ни на Западе. Гордон Крэг свои шекспировские идеи еще не додумал и не изложил.

Поэтому рецензенты, которые ставили Немировичу в вину отсутствие гармонии между «дивной обстановкой» и «характерами действующих лиц»[[519]](#endnote-507), были правы вообще, но были не правы применительно к конкретной театральной ситуации того времени.

Станиславский вскоре после премьеры «Юлия Цезаря» пришел {183} к выводу, что вся эта постановка чужеродна Художественному театру. Книппер делилась с Чеховым своей тревогой: «Конст. Серг. всеми силами хочет доказать, что “Цезарь” никому не нужен, что смотрят только декорации и что это никакой плюс нашему театру. Что так Шекспира нельзя ставить. Морозов тоже Немировичу ни слова не сказал о “Цезаре”. Мне жалко Влад. Ив. Сколько труда, любви, такой крупный успех, и все это не признается его же товарищами»[[520]](#endnote-508).

Глубоко уязвленный Немирович писал Станиславскому: «Успех превзошел все ожидания. Художественность постановки единодушно признана громадной. Я думал, что доказал свою правоспособность считаться режиссером, достойным крупного художественного театра. И что же? В первый раз после этой постановки я остался втроем с двумя главными руководителями театра — Вами и Морозовым. *В первый раз* мы заговорили о “Цезаре”, и я с изумлением, которое не поддается описанию, попал в перекрестный огонь… похвал и комплиментов? — о, нет! порицаний и упреков в том, что театр идет по скользкому пути и дает постановку, {184} достойную Малого театра (опять, конечно, в смысле самой большой брани)… Итак, я должен поверить Вам и Морозову, что 5‑месячный беспрерывный труд, в который я вложил *все* свои духовные силы, *все* знания, *весь* опыт, *всю фантазию*, не представляет из себя ничего художественного?»[[521]](#endnote-509) Станиславский ответил большим примирительным письмом («Успокойтесь и вспомните смысл моих слов. Они самые невинные. Если я и критиковал кого, то себя. Вы ставили пьесу, а я навязывал Вам свои советы…»[[522]](#endnote-510)). Но и в этом примирительном письме Станиславский от похвал постановке «Цезаря» воздержался: «громадной художественности» он в спектакле не находил.

Мы вскоре увидим, что и постановка горьковского «На дне», которой вполне обоснованно гордился Немирович, Станиславскому казалась «не художественной».

В этот период, в 1902 – 1903 гг., отношения между Станиславским и Немировичем напряглись, как никогда ранее. В конце октября 1903 г. Немирович написал Чехову, что близок к мысли, а может быть, и решился покинуть МХТ. (В тексте «Избранных писем» Немировича эти его слова застенчиво вычеркнуты, но содержание купюры понятно из чеховского ответа.) Чехов отвечал: «А ты напрасно говоришь, что ты работаешь, а театр все-таки — театр “Станиславского”. Только про тебя и говорят, про тебя и {185} пишут, а Станиславского только ругают за Брута. Если ты уйдешь, то и я уйду»[[523]](#endnote-511). В свою очередь, и Станиславский страдал от того, что его «значение в театре упало», предвидел, что «в скором времени оно сведется до нуля». Он допускал даже мысль, «что меня может постигнуть судьба Санина», т. е. что и сам он будет изгнан из МХТ[[524]](#endnote-512).

Конфликт в изрядной мере был следствием все возрастающей власти Морозова, которого Станиславский уважал, а Немирович подозревал в «некрасивых замыслах»[[525]](#endnote-513). Кроме того, после «На дне» и «Юлия Цезаря» Немирович впервые по-настоящему уверовал в свои режиссерские возможности («Во мне есть уверенность, — писал он по поводу “Цезаря”, — что весь спектакль есть великолепное громадное создание театра»[[526]](#endnote-514)). Как уже отмечено выше, Станиславский относился к его успехам скептически.

Была и другая, более глубокая причина возникших между ними противоречий. К моменту, когда завершалось первое пятилетие истории МХТ, оба руководителя поняли, что их театр — в кризисе. Немирович вдруг «*ужаснулся* перед вопросом: куда же это мы идем?». Удрученный закулисными дрязгами, борьбой внутритеатральных группировок и тем, что МХТ утратил «свежесть, чистоту и девственную смелость истинного искусства, не нуждающегося ни в тенденциозности, ни в моде»[[527]](#endnote-515), он впал в {186} уныние. Станиславского тоже точили сомнения. Констатируя, что ибсеновские спектакли были «недостаточно реалистичны», что во «Власти тьмы» «получился голый натурализм», а в «Юлии Цезаре» — «приблизительно то же самое», он все чаще стал задаваться вопросом, каковы же дальнейшие перспективы театра. «Неужели мы не призваны идти далее того, что в свое время делали (правда, превосходно) наши реалисты в живописи? Неужели мы только “передвижники” в сценическом искусстве?»[[528]](#endnote-516) Возникало — и усиливалось — тоскливое чувство, что театр повторяется, топчется на месте, что внутри театра тягостно и душно. А так как прежнее взаимопонимание сменилось взаимным раздражением, то и работать режиссеры отныне стали врозь, а не вместе. По выражению Станиславского, «работа пошла в две руки, то есть с двойным составом режиссеров» (Немирович чаще всего с В. В. Лужским, Станиславский — с Л. А. Сулержицким и И. М. Москвиным). Из‑за этого «труппа очень часто разбивается как бы на два кружка», констатировал Станиславский[[529]](#endnote-517). Одни группировались вокруг него, другие — вокруг Немировича. Но «два кружка» пока еще между собой не враждовали. Напротив, когда театр получал новые пьесы Чехова и Горького, разногласия тотчас же сглаживались, труппа вновь выглядела молодой и единодушной.

# **{187}** Горький и МХТ*Чехов о «Мещанах» \* Режиссерская партитура Станиславского \* Постановка «Мещан» \* Загадка анонимной афиши «На дне» \* Режиссерский план Станиславского \* Поиски «тона» \* Натурализм и романтическая тональность спектакля \* «Трещина» во внутренней жизни МХТ \* Уход М. Ф. Андреевой \* Отказ театра от «Дачников» и конфликт с Горьким \* Смерть С. Т. Морозова, возвращение Андреевой \* Работа МХТ над пьесой «Дети солнца»*

Всех писателей, которых он уважал, Чехов уговаривал писать пьесы для Художественного театра. Руководители МХТ особенно большие надежды возлагали на Горького. Станиславский и Немирович верили: Горький может дать им пьесу (а еще лучше — пьесы), которая сразу расширит тематический диапазон МХТ. Прельщало прежде всего то, что молодой писатель вышел из социальных низов и, следовательно, знает вовсе незнакомые сцене пласты российской действительности. А сверх того, в Горьком предугадывалась некая тонизирующая сила, способная освежить искусство МХТ и еще больше поднять в общественном мнении его репутацию. В эту пору, вспоминал спустя двадцать лет Немирович, имя Горького «еще не было истрепано репортерами и интервьюерами, фотографий его не было совсем», но по стране уже катилась «молва о новой литературной звезде, сразу выдвинувшей еще неведомый мир босяков и охваченной тоном такой бодрости, силы, крепкой цепкости за жизнь, по какой интеллигенция так тосковала в эту пору сумерек, кислого тона, всяких лишних и хмурых людей безвременья. Ну, и разумеется, нас, зачинателей молодого театра, сейчас же должно было охватить желание подбить Горького писать для этого театра пьесу»[[530]](#endnote-518).

В 1900 г. в Ялте, где МХТ показывал свои спектакли Чехову, оба режиссера познакомились с Горьким. Станиславский потом поведал Н. Эфросу, что Горький «долго отнекивался, — это так трудно писать для сцены, — отражал он натиск уговаривавших, — надо знать какие-то условия… — Никаких условий, — уверенно отвечал ему Станиславский, который, как сам признается, “наседал” особенно энергично и настойчиво. — Садитесь и пишите. И будет хорошо».

Постепенно Горький «стал сдаваться». Уже там, в Ялте, он {188} «начал выдавать смутными намеками» первоначальные идеи двух пьес[[531]](#endnote-519) — одной о мещанах, другой — о босяках. Театру, естественно, больше импонировали босяки. Но раньше — как-то очень скоропалительно (сам Горький говорил, что за 18 дней) — написались «Мещане». Автор был уверен, что пьеса совсем не задалась. Тем не менее он отдал ее в театр и послал Чехову.

Первый отзыв Чехова о «Мещанах» весьма лапидарен. «Нового в этой пьесе нет ничего, но это хорошая пьеса». В письме к Горькому он высказался подробнее: пьеса «очень хороша, написана по-горьковски, оригинальна, очень интересна…». Но в ней есть один недостаток. Какой же? «Это консерватизм формы».

Этот недостаток, припечатал Чехов, «непоправимый, как рыжие волосы у рыжего». И пояснил: «Новых, оригинальных людей Вы заставляете петь новые песни по нотам, имеющим подержанный вид, у Вас четыре акта действующие лица читают нравоучения, {189} чувствуется страх перед длиннотами и проч. и проч.»[[532]](#endnote-520). Через несколько месяцев, адресуясь уже не к Горькому, а к Южину, Чехов оставался при том же мнении: «“Мещане”, по-моему, работа гимназическая». Но ставил Горькому в плюс то, «что он первый в России и вообще в свете заговорил с презрением и отвращением о мещанстве, и заговорил именно как раз в то время, когда общество было подготовлено к этому протесту»[[533]](#endnote-521).

Итак, с одной стороны, острейшая актуальность темы и достойная, благородная, с чеховской точки зрения, общественная позиция, с другой же стороны, непоправимый («гимназический») консерватизм формы. Хорошая пьеса, но старомодная пьеса.

Впоследствии, уже в советские годы, сценическая судьба «Мещан» была счастливой. Слова Чехова о консерватизме формы «Мещан» старались не вспоминать. И все-таки слова эти обязательно надо держать в уме, комментируя хвалебные отзывы Чехова {190} об отдельных персонажах пьесы, и прежде всего о Ниле.

В Художественном театре ждали «Мещан» с великим нетерпением, но, познакомившись с пьесой, были разочарованы. «Пьеса нравится, но в восторг не приводит», — сообщила Чехову Книппер сразу же после того, как Немирович прочел «Мещан» труппе. Беседа о пьесе прошла вяло. Только одна роль вызвала споры. «Все сцепились из-за Нила. Разбирали, что он такое. Большинство за то, что это тип не новый и что это в будущем тот же мещанин, еще, пожалуй, почище Бессеменова. По-моему, это самый обыкновенный рабочий, каких тысячи на Западе, — продолжала Книппер, — в России это, может, и ново. Никаких у него особенных запросов нет… Для художника-актера представляет мало интереса»[[534]](#endnote-522).

Чехов, как известно, охарактеризовал Нила иначе. Его слова: «Центральная фигура пьесы — Нил сильно сделан, чрезвычайно интересен» — цитировались неоднократно, как и слова о том, что «это чудесная роль, лучшая мужская роль во всей пьесе», «главная, героическая»[[535]](#endnote-523). Однако ведь в собственных пьесах Чехова (кроме «Иванова») ни «главных», ни «героических» ролей не бывало. И, стало быть, внушая Горькому, что образ Нила надобно усилить и возвысить, Чехов сообразовывался с теми условностями, которыми давно пренебрег, исходил, как ни странно это прозвучит, из дочеховских драматургических принципов. Коррективы, которые он подсказывал Горькому, отнюдь не посягали на ломку традиционной формы бытовой драмы.

Что касается отмеченной Чеховым актуальности и тематической новизны драмы, то ее поняли и высоко оценили многие. Буква (И. Василевский) писал, что в «Мещанах» показана «целая полоса новой жизни», в пьесе «много любопытного идейного брожения; она выдвигает едва лишь слагающиеся типы; в ней слышатся новые споры, новые воззрения…»[[536]](#endnote-524). Но вопрос о соотношении горьковской драмы с чеховскими «новыми формами» критики решали по-разному. Одни считали, что Горький просто «копирует приемы Чехова»[[537]](#endnote-525), другие усматривали в «Мещанах» возвращение к Островскому и к давнишней теме «темного царства». Статья В. Воровского так и называлась — «Раскол в темном царстве»; в ней проводилась параллель между «Мещанами» и «Детьми Ванюшина»[[538]](#endnote-526). Критик И. Игнатов тоже сближал две эти пьесы и разницу между ними видел в том, что позиция Найденова — сострадательная, а позиция Горького — обличительная[[539]](#endnote-527). В «Русской мысли» была помещена статья, автор которой, сопоставляя пьесу с «Грозой» Островского, полагал, что Елена в «Мещанах» как раз и «должна быть лучом, проникнувшим в дом Бессеменова» — в «темное царство» пошлости[[540]](#endnote-528).

Высказывалось и другое соображение: «Мещане» вовсе не шаг {191} назад, к Островскому, а шаг вперед после Чехова. Евг. Аничков писал, что «чеховская скука для Горького только точка отправления», а «неподатливая и смелая фигура Нила» — «противовес чеховской тоске». Оптимистический пафос, который Аничков уловил в пьесе, рассматривался как признак, что «Мещане» вообще «вышли совсем куда-то вон из направления современной драмы» и это‑де «восстание молодого драматурга против Чехова». Но «восстание», по Аничкову, получилось «слишком наивное», и Нил вызывал «скорее скептическую усмешку»: в реальность этой фигуры критик не верил[[541]](#endnote-529).

Напротив, С. Сутугин (О. Этингер) в журнале «Театр и искусство» утверждал, что Нил удался Горькому на славу. «Мещане», писал Сутугин, «первая талантливая русская пьеса за долгий период последних лет — с бодрым отношением к жизни… Давно литература не создавала “героев”. А Нил — бесспорно “герой”»[[542]](#endnote-530).

Вокруг Нила скрещивались копья. Н. Рокшанин видел в Ниле только «самоуверенную прямолинейность, грубость и нахальство»[[543]](#endnote-531), С. Яблоновский — «жестокость», «самодовольство физически сильного животного»[[544]](#endnote-532). А. Басаргин называл Нила «проповедником грубой силы» и порывался защитить от него «симпатичную старую правду» Бессеменовых[[545]](#endnote-533). А. Ф. Кони в частной беседе говорил: «Этому — ничего не жаль, он все растопчет своими сапожищами. Он ничего не знает, а поэтому ему все нипочем»[[546]](#endnote-534).

Но в печати проскальзывали и недвусмысленные намеки на вынужденную недосказанность роли. «Для изображения в литературе такого Нила, который на деле применял бы свои афоризмы, не настало время»[[547]](#endnote-535), и если Нил «обрисован не совсем ясно», то «по условиям, лежащим вне таланта художника»[[548]](#endnote-536). Подразумевались, естественно, условия цензурные. Об этом же довольно откровенно писал Станиславскому и сам Горький: «Главными фигурами являются — Нил и Поля. Они оба мало говорят — что поделаешь! — больше говорить им нельзя»[[549]](#endnote-537).

Такие намеки фантазию Станиславского не возбуждали. Нил ему привлекательным не казался. Вопреки настойчивым советам Чехова и просьбам Горького играть эту роль он не захотел. Спектакль, какой замышлял Станиславский, вообще не нуждался в «героической роли». Ибо он-то не видел принципиального различия между горьковской и чеховской драмой и всю режиссерскую партитуру выстраивал, как выразился Н. Эфрос, «методами “настроения”, которые, великолепные в спектаклях чеховских, спутали спектакль “Мещане”»[[550]](#endnote-538).

Полутона, столь выразительные в «Дяде Ване» или в «Трех сестрах», не подходили для «Мещан». Утонченный психологический {192} анализ, который позволял режиссеру и актерам проникать в самые сокровенные побуждения чеховских персонажей, тут, в «Мещанах», в другой, более грубой социальной среде никуда не вел. Текст и подтекст почти всегда совпадали, поэтому изощренная аранжировка действия оказывалась напрасной. Станиславский пытался создать в доме Бессеменова атмосферу умиротворенности, уюта. Ему хотелось, чтобы эта духовно скудная, но раз и навсегда налаженная жизнь текла лениво, сонно и вяло. «Вспышки между отцом и детьми» бывают, и даже «очень остры», однако, писал он, «непродолжительны», преходящи и в конечном счете все «стараются жить дружно». Время медленно тянется под «тусклые, глухие» удары старых часов, слышно, как дождь барабанит по крыше, как булькает вода в водосточной трубе. И, довершая всю эту мирную картину, Станиславский мечтает: «Вот где хорошо бы приучить кошку — ходить по сцене».

Соответственно все противоречия он сглаживает, скандалы превращает в ссоры, ссоры — в размолвки. Старику Бессеменову рекомендует говорить, «сдерживая себя, кротко, где можно проявлять любовь к детям». Петру и Татьяне прописывает «безволие, томление и страдание». Когда, согласно горьковской ремарке, Петр «кричит», Станиславский Горькому возражает: «Немного нервится, но *не* кричит»[[551]](#endnote-539).

Все эти попытки загримировать Горького под Чехова нисколько не удивительны. (Годом позднее, когда речь зашла о «Юлии {193} Цезаре», Станиславский провозгласил: «Мы должны сыграть “Цезаря” в чеховских тонах»[[552]](#endnote-540).) В Художественном театре верили, что любимая чеховская клавиатура на все случаи хороша и ни в какой пьесе не подведет. И первые два действия «Мещан» в режиссерской партитуре Станиславского, плохо ли, хорошо ли, но выдержаны в чеховской манере. Но уже в третьем акте режиссер почувствовал, что пьеса ему противится, что далее вести действие с меланхоличной сдержанностью просто невозможно, и сразу перевел всю игру в другой — надрывно взвинченный регистр. В ход пошли жесткие, натуралистически мрачные средства выразительности. В момент кульминации драмы в дом Бессеменовых ворвалась крикливая, наглая толпа. Узнав, что отравилась Татьяна, все эти бесцеремонные людишки (тут и кухарки, и маляры, и прачки, и нищие, и плотник, и ломовой извозчик «весь в муке», и какая-то хромая девочка) снуют по комнатам, галдят, фыркают, хохочут, визжат, ругаются… Подобные «народные сцены» Станиславский неоднократно сочинял и для чеховских пьес, но, как мы помним, легко от них отказывался. В «Мещанах» же «народная сцена», задуманная Станиславским, была выполнена в полном соответствии с режиссерской партитурой.

Но и взаимоотношения между персонажами в третьем и четвертом актах до крайности обострились. Тетерев совершенно распоясался и «травит всех, как собак». Ссорясь с Нилом, Бессеменов «кричит бешено», «заикается от злобы». В свою очередь, Нил тоже «кричит грозно». Режиссер теперь превращает ссору в скандал, а скандал — «в ад кромешный»[[553]](#endnote-541). Истерические вопли, пьяные драки, зазывный хохоток Елены — все это уже очень далеко от «чеховского настроения». Под конец пьесы мещанская среда в партитуре Станиславского становится патологически озлобленной, агрессивной.

Вполне вероятно, что если бы Станиславскому удалось без существенных потерь осуществить постановочный план, то даже слишком резкий переход от меланхоличной тональности двух первых актов к натурализму и взвинченности второй половины спектакля не помешал бы общему сильному впечатлению.

Но протори и убытки по пути от замысла к воплощению оказались большие. Почти все роли (за вычетом Тетерева — Н. Баранова, Перчихина — А. Артема и Елены — О. Книппер) не удались: плохо освоившись с чужеродным для них материалом, актеры налегали в основном на внешнюю характерность. «“Оканье” и “жюлики” Лужского (Бессеменов) казались этнографией, а проповеди Нила (Судьбинин) не были одухотворены. Было много животного в Ниле Художественного театра, и грань между мещанами и немещанами стиралась…» Общая «тяжесть жизни грузно иллюстрировалась спектаклем, питье чая становилось обрядом», {194} старуха Бессеменова «вышвыривала грязное белье, отдельные эпизоды разрастались в гиперболические сцены»[[554]](#endnote-542).

Кроме того, в «Мещанах» явно не поняли друг друга режиссер и художник. Симов честно старался передать в своей декорации «душок российской обывательщины», «прилизанную безразличность», «квинтэссенцию» мещанства. «Комната получилась занятная, — с удовольствием вспоминал он, — на зрителя смотрела типичная мещанская берлога, тяжелая, сытая, смачная, устойчиво неподвижная»[[555]](#endnote-543). Это описание не подтверждают сохранившиеся фотографии: крупные цветы обоев, светлые изразцы голландской печки, большой, надраенный до блеска медный самовар на столе, белая скатерть с широкой каймой — все придает оформлению вид спокойный, домовитый, опрятный. Главное же, нет решительно ничего общего с «берлогой» — ни тесноты, ни духоты. Превратившись в мещанское «зало», пространство сцены привольно раскрылось и в ширину, и в глубину. Декорация была хороша в частностях, но плоха в целом: «бессеменовские комнаты выглядели жизнерадостно»[[556]](#endnote-544). Осваивая чересчур свободное и веселое пространство, Станиславский вынужден был вести игру то тут, то там — в уголках и на «островках» несуразно большого интерьера. Частая смена игровых точек сообщала действию ненужную дробность, подвижность, но никак не «устойчивость».

Премьеру «Мещан» сыграли на гастролях в Петербурге 26 марта 1902 г. Незадолго до этого дня вокруг имени Горького вспыхнула яростная полемика. 25 февраля Горький вместе с живым классиком А. В. Сухово-Кобылиным был избран в почетные академики. Князь В. Мещерский, закоренелый ретроград, был потрясен: «Когда я сегодня прочитал известие об избрании в *почетные* академики… Максима Горького, у меня помутилось в глазах»[[557]](#endnote-545). Черносотенная пресса словно с цепи сорвалась. Николай II заявил, что он «глубоко возмущен» и потребовал объявить: «… по моему повелению выбор Горького отменяется»[[558]](#endnote-546). 10 марта выборы были объявлены недействительными. В этой ситуации премьера «Мещан» внушала властям серьезные тревоги. В день генеральной репетиции на площади перед Панаевским театром, где гастролировал МХТ, патрулировали конные жандармы. Станиславский опасался, что премьеру не разрешат: «… боятся, что имя Горького вызовет демонстрацию»[[559]](#endnote-547).

Тем не менее премьера прошла спокойно и встречена была весьма прохладно. Малоизвестная, но серьезная писательница Р. М. Хин (Гольдовская) отметила в своем дневнике, что публика первого представления была почти сплошь «избранная», т. е. «снобы обеих столиц», и что в зрительном зале чувствовалось крайнее напряжение и растерянность. «Критиковать Горького — не полагается, ибо это значит признаться, что вы “мещанин”, {195} безнадежно погрязший в своем болоте, не способный к восприятию новых художественных откровений… Кому же охота!» Но Р. Хин все-таки отважилась высказать недовольство натуралистичностью постановки: «Чего тут только нет! Родовые потуги за перегородкой, вопли и рвота отравившейся героини чуть не на сцене, распеванье унылых романсов под кислое треньканье разбитого фортепиано, гоготанье глашатая новой жизни, Нила (волжский “ницшеанец”)… “Мещане” самые серые — из какой-то захолустной дыры — самодуры, кровопийцы и такие уж болваны, каких свет не видал. Дочь у них мечтательница, благородная и рвется к иной, “бодрой” жизни, но “среда”, конечно, атрофировала ее “волю”. Тут же самородок-философ, певчий Тетерев. Играли неровно. Нила — нового человека — играл кто-то из птенцов Станиславского до того грубо, что, казалось, будто актер задался целью сделать из этого лица карикатуру»[[560]](#endnote-548).

Леонид Андреев, напротив, писал, что «Мещане» сразу же, «с первого момента поражают зрителя своей жизненностью: то ли это актеры играют, то ли ты в щелочку подсматриваешь, как живут и страдают люди… Взят кусок жизни такой, какова она есть, с ее медленным движением и потаптыванием на одном месте… Поступков много, а действий нет. И только тогда, когда увидишь, как конец не похож на начало, — только тогда почувствуешь, поймешь, что за этим видимым отсутствием действия кроются {196} могучие силы жизни. Эта художественная *историчность* жизни, впервые введенная в русскую драму А. П. Чеховым, доведена до полного развития в “Мещанах”… Театр с присущей ему силой передал самый дух горьковской пьесы». Однако и Андреев вынужден был сделать характерную оговорку. Ему импонировал оптимизм Нила (С. Судьбинин) и Елены (О. Книппер), но он сожалел, что их жизнерадостность «недостаточно полна, если можно так выразиться, философско-общественного смысла»[[561]](#endnote-549).

И, хотя иные рецензенты уверяли, что «в общем пьеса прошла превосходно»[[562]](#endnote-550), все же сыгранные в Петербурге четыре спектакля «Мещан» не внушали театру полной уверенности в успехе. Немирович констатировал «прием блестящий в первых двух актах и похолоднее в остальных»[[563]](#endnote-551). Конечно, он предпочел бы, чтобы к концовке пьесы возбуждение нарастало.

Полгода спустя, 25 октября, МХТ открыл «Мещанами» очередной сезон в новом здании, построенном Ф. Шехтелем, и это была как бы повторная, московская, премьера горьковской драмы. Но на этот раз газеты, естественно, уделяли много внимания преобразившемуся облику театрального интерьера, меблировке зала, новому занавесу с чайкой и т. п. В столь торжественный день в «Художественном театре собралась “вся Москва”, щеголяя дорогими туалетами, бриллиантами, фраками и именами знаменитостей». {197} И «для тройного торжества — дебюта Горького, новоселья и начала сезона — энтузиазма и шума не хватало». Публика первого абонемента «была заметно разочарована», принимала спектакль «как-то вяло»[[564]](#endnote-552). Именно «этим составом зрителей первого представления», предполагал репортер «Курьера», «и объясняется сдержанный прием, оказанный пьесе»[[565]](#endnote-553).

Но и последующие представления ничего не изменили. И. Игнатов писал, что после спектакля остаются в памяти «только мещане и мещане: одни — более злобные, другие — более нудные, но вы ни на минуту не выходите из атмосферы узкого эгоизма, маленьких житейских интересов, нелепой мещанской сутолоки, в которой вы различаете одну-две жалкие фигуры и более или менее отталкивающих хищников. Где “призывы”, где сильные афоризмы? Вы их не слышите за массой мелочей, сутолоки, криков, метанья по сцене и мещанско-волчьей разнузданности»[[566]](#endnote-554). Н. Эфрос усматривал причину неудачи в засилье ненужных подробностей: «… драматическое в пьесе Горького затерялось в этих мелочах, подъем артистов опустился под грузом надуманных черточек, говоров, ужимок, и внимание зрителя было отвлечено в сторону от главного и важного к случайному и любопытному… Да, были крикливые синие обои, был пузатый шкаф, и торчали за ним всякие бумажки и бумаги, видна была в открытую дверь {198} грязная кухня. И многое другое… Именно от этого-то “Мещане” как-то вогнулись внутрь». Театр «обессилил Горького»[[567]](#endnote-555).

Обозреватель «Русской мысли» тоже считал, что режиссура «с ненужной изобретательностью облекла жилище Бессеменова целой паутиной ненужных мелочей», а исполнители «всех героев, кроме Тетерева, поняли как мещан и одною краской написали всех. Еще больше, чем автор, покрыли они флером мещанства и пошлости всю пьесу»[[568]](#endnote-556).

Автор же, напротив, склонен был во всем винить не театр, а себя. Горький полагал, что «Мещане» ему не удались, и охладел к этой пьесе, как только она вышла из-под его пера. «Когда мы начали репетировать “Мещан”, — писал Немирович, — он мало интересовался постановкой, занятый следующей пьесой»[[569]](#endnote-557). Весьма примечательно в этом смысле горьковское письмо К. П. Пятницкому: «… пьеса мне не нравится. Очень не нравится! В ней нет поэзии, вот что! В ней много шума, беспокойства, много нерва — но — нет огня. Я, однако, не буду ее трогать — черт с ней!»[[570]](#endnote-558). Легко понять, что и «поэзию», и «огонь» Горький берег для новой пьесы — «На дне».

2 ноября Горький обедал у Р. М. Хин, чей отзыв о премьере «Мещан» был приведен выше. Когда разговор зашел об этом спектакле, писала Р. Хин, Горький «нас всех очаровал». «Вот, — начал он, — все нападают на Художественный театр: актеры, мол, нехорошо играют. Напрасно. Играют хорошо, а только пьеса тяжелая, скучная…» Сказал он это совершенно убежденным тоном, очень, очень просто и серьезно. Прибавил, помолчав: «Конечно, актер, играющий Нила, через край груб, да и у меня ведь фигура эта вышла туманная. А Тетерев у Баранова вышел совсем дурак, потому что Баранов не понимает слов, которые говорит Тетерев…»[[571]](#endnote-559).

Но Станиславский отнюдь не думал, что «играют хорошо». После того как «Мещане» были показаны в Москве, он сразу пришел к выводу, что это — «провал»[[572]](#endnote-560), а позднее писал, что «общественно-политическое значение» спектакля «не дошло до зрителей». Но из этого вовсе не следует, будто он во время работы над пьесой добивался политически острого, тенденциозного ее звучания. Напротив, Станиславский всегда твердо стоял на том, что «тенденция и искусство несовместимы, одно исключает другое. Лишь только к искусству подходят с тенденциозными, утилитарными и другими нехудожественными помыслами, — оно вянет, как цветок в руке Зибеля»[[573]](#endnote-561).

В чеховских спектаклях МХТ «настроение» всегда было важнее «направления». Руководители театра уклонялись от какой бы то ни было причастности к обостряющейся борьбе партий. Политическая тенденциозность, явственно — как бы помимо воли {199} режиссеров и актеров — проступившая в «Докторе Штокмане», их одновременно и обрадовала, и встревожила. Чуткие к веяниям времени, они, однако, не желали ни служить политической «злобе дня», ни разжигать политические страсти.

В одном из писем Немировича Станиславскому, отправленном в июне 1902 г., незадолго до начала работы над пьесой «На дне», читаем: «К сожалению (хотя это непоправимо), раз вступит Горький третьей пьесой, — у нас получится репертуар крайне тенденциозного характера: “Мещане”, “Власть тьмы”, новая <пьеса> Горького. … Это очень неприятное и очень серьезное обстоятельство». Через месяц в очередном письме развивалась та же мысль: касаясь «тенденциозности нашего репертуара, тенденциозности, складывающейся помимо нашего сознательного желания», Немирович напоминал: «Мы с Вами никогда не задумывались над тем, должен ли быть наш театр, по репертуару, либерален или консервативен… Если бы в нас крепко сидело то или другое направление — мы связали бы себя в художественном отношении»[[574]](#endnote-562).

Иными словами, задачи чисто художественного свойства почитались более важными, нежели задачи «тенденциозные», политические. Однако сгущавшаяся атмосфера русской политической жизни начала 1900‑х годов сказывалась, в частности, и в том, что тенденциозность давала себя знать чуть ли не везде. «В произведениях многих писателей-беллетристов, почитавшихся прежде художниками чистой воды, зазвучал очень заметно интересный публицистический оттенок», — писал в 1902 г. А. Амфитеатров[[575]](#endnote-563). Другой автор, Н. Горин, тоже в 1902 г. пояснял, что многие острые вопросы «политического и общественного значения… требуют неотложного решения и привлекают внимание общества». А потому и Толстой, и Короленко, и Горький, и Боборыкин «меняют художественные образы на публицистическую мысль», один только Чехов «остался верен своему призванию», ибо «его произведения менее всего соответствуют переживаемому моменту»[[576]](#endnote-564). Режиссеры МХТ, разумеется, понимали Чехова лучше, чем этот критик, но, как ни старались они оставаться «художниками чистой воды», все же «публицистический оттенок» все чаще чувствовался и в их спектаклях.

И, хотя Станиславский в 1908 г. объявил, будто «Доктор Штокман» и горьковские спектакли с точки зрения художественной «новых завоеваний не принесли», ибо артисты МХТ «уже раньше научились жить на сцене тем, что захватывает нас в жизни»[[577]](#endnote-565), все же его суждение должно быть оспорено. В «На дне» режиссура применила новую сравнительно с режиссурой чеховских спектаклей методологию и сценическое поведение актеров подчинялось новым принципам. Другой вопрос — мы его {200} ниже затронем, — почему Станиславский долго этого признавать не хотел.

Премьера «На дне», которая состоялась 18 декабря 1902 г., принесла театру триумф. Репортер газеты «Курьер» писал: «Заразить настроением ночлежного дома залу, сверкающую бриллиантами, полную шелка, кружев и пропитанную духами, вызвать слезы на глаза людей, пресыщенных всякими праздниками искусства, — задача огромной, почти героической трудности. И можно с полным правом сказать, что труппа Художественного театра блистательно разрешила эту задачу. Мы слышали вздохи всего театра, мы видели кругом себя слезы…»[[578]](#endnote-566).

«Новости дня» сообщали: пьеса Горького «имела успех, для обозначения размеров которого приходится употребить самые сильные выражения. Успех колоссальный, совершенно исключительный»[[579]](#endnote-567). Спектакль за короткий период с декабря 1902 по апрель 1903 г. выдержал 50 представлений при переполненном зале. На следующий день после премьеры газета «Русское слово» опубликовала сразу три статьи, посвященные «На дне», — В. Дорошевича, С. Яблоновского, В. Гиляровского. Спектакль воспринимался как общественное событие огромной важности. Такая сила впечатления была запрограммирована режиссурой, на этот раз сумевшей слить воедино жестокий, ошеломляющий натурализм с ясностью и глубиной гуманистической концепции спектакля.

С годами к облику спектакля попривыкли, эпатирующую дерзость его перестали чувствовать, само по себе фотографически точное изображение отребья, подонков общества утратило хлесткую, резкую ударность. Тем более важно напомнить, как реагировала на спектакль публика первых представлений. Влас Дорошевич рассказывал: «На дне гниют утонувшие люди… От них смердит. Бывший барон за рюмку водки становится на четвереньки и лает по-собачьи. Бывший телеграфист занимается шулерничеством. Девица “гуляет”. Вор ворует. И они принюхались к смраду друг от друга». На сцене — «груда грязи, навоза, смрада, отрепьев, гнусности, преступлений»[[580]](#endnote-568). Н. Эфрос писал: «Смрадное тепло. Тепло навозной кучи… И в этой навозной яме что-то копошится, движется…»[[581]](#endnote-569). А В. Гиляровский печатно удостоверял, что все, показанное на сцене, «с подлинным верно». «Ночлежный дом с его мрачной подвальной обстановкой, со старыми парами, загрязненными стенами и покрытым копотью отсыревшим потолком дышит реальностью. При поднятии занавеса невольно человек, посещавший трущобы, потянет носом: уж не пахнет ли махоркой и тяжелым воздухом “ночлежки”. И тусклые лампы с закопченными стеклами, и хозяйская каморка из сборных досок, и отдельная каютка “семейных” барона и Насти, и полог {201} из старой тряпки “семейных” второго сорта, Клеща с Анной, — все это живо, натурально. … А двор третьего акта? При всех домах Хитрова рынка такие же точно дворы, летние клубы злополучных обитателей, дворы, обнесенные высокими, обложными стенами, с необходимой железной пожарной лестницей, со слезящимися окнами, с набросанными бревнами и низким задним крыльцом перед заколоченной досками, по распоряжению властей, лишнею дверью»[[582]](#endnote-570).

В откликах на спектакль МХТ послышался неожиданный, но, в сущности, неизбежный мотив: людей «дна», «босяков» сравнивали с людьми, заполнявшими партер театра. Критик А. Треплев (А. А. Смирнов) откровенно признавал, что и он сам, и все представители «хорошего общества» знают людей «дна» лишь «по догадке, понаслышке… Как близки они! — ведь вот живут рядом, за стеной, или даже под этим паркетом… И как далеки они… Африка!.. Да и откуда, впрочем, может быть иное отношение? Где и при каких условиях мы видим “их”? Мельком — на улице. Идем по делу, гуляем, и вдруг на полминуты разверзается жерло подвала, выбрасывает сизое облако тяжелых испарений, гул несвязных речей, криков, песен и проклятий; выплескивает на тротуар помои и людей… Мы брезгливо сторонимся от тех и других и ускоряем шаги». Треплева, однако, шокировало то, что сцена Художественного театра подробно воспроизвела быт, столь {202} же далекий от повседневного существования человека приличного, добропорядочного, как и жизнь «в центральной Африке, например, или на каких-нибудь там диких островах, где люди ходят голые, зубом грызутся, едят всякую дрянь, а то и человечину…». Во время представления «На дне» рецензента охватили противоречивые чувства. «Противно, — писал он, — что сытые, нарядные люди, наскучив обычными зрелищами, ищут необычных и приходят смотреть, как задыхаются люди, засасываемые трясиной, уже почти поглощенные ею…»[[583]](#endnote-571)

Стоит ли удивляться, что «сытые, нарядные люди» скоро выразили искреннее негодование по этому поводу? Редактор черносотенного «Гражданина» князь В. Мещерский писал, что у Горького «больной талант», что он умышленно «щекочет нервы» возбужденной публики ужасающими «картинами нищеты и смрада», истерическими «судорогами житейской прозы»[[584]](#endnote-572).

Во время гастролей МХТ в Петербурге весной 1903 г. столичные критики встретили «На дне» в штыки. «Ощущение, будто вас насильно полощут в помойной яме!.. Горький играет на низменных и скверных струнах человеческой души», — возмущался один[[585]](#endnote-573). «Слишком много жестокости, бесчеловечия, стонов, ругательств. Слишком много озверевших людей. Бывает ли так в жизни?» — вопрошал другой, с укоризной упоминая и о том, что над всей пьесой, «как отходная», кружится «заунывный мотив окаянного гимна “Солнце всходит и заходит”, рожденного тюрьмой и каторгой. Художественно ли это битье по нервам извозчичьей оглоблей?»[[586]](#endnote-574). Третий раздраженно иронизировал: «Московская Мельпомена явилась к нам совсем не в праздничном виде. Она в лохмотьях и отрепьях, босая, с подбитым глазом. Богиня из ночлежного дома. На сцене продранные локти, галоши на босу ногу, подвязанные щеки, брань, драка и мордобитие»[[587]](#endnote-575). Рецензент «Слова» недоумевал: «Зачем понадобилась эта пьеса, где все грязно, цинично?.. Много, слишком много грязи для сцены»[[588]](#endnote-576).

Режиссерам удалось (об этом-то и мечтал Станиславский в работе над «Властью тьмы») вызвать смятение публики, переполошить зал зрелищем жизни смрадной, гниющей, грязной и тем не менее бесспорно существующей не где-то «в центральной Африке» или «на далеких островах», а в нынешней России — и в Петербурге, и в Москве, на расстоянии всего лишь получаса ходьбы от Художественного театра.

В отличие от «Власти тьмы», где изображение «серого люда», его униженности и темноты стало самоцелью, в постановке «На дне», вопреки всей ее натуралистической жесткости, слышалась вера в человека. Целеустремленное движение мысли спектакля верно уловил и выразил характерными короткими фразами Влас {203} Дорошевич. «Что случилось? В ночлежку пришел старик бродяга Лука. И раздул пламя, которое таилось под грудою пепла. И из этой груды… вызвал человека. Человека во всей его красоте… Что из этого получилось? Ничего. Ничего реального… На минуту проснулся человек. Во всей своей человеческой прелести, во всем человеческом совершенстве… Под грязью, под смрадом, под гнусностью, под ужасом, в ночлежке, среди отребьев: — Жив человек! Это пьеса-песнь. Это пьеса — гимн человеку. Она радостна и страшна»[[589]](#endnote-577).

Статья Дорошевича обозначила центральное место Луки — И. Москвина в режиссерской концепции пьесы. Что бы ни говорили потом Лев Толстой («Старик у вас — несимпатичный»[[590]](#endnote-578)), сам Горький («… ни публика, ни рецензята — пьесу не раскусили. Хвалить — хвалят, а понимать не хотят. Я теперь соображаю — кто виноват? Талант Москвина — Луки или же неуменье автора?»[[591]](#endnote-579)), критики, подозревавшие Луку в «хитрости и жизненной ходкости»[[592]](#endnote-580), другие критики, полагавшие, что Лука, напротив, «фермент, бродильное начало»[[593]](#endnote-581), Лука в спектакле Художественного театра на протяжении нескольких десятилетий, пока Москвин играл эту роль, оставался светочем добра среди обитателей «дна». По камертону Москвина настраивался весь ансамбль спектакля.

Имея в виду Москвина (Лука), Качалова (Барон), Станиславского (Сатин), Книппер (Настя), Лужского (Бубнов), Вишневского (Татарин), Бурджалова (Костылев) и других, Горький с изумлением писал после премьеры: «Я только на первом спектакле увидел и понял удивляющий прыжок, который сделали все эти люди, привыкшие изображать типы Чехова и Ибсена, какое-то отречение от самих себя… Публика ревет, хохочет»[[594]](#endnote-582). «Случилось нечто, — чуть ли не с испугом сообщал петербургским читателям московский корреспондент “Новостей”, — чему еще вчера никто не мог бы поверить: подлинная жизнь широким потоком вторглась на сцену… Занавес раздвинулся — и явился новый театр»[[595]](#endnote-583).

МХТ праздновал громкую победу, и в сенсационном бурлении премьерных страстей все упустили из виду одну странную подробность: ни на афише «На дне», ни в программе спектакля не были названы режиссеры. Фамилия художника В. Симова значилась. Фамилии постановщиков не указывались никогда — вплоть до сезона 1942/43 г. Историки театра на этот необычайный казус внимания не обращали. Что же все-таки произошло, что помешало Станиславскому или Немировичу — или им вместе — подписать афишу?

Начать с того, что, как только Чехов прочел «На дне», он тотчас же без колебаний определил: пьеса «нова и несомненно {204} хороша». Если вспомнить его отзыв о «Мещанах» («нового в этой пьесе ничего нет, но это хорошая пьеса»), то станет понятно, что на этот раз он первым долгом констатировал именно принципиальную новизну драматической формы — в отличие от «консерватизма формы» «Мещан». Причем новизна горьковской драмы вызывала у него даже беспокойство. «Настроение мрачное, тяжкое, публика с непривычки будет уходить из театра…»[[596]](#endnote-584) — вот чего он побаивался. И после премьеры, прочитавши ворох рецензий, писал Книппер: «Ведь как пессимистически отнесся летом я к “На дне”, а какой успех!»[[597]](#endnote-585) Нет, Чехов отнюдь не высказывал «сомнение в целесообразности постановки этой пьесы на сцене Художественного театра», как предположили комментаторы его писем[[598]](#endnote-586), — эта гипотеза в свете его отношения к Горькому и к Художественному театру лишена всякого вероятия (и опровергается хотя бы тем, что Чехов, ознакомившись с пьесой, тотчас же принялся распределять роли среди актеров МХТ). Его «пессимизм» был сопряжен с тревогой, сумеет ли публика понять горьковскую драму, не отпугнут ли зрителей новизна формы и общий мрачный колорит «На дне».

Такие опасения не чужды были режиссерам и актерам МХТ. «Скажут — воняет со сцены», — беспокоилась Книппер[[599]](#endnote-587). И, хотя чтение пьесы привело труппу в восторг (актеры «чуть не подпрыгивали {205} от удовольствия»[[600]](#endnote-588)), все же, как к ней подступиться, догадались далеко не сразу. Экскурсия по ночлежкам Хитрова рынка, предпринятая под водительством Гиляровского, конечно, была полезна — позволила соприкоснуться с жизнью «дна», воочию ее увидеть. Но через несколько дней Немирович написал Горькому: «В ночлежках мы были. Самые ночлежки дали нам мало материала. Они казенно-прямолинейны и нетипичны по настроению». Его только одно порадовало: «Гиляровский свел нас с несколькими настоящими бывшими людьми». И это отнюдь не упростило задач, которые надлежало решать. «Передо мной, — признался Немирович, — развертывается громадная и сложная картина и накипает ряд глубоких вопросов, по которым до сих пор моя мысль только скользила. Так сказать, она еще не поддавалась Вам всецело, хотелось самому ясно понять, почему Вы ее толкаете в известном направлении. Теперь многое мне становится понятнее и сильнее жжет меня»[[601]](#endnote-589).

Режиссеры МХТ мучились в поисках сценического образа пьесы, силясь определить, куда «толкает» их Горький. Первым попытался изыскать ответ на этот вопрос Станиславский. Режиссерская партитура выразительно запечатлела многочисленные препятствия, которые он пытался либо обойти, либо преодолеть. Впечатления, почерпнутые в трущобах Хитрова рынка, расшевелили {206} и возбудили его фантазию. Его тешило сознание, что режиссерский план спектакля основывается не на «выдумке», а «на живых впечатлениях»[[602]](#endnote-590). Но впечатления эти, по словам Н. Эфроса, все же сильно отзывались «этнографичностью»[[603]](#endnote-591).

Первым долгом Станиславский увеличил население ночлежки, добавив к горьковскому перечню действующих лиц добрых полтора десятка «вводных ролей», причем все они являли собой разные обличья человеческого падения, нищеты, убожества. В его воображении возникла, например, «Женщина с грудным ребенком-крикуном»; «худая, бледная», она «не сходит со сцены» и все время то укачивает ребенка, то кормит его грудью, то сушит его пеленки, то «расчесывает свои жидкие волосы». Тут же «Рыжий ломовой, очень коренастый, большой» и «всегда пьяный». Он «тяжело ступает толстыми сапожищами». Тут же «Проститутка» — «очень толстая», «днем кажется почти синей от румян», «почти весь день спит» и при этом «сильно храпит», а ночью, «когда все ложатся спать, она одевается и уходит». Столь же мизерабельны и другие портреты, которые набрасывает Станиславский: Переписчик ролей, Шарманщик, Гулящий малый, Старуха, Меланхолик и т. п. Ему мерещатся в ночлежке даже дети — «Девочка с клеткой», «Трое мальчиков» — «один из них горбат, другой с сильным коклюшем»[[604]](#endnote-592). Общее ощущение беспросветности жизни «на дне» еще усиливается целой симфонией унылых шумов и звуков: скрипит напильник Клеща, заходится плачем ребенок, надрывно кашляет один из мальчиков, кто-то зевает, кто-то храпит, кто-то кричит и стонет во сне, слышатся то шарманка, то гармошка, то заунывная песня.

Нагнетая подобные детали, Станиславский все же боялся, что они могут показаться утомительно-монотонными. И поэтому иной раз искал повода поднять тонус действия, не чураясь даже грубовато комических красок.

В первом акте, например, он перевел в откровенно водевильный регистр большой эпизод, когда содержатель ночлежки Костылев ищет свою жену, блудливую Василису. Комично подано уже появление ревнивца: Костылев входит, «неся в руках купленные две селедки, завернутые в бумагу так, что видны хвосты и головы рыб». Селедки эти даны как улика, как клеймо, которым отмечена скаредность Костылева: на протяжении всей сцены он о селедках не забывает, то кладет их на чьи-то нары, то перекладывает из одной руки в другую, явно опасаясь, что зазеваешься — стащат. Режиссер поясняет: «Конечно, главная цель его посещения — проследить жену, остальное все маскировка». Но эту «главную цель» все обитатели ночлежки знают, и шашни Василисы им ведомы. Для них-то «антре» Костылева — вожделенное развлечение, прекрасный повод поизгаляться над хозяином-рогоносцем. {207} Костылев обшаривает все углы, мыкаясь между нарами, его «скрипучий голос» звучит то «приторно нежно», то «с опаской». Он «почти подлизывается» к нищим жильцам. Напрасные старания! Клещ «зло и грубо» кричит на него, Актер разговаривает с ним «нахально» и «помирает с хохота», наблюдая за его разведывательными эволюциями. Первая скрипка все-то комедийного оркестрика — Сатин. Когда Костылев повернулся к нему спиной, Сатин, пишет Станиславский, вдруг «ударяет рукой по своим нарам и, перевертываясь в сторону Костылева, громко и угрожающе рычит». Тот пугается, «вздрогнул и быстро обернулся назад». Когда же Костылев приблизился к нему, Сатин «спокойно, без всякого раздражения, дрыгнул ногой, чуть не ударив его по лицу». Кульминация эпизода наступает, как только Костылев подкрадывается к дверям каморки Васьки Пепла. В этот момент Сатин «коварно посвистывает, поддразнивая и интригуя Костылева». Актер «посмеивается, издает какие-то восклицания, выражающие, что сейчас, мол, произойдет нечто пикантное». И Станиславский сам тоже на это недвусмысленно намекает: из-за перегородки, пишет он, «доносятся сонные звуки», кто-то там «ворочается на кровати».

Костылев стучит в дверь каморки, просит Пепла: отвори. Сатин «флегматично и лениво», «как бы про себя», комментирует: «Он отворит, а она там». Встревоженный Костылев «очень ревнует»: «А? Кто там? Ты… что?» Но Сатин делает вид, что ничего не понимает. «Чего! — в свою очередь, спрашивает он. — Ты — мне говоришь?» И тут в партитуре Станиславского сказано: «Начинается недоумение — очень тонко и со спокойным юмором разыгранное на неловких паузах Сатиным… Французская игра на полусловах, паузах недоумения и интонациях»[[605]](#endnote-593).

Эта «французская игра» впоследствии, по ходу репетиций, была сильно сокращена, а главное, переведена в другой, не столь благодушный тон.

В партитуру Станиславского такие легкие мотивы проникали только изредка. Кое‑где они пародийно сопутствовали Актеру: в одном случае режиссер неуверенно («я бы попробовал») предлагал ему «комический уход» пошлого опереточного премьера: он «сально улыбается», «коварно приплясывая», тычет соседа в живот и, «почти танцуя вальс, убегает». В другом случае, читая стихи Беранже, Актер, «как чтец на эстраде», опирается рукой на нары, декламирует «с жаром и банально. Чересчур громко. Звук рассчитан на манеж или садовую эстраду»[[606]](#endnote-594).

Гораздо чаще, однако, Станиславский, вырываясь за пределы текста и превращая коротенькую ремарку в большую драматическую сцену, ожесточал и ужесточал действие. В конце первого акта, где, согласно ремарке Горького, «в сенях шум и топот», {208} оттуда «доносятся глухие крики», режиссер тотчас же устраивает дикий скандал между сестрами Василисой и Наташей: «брань Василисы», «неожиданный визг Наташи — Василиса вцепилась в волосы Наташи, она в ее. Визг двух женщин», истошный крик убегающей Наташи «Спасите, помогите!», погоня Василисы за ней, «грубая руготня и прерывающееся дыхание» и т. п.[[607]](#endnote-595)

Столь же решительно обострены и многие другие ситуации. Если в четвертом акте Барон грозится дать Насте «в ухо», а она отвечает: «Попробуй! Тронь!», — то Станиславскому словесной ссоры мало. «Настя, — пишет он, — сразу вскакивает, как фурия, с большим темпераментом, и хватается за одну из бутылок, готовая каждую минуту нанести удар. Грудь вперед, вызывающая. Барон схватился за другую бутылку. Еще секунда — и раздробили бы друг другу черепа…»[[608]](#endnote-596) Побоища и драки то и дело вспыхивают «на дне».

Со всей этой взвинченностью плохо согласуется огромное обилие пауз, которыми буквально испещрена партитура Станиславского. {209} Редкая реплика не прерывается паузой. Возникает довольно странное противоречие между замедленностью диалога, едва ли не вялой, и чрезвычайной, едва ли не чрезмерной, динамикой физических действий.

Во время репетиций это противоречие необходимо было снять. Кроме того, «пьеса слишком уж кричала против натуралистического, обуженного интерпретирования, слишком внятно подсказывала, что центр тяжести должен непременно быть передвинут»[[609]](#endnote-597). И целый ряд первоначальных наметок Станиславского был отвергнут. Обычно Станиславский к таким коррективам относился легко и много раз бросал фразу: «Мало ли какой чепухи я написал в своей мизансцене»[[610]](#endnote-598). Репетируя, он и сам многое менял и отменял. Но на репетициях «На дне» вопрос, куда именно следует «передвинуть центр тяжести», оказался болезненным.

Разногласия между Станиславским и Немировичем сперва коснулись двух важнейших ролей пьесы — Луки и Сатина. В партитуре {210} Станиславского комментарии к репликам Луки почти сплошь неприязненны: то улыбается «хитро» или «коварно», кланяется Василисе «почти подобострастно», если советует Актеру лечиться от пьянства, то «видно, что врет», если сулит Анне загробный «спокой» и «рай», то «сентиментально-трогательно врет». После того как Анна умерла, Станиславский пишет: «Лука хитрый. Он умеет увернуться и сейчас воспользуется этим [т. е. смертью Анны. — *К. Р.*], чтоб удрать»[[611]](#endnote-599). Но, едва начались репетиции, Станиславского повело в другую крайность и он принялся превращать Луку в «какого-то апостола»[[612]](#endnote-600), проповедника чистой и праведной жизни.

С Сатиным дело обстояло еще хуже. Станиславскому не нравилась роль, не вызывала доверия жизненность персонажа. Он говорил Эфросу, что Сатин сразу же показался ему («… если не ошибаюсь, то и по сей день кажется», — добавил Эфрос в 1923 г.) «надуманным, сочиненным, театральным, вроде Дон Сезара де Базана». И в конечном счете роль эта удалась меньше других: Станиславский слишком «налегал на живописность фигуры», Сатин у него получился «внешний, только картинный»[[613]](#endnote-601).

Однако же именно в работе над этими двумя ролями — с Москвиным и Станиславским — Немирович нашел ключ к пьесе.

У Станиславского репетиции с самого начала вообще не заладились. По его собственным словам, он «беспомощно метался… бросался от быта к чувству, от чувства к образу»[[614]](#endnote-602). Москвин уточнил, что все эти метания совершались в поисках внешней «характерности», которой «Константин Сергеевич ужасно увлекался», и что только через месяц, когда в дело включился Немирович, «был найден верный тон»[[615]](#endnote-603).

Главной и, казалось, неразрешимой проблемой был именно «тон», в котором следовало сыграть «На дне». Проще говоря, надлежало найти манеру произнесения текста, естественную для данной пьесы. Чеховская кантиленность тут не годилась, а будничный, рваный разговор, взнервленный или мирный, какой пробовали в «Мещанах», тоже не подходил: философические сентенции Луки, громогласные тирады Сатина, ностальгические речи Барона и патетику Актера никак не удавалось перевести в обыденный регистр.

Выход из тупика нашел Немирович. Через двадцать лет он с законной гордостью писал Н. Эфросу: «… и Москвин, и сам Станиславский не откажутся от того, что “тон” для Горького найден был мною…». Свою заслугу он видел в том, что сумел кое-где укротить фантазию Станиславского и добиться соблюдения авторских ремарок (например, во втором акте, где у Горького весна, а в «планировке» Станиславского «осенний дождь {211} бьет по лужам», и т. п.), помог Станиславскому освоиться со сценой нового здания. Но главное все-таки, по мнению Немировича, был «тон», найденный, «как сейчас помню, в 3‑м действии на монологах Москвина, а после в 4‑м — на монологах Сатина»[[616]](#endnote-604).

Все, сказанное в этом письме 1922 г. (скорее всего, неотправленном), до мелочей подтверждает переписка 1902 г. Немирович, как и Чехов, сразу ощутил новизну драматической формы второй пьесы Горького. Потому-то он так мучительно старался понять, куда это произведение «толкает» театр. Очень скоро он пришел к выводу, что для исполнения «На дне» нужны «*новые приемы*». И смело рекомендовал Станиславскому в роли Сатина «немного, чуточку переродиться», выработать «*беглую* речь». Причем настаивал, что эта речь ни в коем случае не должна быть «испещрена паузами». Надо, внушал он, «чтобы слова лились из Ваших уст легко, без напряжения… То, чего я добивался от Москвина и от тона всей пьесы, в равной мере относится и к Вам. В этой *бодрой легкости* вся прелесть тона пьесы. И, если мне будут говорить, что это — постановка Малого театра, я уверенно скажу, что это вранье».

В счастливом озарении догадки Немирович упомянул о Малом театре беспечно и свысока, не подозревая, что эти слова потом бумерангом к нему возвратятся.

«Напротив, — продолжал он, — играть трагедию (а “На дне” — трагедия) в таком тоне — явление на сцене совершенно новое. Надо играть ее, как первый акт “Трех сестер”, но чтобы ни одна трагическая подробность не проскользнула». Играть «*сильно,* но *легко*», «держать тон бодрый, легкий и нервный, т. е. с нервом. *Беспечный и нервный*»[[617]](#endnote-605).

Измучившийся Станиславский с ним не спорил, репетиции сразу пошли с подъемом, актеры, особенно Москвин в роли Луки и Качалов в роли Барона, быстро обрели уверенность, и вскоре Немирович сообщил Чехову: «Для всей пьесы выработали мы тон новый для нашего театра — бодрый, быстрый, крепкий, не загромождающий пьесу лишними паузами и малоинтересными подробностями»[[618]](#endnote-606).

Идея Немировича была смелой и неожиданной. В сущности, он предлагал принять мажорное звучание первого, просветленного и полного надежды акта «Трех сестер» как закон для всей пьесы Горького — закон, казалось бы, совершенно для нее неприемлемый, категорически противопоказанный и ее беспросветно мрачному антуражу, и ее нищему, жалкому населению, всей этой рвани, голытьбе. Однако, догадавшись, что «На дне» — трагедия, Немирович дальновидно предположил, что контраст между трагедийным ходом пьесы и мажорным тоном игры дает {212} в итоге «явление, на сцене совершенно новое», — и не ошибся. Более того, усугубляя этот контраст, он не только сознательно сохранил, но кое-где и усилил угрюмые, жестокие картины жизни «дна», которые нафантазировал Станиславский, когда писал мизансцену.

Работа с художником шла в параллель с репетициями и тоже протекала в русле, проложенном Станиславским. Его планировочные чертежи Симов принял во внимание и только слегка скорректировал. Если режиссерская планировка придавала «подвалу, похожему на пещеру» (ремарка Горького), изрядную глубину и разворачивала композицию по диагонали относительно линии рампы, то Симов это диагональное движение притормозил и как бы затаил, а глубину сцены умерил. Декорация фронтально вытянулась вдоль рампы: слева задернутая ситцевым пологом кровать Анны, позади нее печь, в центре широченные нары, за ними темный, чуть скошенный проем, справа каморка Васьки Пепла. Пространство, пластавшееся по горизонтали, выглядело низким и дробным: его делили на части каменные опоры сводов и деревянные столбы, подпирающие потолок, в нем выкраивались обжитые обитателями уголки, похожие на клетки, его разбивали двери и лестницы. А кроме того, дробил пространство свет: вначале теплилась крохотная лампадка перед иконой в углу и зажигалась тусклая керосиновая лампа на столе, потом возникал свет слева, на лестнице, потом загоралась еще одна лампа над нарами, а когда гасили лампы, кто-то шел по ночлежке со свечой в руке и т. д.

Краски, которые применил Симов, были намеренно блеклые. Потемневшее дерево нар, мутно-зеленая штукатурка стен, местами заплесневевшая, а кое-где осыпавшаяся, так, что видна бурая от времени и от сырости кирпичная кладка. Сероватое свалявшееся рванье на нарах. Мятые, выгоревшие отрепья обитателей. Все это вкупе придавало облику ночлежки белесовато-линялый колорит. На понуром, бескрасочном фоне изредка вспыхивало огнем красное платье властной и крутой Василисы.

В третьем акте, когда действие переносилось из подвала во двор, все менялось: вместо дробности — лаконичность, вместо горизонтали — вертикаль, вместо блеклых красок — интенсивные. В углу двора сомкнулись глухие массивы красноватых кирпичных стен, уходящие в высоту, за портал. Это движение подчеркивала ржавая пожарная лестница, прилепившаяся к стене. Люди на крошечном пятачке двора, возле помойки, выглядели какими-то мелкими, жалкими в пронзительно-ясном весеннем свете. Одно только бледно-розовое платье Наташи робко отзывалось на обнадеживающий голос весны.

Эта декорация особенно понравилась Немировичу. «И реально, {213} и поэтично», — похвалил он[[619]](#endnote-607). В его лаконичной похвале сформулирована главная идея, одушевлявшая весь заключительный этап репетиций «На дне».

Сразу после премьеры Станиславский уведомил Чехова, что «победа на нашей стороне» и что «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». По его словам, только Книппер (которая играла Настю) «одна перевоплотилась». О себе сказано было коротко: «Я не удовлетворен собой, хотя меня хвалят»[[620]](#endnote-608).

Это письмо цитировалось многократно, и слова Станиславского об открытии Немировича — «надо легко и просто докладывать роль» — истолковывались всяко. Ю. Юзовский предполагал, что «докладывать роль» — значит «выразить мысль»[[621]](#endnote-609). М. Строева пошла еще дальше. По ее мнению, это значит «играть отчужденно», давать «отношение к образу». Отсюда, предположила она, уже рукой подать до «эстетики театра Брехта»[[622]](#endnote-610).

Но ведь хорошо известно, что выражение «докладывать роль» имело в устах Станиславского вполне определенный и устойчивый смысл. Оно означало для него только непрочувствованное, непережитое произнесение текста и напоминало о презренной рутине, о старом театре. Если не уловить иронию и досаду, с которой Станиславский писал о «настоящей манере играть пьесы Горького», то понять его письмо к Чехову вообще нельзя. Ибо немыслимо предположить, чтобы Станиславский был доволен условиями, при которых «быть характерным трудно». Напротив, он испытывал в этот момент острое чувство недовольства и оно проступило не только в излишне резкой самокритике, но и в чудовищной несправедливости по отношению хотя бы к Москвину и Качалову: оба актера сыграли в «На дне» великолепно.

Горький «увидел и понял удивляющий прыжок, который сделали все эти люди, привыкшие изображать типы Чехова и Ибсена, какое-то отречение от самих себя». Ничего этого не заметил Станиславский. «Все, — утверждал он, — оставались самими собой». Потому-то, как мы уже знаем, он и в 1908 г. говорил, что горьковские спектакли «новых завоеваний не принесли».

Вот и разгадка «анонимной» афиши «На дне». Станиславский, чья «планировка» легла в основу спектакля, подписывать его не пожелал. Немирович, угадавший «горьковский тон», естественно, не считал себя вправе, да и не хотел один подписываться под работой, начатой Станиславским, но Станиславским же и порицаемой.

Немирович гордился своей «шикарной победой», Станиславский {214} эту «шикарную победу» в грош не ставил. Года не прошло, как Немирович выслушал от Станиславского те самые упреки, какие он вообще-то предвидел, но никак не предполагал получить из его уст. «Перед “Дном” театр катился в тартарары… — писал Немирович, — “Дно” имело громадный успех. Театр сразу поднялся на достойную высоту. Что же я заслужил от Вас? 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»[[623]](#endnote-611).

Ответ Станиславского был мягок, но уклончив. Он утверждал: «… по поводу “Дна”… не высказывал никаких приговоров, могущих оскорбить Вас. Напротив, я говорил всем, что Вы нашли тон для пьес Горького». Но тут же спрашивал: «Разве Вы сами довольны исполнением “На дне”? Разве Вы его считаете образцовым?»[[624]](#endnote-612)

Положа руку на сердце Немирович мог бы утвердительно отвечать на эти вопросы. Ибо его принципиально важная победа была доказана не только последующей рекордно долгой жизнью спектакля, но и тем бесспорным фактом, что артисты МХТ в «На дне» играли иначе, нежели в чеховских пьесах, — и все-таки играли прекрасно. Весь стиль композиции существенно отличался от задумчивой импрессионистичности чеховских спектаклей. Николай Эфрос полагал, что победа была «одержана не воспроизведением бытовых черт и картин, но широким отвлечением, романтикою». Театру в «На дне» удалось «оромантизировать исполнение, увести от черствой правды, приподнять, обобщить»[[625]](#endnote-613). Это не так. Не совсем так. Весь фокус как раз в том и состоял, что низменный натурализм «черствой правды» скрещивался с «романтикой».

Один из корреспондентов Чехова, врач П. И. Куркин, прислал ему эпистолярную рецензию на премьеру «На дне». Чехов назвал эту рецензию «превосходной», и она действительно хороша. «По силе и энергии впечатления», писал Куркин, на первое место следует «поставить изображение, так сказать, звериной стороны существования этих людей». Но затем вперед выступают «элементы духовной жизни тех же людей» и громко звучат ноты «протеста и вызова к обществу», продиктованные болью за «угнетенную и обиженную часть человеческой массы». Высшее достоинство спектакля Куркин видел в возбуждении «протестующего и анализирующего общественного духа». И заключал: «Постановка и игра сливаются с творчеством автора в такое химически чистое соединение, что нельзя сказать, где кончается одно и начинается другое»[[626]](#endnote-614).

Протестующий дух вырвался на волю. Горьковские афоризмы произносились отчетливо, вызывающе звонко. Коронные фразы {215} Сатина: «Ложь — религия рабов и хозяев», «Правда — бог свободного человека!», «Человек! Это великолепно! Это звучит гордо!» — летели в зрительный зал, и зал встречал их аплодисментами.

Цензор по этому поводу пугливо докладывал начальству, что текст «изобилует хлесткими фразами и словечками», которые он вовремя не вычеркнул: «в чтении это проходит незаметно, на сцене же бросается в глаза…»[[627]](#endnote-615).

Искусство МХТ в спектакле «На дне» вобрало в себя предгрозовое напряжение времени: революция близилась, и «протестующий дух», о котором упомянул Куркин, ее предвещал. Романтическая приподнятость тона и лозунговая энергия фразы импонировали свободолюбивой аудитории, тому «стаду учащейся молодежи и разных горькующих интеллигентов», о котором благонамеренный П. Боборыкин писал, что им‑де в «На дне» мила «пугачевщина»[[628]](#endnote-616).

Но эта романтическая тональность была бы неубедительна и невыразительна без опоры на то, что Куркин называл «звериным», а Эфрос — «черствой правдой». И критик «Биржевых ведомостей» недаром жаловался на «угнетающий фон» спектакля, в котором сменяются картины одна другой безотраднее, грубее и мрачнее. «В конце концов, — писал он, — становится не по себе, нудно, тяжело, если хотите, возникает даже ощущение какой-то духовной тошноты»[[629]](#endnote-617). И Кугель тоже не ошибался, когда утверждал, что «реальная грязь ночлежки воочию предстала в тщательной обстановке московского театра», и брезгливо фиксировал «все эти опорки, лохматые головы, черные закоптелые стены, красные носы, подбитые глаза — весь этот ужас “дна”, с драками, убийствами, обвариванием и пр.»[[630]](#endnote-618). Без ужаса «дна» гневный пафос не вызвал бы и сотой доли того возбуждающего впечатления, какое производил спектакль.

Вместе с Горьким театр спустился на последнюю ступень социальной лестницы: от дворян, интеллигентов, крестьян и мещан — к подонкам, люмпенам, ворам и проституткам. Это уж был предел, «дно» — ниже некуда. И «голый натурализм», в котором так часто упрекали ранний МХТ, здесь говорил в полный голос, в крик.

В 1921 г., намереваясь ответить на сенсационную статью В. Мейерхольда и В. Бебутова «Одиночество Станиславского», Немирович особо подчеркнул, что «натуралистический арсенал» никем Станиславскому не навязывался: «это все создание исключительно одного Станиславского. В этом гордость его первых режиссерских шагов, в этом увлечении натуралистическими подробностями». Немирович прекрасно понимал, «что весь крайний натурализм ранних годов Художественного театра, все эти знаменитые {216} сверчки, колыхание занавесок, шумы ветра, морского прибоя, все эти ожившие на сцене неодушевленные предметы, все то, что двинуло старый театр с его замертвевших форм», было «абсолютно необходимо в революции реального русского театра» и «почти наряду с новым репертуаром способствовало его шумному успеху». В черновых набросках ответа Мейерхольду и Бебутову слова о том, что натурализм составлял неотъемлемую и неоспоримую «собственность инициативы Станиславского» и явился результатом «его непреоборимой настойчивости», повторены не однажды: скромно отодвигая себя в тень, Немирович утверждал, что МХТ в этом смысле зависел «исключительно и всецело от фантазии Станиславского», что воинственный натурализм Станиславского «был направлен против старого театра и совершенно естественен в эволюции реализма на русской сцене и, может быть, даже является главной гордостью его, славой»[[631]](#endnote-619).

Успех «На дне» полностью подтверждает слова Немировича. В эволюции русского сценического реализма этот спектакль, объединивший усилия Горького и МХТ, имел значение крутого и резкого поворота. Настолько резкого и настолько крутого, что сами режиссеры МХТ вскоре стали сдерживать ход и менять курс корабля, паруса которого трещали под напором штормового ветра времени.

Вспоминая об огромном наплыве желающих держать экзамены на курсы при МХТ в 1902 г., В. В. Лужский писал, что никогда не бывало ни прежде, ни после «столько косовороток — черных, синих, красных, как в ту осень. И тут стало предчувствоваться, что пришла пора полного раскрепощения. Человек из Нижнего крикнул клич: “Дерзай!”… В двери МХТ двинулась молодежь “из простых‑с”»[[632]](#endnote-620).

Такая демократизация труппы в расчеты руководителей МХТ не входила, и мало кто из молодых людей в косоворотках был принят на курсы.

Медовый месяц Горького и МХТ омрачился одним на первый взгляд незначительным, но неприятным инцидентом. Вскоре после премьеры «На дне» Немирович телеграфировал Горькому: «Суворинский театр делает нам льготы. За это с будущего сезона “На дне” будет принадлежать Суворину на обычных условиях 10 % сбора автору. Вполне уверенный ваших выгодах я обещал категорически. Разрешите заключить Сувориным условие от вашего имени». Горького эта телеграмма возмутила: «Я так и взвился, точно обваренный. Ответил: “Очень изумлен столь простым пониманием моих выгод, но все же между мною и Сувориным не может быть никаких соглашений”». И добавил, что дать Суворину пьесу «все равно что пойти в сотрудники “Нового {217} времени”»[[633]](#endnote-621). Немирович же благодушно комментировал его отказ («Воздух около Суворина действительно пакостный. И какой это плохой театр!»[[634]](#endnote-622)), однако никакого смущения по поводу своей телеграммы не выразил. Он сознавал, что театр Суворина плох, что репутация у Суворина скверная, но считал вполне допустимыми деловые с ним отношения, тем паче что МХТ намеревался гастролировать в Суворинском театре, а Суворин соглашался предоставить свое помещение только при условии, что получит «На дне». Идейная несовместимость Горького с Сувориным в расчет не принималась, политическую позицию Горького театр не разделял.

В одном из писем Станиславского к М. Ф. Андреевой есть примечательные слова: «О студенческой истории не будем говорить. Примиритесь с тем, что я этого не понимаю». В комментариях к данному письму его «непонимание» объяснено тем, что Станиславский-де не был посвящен в «партийную, нелегальную работу» Андреевой и не знал, что она оказывала помощь арестованным студентам. Скорее всего, он и не хотел этого знать. Он «не понимал» и не принимал ее позицию, равно как и позицию Горького. А кроме того, в том же письме, говоря, что он ценит в Андреевой ее ум и даже ее экспансивность, Станиславский с полной откровенностью признался, что «ненавидит» в ней «актерку». Он резко отчитал «актерку» за то, что она спекулирует «исключительным» отношением Морозова, за то, что ведет закулисные интриги и нередко, «не скрывая белых ниток», пытается в обход Немировича искать «заступничества» у него, Станиславского… Так «политика» проникала в театральную кухню и вызывала у режиссеров МХТ «недоброе чувство»[[635]](#endnote-623).

В те самые дни, когда Немирович радостно докладывал автору: «“Дно” шумит. Билеты рвут на части», в его письмах к Чехову сквозило сомнение: «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…». Но, кроме «консерватизма», были и другие причины тревожиться. Немирович чувствовал, что «в нашей театральной жизни намечается какая-то трещина…». Речь шла не о неизбежных трениях между ним и Станиславским. Возникла иная конфронтация. «По одну сторону этой трещины, — пояснял Чехову Немирович, — вижу Морозова и Желябужскую [М. Ф. Андрееву, а, следовательно, с ней вместе и Горького. — *К. Р.*]. По другую сторону ясно группируются Алексеев с женой, я, твоя жена, Вишневский. Может быть, здесь Лужский. Где Качалов — не знаю. А трещина медленно, но растет»[[636]](#endnote-624).

Немирович не без оснований опасался, что тройственный союз Морозова, Андреевой и Горького угрожает если не разрушить {218} театр, то по меньшей мере дезорганизовать его. Ошибся он только в одном: «трещина» росла быстрее, чем ему казалось. «Морозовщина за кулисами, — сокрушался он уже в ноябре 1903 г., — портит нервы, но надо терпеть»[[637]](#endnote-625). Все чаще Андреева и Книппер сталкивались в борьбе за роли. Все упорнее Андреева интриговала против Немировича, считая, что он потворствует Книппер. Все откровеннее своенравный Морозов разжигал конфликты между Станиславским и Немировичем («Купец только и ждет, чтобы поссорились Алексеев с Немировичем», — негодовала Книппер[[638]](#endnote-626)). Все болезненнее режиссеры в длинных письмах выясняли отношения друг с другом, поочередно порываясь уйти из МХТ, но в конечном счете все-таки перебарывали взаимные обиды, готовые все претерпеть ради театра. Андреева же, сознавая, что Морозов на ее стороне и что театр кровно заинтересован в сотрудничестве с Горьким, в феврале 1904 г. подала заявление об уходе из МХТ.

«Очень все это непонятно, и что за этим кроется — не знаю, — писала Чехову Книппер. — Влад. Ив. и Лужский ездили к ней неофициально. Крупно говорили, она выставила причину, что ей нет ролей, но говорит, что главная причина — скверное отношение к ней труппы, выругала всех, в том числе и меня… Поговаривают, что будто она выходит замуж за Горького». Спустя два дня Книппер добавила: «Мария Федор, угнетена. Она не ожидала, что ее отпустят, и теперь, говорят, осталась бы, если б ее упросили»[[639]](#endnote-627).

Что Андреева была будто бы «угнетена» и предпочла бы остаться — весьма сомнительно. Письмо Станиславскому, в котором она мотивировала свое решение, дышало гневом: «Я перестала уважать дело Художественного театра… Я не скрывала этого, я об этом говорила громко… Я верю в Ваш талант. Человеку — я Вам не верю. Вы не тот, что были»[[640]](#endnote-628). Станиславский ответил ей деликатно и сдержанно, не повторяя прежних упреков «актерке», но и не удерживая ее. М. Ф. Андреева подписала контракт с К. Н. Незлобиным и уехала в Ригу, где режиссировал молодой К. А. Марджанов.

Однако вскоре произошел новый разрыв — на этот раз уже с Горьким, чья очередная пьеса, «Дачники», была театром отвергнута. П. Марков писал, что на постановку этой пьесы театр «не решился», усмотрев в ней «некую клевету на интеллигенцию»[[641]](#endnote-629). Т. е. историк МХТ, по-видимому, допускал, что некое намерение (неосуществленное) или желание (подавленное) принять эту пьесу было — недостало только решимости. На самом же деле ни желания, ни намерения взяться за «Дачников» ни один человек в театре не испытывал и не выражал. Горький прочел пьесу на труппе 18 апреля 1904 г. Станиславский отозвался {219} равнодушно: «Пьеса не произвела на нас сильного впечатления — может быть, мы ее невнимательно прослушали»[[642]](#endnote-630). Книппер писала: «Что сказать? Тяжело, бесформенно, длинно, непонятно, хаотично… Не чувствуешь ни жизни, ни людей. Сплошная хлесткая ругань, проповедь. Мне было тяжело за Горького. Такое чувство, точно у льва гриву общипали… Общий голос, что это что-то ужасное, и тоскливое, и непонятное. Конст. Серг. в унынии жестоком… Горький ведь хорош, пока он самобытен, стихиен, пока он рушит. Положим, и тут он оплевывает интеллигенцию, но наивно как-то. И какие это люди?! Во всяком случае, это никакое художественное произведение»[[643]](#endnote-631).

На долю Немировича выпала неприятная миссия разъяснить Горькому, почему МХТ отказывается от «Дачников». Его письмо по этому поводу содержит весьма обстоятельный, конкретный и бескомпромиссный анализ драмы — и в целом, и по ролям. «Общий недостаток пьесы, чисто художественный недостаток», состоит в том, что «на сцене слишком много говорят, слишком все поясняют, и так как высказывают свои суждения все, и умные, {220} и глупые, и сильные, и пошлые, то получается излишняя громоздкость всевозможных суждений и о жизни, и о людях, и трудно, почти невозможно разбираться в них. Чувство художественности рушится…». Неясно, на кого «так обозлился» автор, но ясно, что он «почти никого из своих действующих лиц не любит или, вернее, не успел полюбить». Персонажи не оригинальны и некоторые из них уже «попадались в произведениях женщин-писательниц или драматургов, особенно желавших нравиться женщинам» (такое сравнение было, конечно, обидным для Горького). В конечном счете, заключал Немирович, «все это лишь материал для пьесы», а не завершенное произведение[[644]](#footnote-15). Последние слова означали — и Немирович вполне определенно это подчеркнул, — что, по его мнению, пьеса должна быть переработана и тогда, разумеется, Художественный театр к ней вернется[[645]](#endnote-632).

Комментаторы писем Немировича указывают, что, «хотя некоторые его советы были использованы автором при доработке пьесы, это письмо привело к многолетнему разрыву между писателем и театром»[[646]](#endnote-633).

Горький ответил Немировичу сухо и надменно: «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»[[647]](#endnote-634). Стоит заметить, что в это самое время в письме к Леониду Андрееву он отзывался о «Дачниках» достаточно самокритично: «Вышло — жидко, плоско, разговорно и злободневно — очень скверно!»[[648]](#endnote-635) И тем не менее ясно дал понять Немировичу, что впредь с ним дела иметь не желает.

Немирович огорчался и недоумевал. «… Испытываю точно ссадину в сердце — это Ваше отношение к нам за последнее время… Ваше недружелюбие как-то слилось с резким охлаждением Саввы Тимофеевича. Откуда пошло все это — от Вас ли, от него ли, или от неудовлетворенности Марьи Федоровны, — разобрать нет возможности. Но вот прошло полтора месяца, а я никак не могу отделаться от чувства какой-то слепоты… Вместо ответа все тот же хаос»[[649]](#endnote-636).

Ответ он нашел только через двадцать лет. «И все-таки, — решил он тогда, — мое непримиримое отношение к М. Ф. Андреевой {221} и как к актрисе и как к личности окончательно развело нас с Горьким»[[650]](#endnote-637).

Тотчас же, той же злополучной весной 1904 г., потребовал «развода» с МХТ и С. Т. Морозов. Он вдруг «совершенно остыл к театру»[[651]](#endnote-638), заявил, что выходит из состава пайщиков и наотрез отказался от должности директора. Летом Станиславский с тоской писал Немировичу, что на МХТ, «как на бедного Макара, посыпались шишки»: театр потерял не только безвременно умершего Чехова, но и Горького, и «Саввушку», и «полезную актрису»[[652]](#endnote-639). Немирович ответил, что у него «взгляд оптимистичнее»: «Что касается Горького, то если он напишет пьесу — она будет у нас, я в это верю». По поводу «Саввушки» бодро заметил: «Может быть, еще удержим». А о «полезной актрисе» высказался так: да, потеряли. Но потеряли «великую “мутилу” всего дела»[[653]](#endnote-640).

Вскорости выяснилось, что прогноз Немировича отчасти подтвердился. Морозов пошел на компромисс и согласился не изымать из дела свой паевой взнос (около 15 тыс. руб.). Но он по-прежнему категорически отрекался «от права решающего голоса в делах театра»[[654]](#endnote-641).

Зная его неуемную предприимчивость, следовало ожидать, что Морозов тотчас же изыщет способ надежно обеспечить театральное будущее Андреевой и Горького. И действительно, в печать проникли сведения, что на морозовские деньги в Петербурге, на Бассейной улице, будет возведено театральное здание получше того, какое Шехтель выстроил для МХТ, — со сценой, оснащенной по последнему слову техники, с артистическими уборными немыслимого комфорта — каждая «из нескольких отделений: приемная, гардеробная и салон». Публиковались и сведения о составе «художественного совета» будущего театра: В. Ф. Комиссаржевская, М. Ф. Андреева, М. Горький, К. Н. Незлобии, К. В. Бравич[[655]](#endnote-642) (называли также драматурга С. А. Найденова). Открытие театра планировали на октябрь 1905 г., первыми постановками намечали «Дети солнца» Горького и «Уездный город» Найденова. Предприятие замышлялось солидное. Можно было не сомневаться, что Морозов поставит дело с размахом, на широкую ногу, а опытный антрепренер Незлобии сумеет собрать сильную труппу. Открытым оставался лишь вопрос, какой режиссер ее возглавит. А покамест была высказана идея «выписывать на режиссерские “гастроли” К. С. Станиславского»[[656]](#endnote-643). Станиславский эти известия опровергал. «Кем-то распускаются слухи по Москве и по газетам, что у нас раскол, что дело падает, что я ухожу из Художественного театра и перехожу в петербургский дамский театр…». Но опасался, что «дамский театр» может явиться серьезным «конкурентом» для МХТ[[657]](#endnote-644). Горький же {222} горячо верил, что Морозов создает прекрасный театр, где будет и «агромадная труппа», и «исключительно литературный репертуар»[[658]](#endnote-645).

Все эти радужные планы рухнули в один день: 13 мая 1905 г. в Ницце застрелился Савва Тимофеевич Морозов.

Через неделю Андреева дала знать Станиславскому, что возвращается в МХТ. Поздней осенью Горький, как и предсказывал Немирович, отдал Художественному театру свою новую пьесу «Дети солнца», с тем, однако, условием, чтобы ставилась она без участия Немировича.

Спектакль, подготовленный Станиславским, успеха не имел и выдержал только 20 представлений. С. Дурылин утверждал, что «Дети солнца» были «одной из самых неудачных постановок» МХТ, и причину неудачи усматривал в том, что театр интерпретировал пьесу Горького по-чеховски, «как драму-элегию», не услышал в ней «сатирического мотива, направленного *против* интеллигенции»[[659]](#endnote-646). Сходно с Дурылиным понял «Дети солнца» и критик В. Львов: драма эта «является продолжением “Дачников” и последним, самым решительным шагом в область развенчания интеллигенции»[[660]](#endnote-647). Точно так же толковал пьесу и Кугель. «Для того чтобы понять замысел Горького, — писал он, — нужно вернуться к “Дачникам”. Как мне передавали, в первоначальной редакции “Дачники” заканчивались свистом дачных сторожей. Народ освистывал интеллигенцию. Не знаю, по чьему настоянию свист убрали. Но этот свист Горький возродил в “Детях солнца” — символически, разумеется. Он превратил под конец трагедию интеллигенции и ее “происхождение от солнца” в веселый фарс». По мнению Кугеля, в «Дачниках» «интеллигенты открыто ничтожны» — в «“Детях солнца” скрыто». И «если не почувствовать укола сатиры», в финале направленного Горьким против «химика Протасова», то вся пьеса покажется «грубой и несообразной»[[661]](#endnote-648). Но высказывалось все же и противоположное мнение. В том же номере журнала «Театр и искусство» некто Hyp писал, что в отличие от «дачников» герои новой пьесы «прежде всего люди с душой» и что Горький, который недавно «жестоко осудил русскую интеллигенцию», теперь смягчил свой приговор, причем «смягчил в достаточной степени»[[662]](#endnote-649).

Станиславский сатирических мотивов в «Детях солнца» не замечал. Анализ его режиссерской партитуры, проведенный М. Строевой, показал, что, во всяком случае, осуждать прекраснодушного «аполитичного ученого» Станиславский не намеревался. Право Протасова «заниматься “высшими материями”, окружив себя стеклянным колпаком науки», для режиссера «не подлежало сомнению». Тема Протасова подавалась сочувственно. Но зато противоречие между ученым, «живущим жизнью всей {223} вселенной», и «нищенски серой обыденщиной», окружающей дом Протасова, обострялось до крайности — «обыденщина» обретала характер «дикий», «животный». Натуралистические подробности нагнетались, нарастали. Темперамент режиссера направлен был отнюдь не «против интеллигенции», а скорее против темной, тупой «озверевшей толпы», не способной интеллигенцию понять[[663]](#endnote-650). Так что, вопреки суждению Дурылина, ни о какой «элегии» Станиславский не помышлял. И финальную сцену холерного бунта, когда по пьесе возбужденная толпа осаждает дом ученого, режиссер разработал в высшей степени устрашающе. На премьере эти его усилия повлекли за собой самые непредвиденные последствия.

Однако готовились «Дети солнца» без того энтузиазма, какой сопутствовал репетициям «На дне». После постановки чеховского «Вишневого сада» (значение которой мы постараемся выяснить ниже) «Дети солнца» волновали Станиславского гораздо меньше, чем «Драма жизни» К. Гамсуна. Незадолго до премьеры «Детей солнца», бегло упомянув горьковскую «чудную пьесу», он — в письме к Горькому! — восторженно писал, что вещь Гамсуна — «революция в искусстве», что именно «она заставит о себе много говорить и даст театру ощутить новые свои шаги вперед»[[664]](#endnote-651). Воодушевить Горького эти слова не могли. Кроме того, вспоминал Немирович, «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»[[665]](#endnote-652).

Что же касается самого Немировича, то как бы вскользь брошенная фраза «художественного увлечения не было», вероятно, даже более существенна, чем весьма неловкое его положение во время репетиций. Горький оспаривал «все детали мизансцены», а Немирович, зная, что «автор не хотел моего участия в пьесе… нельзя сказать, чтоб чувствовал себя важно»[[666]](#endnote-653). И все-таки к неудаче вела не эта нескладица. Решало другое: увлечения не было.

Уточним: современная социальная ситуация уже не внушала театру былого интереса. Напротив, театр испытывал желание от нее отойти, отдалиться — дабы соприкоснуться с более широкой философской проблематикой, осмыслить коренные вопросы бытия. Не злободневное, а вечное, не конкретное, а общее и даже абстрактное — вот что теперь влекло и Станиславского, и Немировича. Критики спорили о том, как Горький рисует в «Детях солнца» русскую интеллигенцию — сатирически или же благосклонно? Московский Художественный театр пытался разглядеть в пьесе несколько иную коллизию: противостояние мыслителя-одиночки и бездуховной массы, серой толпы.

{224} Та линия развития искусства МХТ, которую Станиславский называл «общественно-политической», прервалась.

Правда, по иронии судьбы в день премьеры «Детей солнца» политика громко напомнила о себе. Премьера попала в самый раскаленный социальный контекст. 3 октября 1905 г. началась забастовка железнодорожников, через несколько дней вся Россия была охвачена стачкой. «Забастовки бывали и в других странах, — констатировал В. Г. Короленко, — но такой всеобщей и огромной забастовки еще не видел мир»[[667]](#endnote-654). «Барометр показывает бурю!» — писал Ленин[[668]](#endnote-655). 17 октября царь издал манифест, в котором провозглашались «незыблемые основы гражданской свободы»: неприкосновенность личности, свобода совести, слова, собраний и союзов. Этот манифест большевики охарактеризовали как «пустой набор неопределенных звуков»[[669]](#endnote-656). Черносотенная реакция ответила на него разгоном демонстраций, еврейскими погромами, волной разнузданного насилия, захлестнувшего всю страну. 20 октября Р. М. Хин занесла в свой дневник: «Недолго мы радовались. Настроение удрученное. Третьего дня был убит социал-демократ Николай Бауман… Так страшно, что начнется “сведение счетов” — и утопят в крови русскую свободу. И сейчас уже идет резня. В Твери черная сотня разгромила и сожгла Земскую управу… В Ростове-на-Дону — еврейский погром. В Харькове, Киеве, Костроме, Одессе режут, бьют, стреляют». В Москве «публика при одном появлении казаков и полиции впадает в панику»[[670]](#endnote-657).

В таких вот экстремальных обстоятельствах 24 октября 1905 г. Художественный театр впервые дал «Дети солнца». И «спектакль ознаменовался небывалым скандалом. Значительный успех после первых двух актов, — сообщал корреспондент журнала “Театр и искусство”, — в четвертом акте перешел в сильный протест. Сцена последнего акта — бунт рабочих — была поставлена с такой неумолимой реальностью, что публика, находящаяся под впечатлением текущих событий, не выдержала и единодушно потребовала опустить занавес. И в партере, и на верхах раздались истерические вопли, многие повскакали с мест и требовали, чтобы занавес опустили. Артисты растерялись и что-то делали и говорили под аккомпанемент отчаянного шиканья. Занавес задернули. В ложе появился В. И. Немирович-Данченко и тщетно просил себе слова. Верха неистовствовали: одни хлопали, другие шикали. Наконец г. Немировичу удалось крикнуть: “Что же, продолжать пьесу или ее закончить?” Сначала раздались крики: “Кончить, кончить!” Занавес то открывался, то опять закрывался. Некоторые пытались говорить. Г. Немирович еще раз обратился к публике уже со сцены с тем же вопросом. Публика потребовала окончания. Пьесу кое-как довели до конца»[[671]](#endnote-658).

{225} Станиславский объяснял этот «трагикомический случай» тем, что «толпу статистов», т. е. массовку холерного бунта, зрители «приняли за черносотенцев, нападающих на театр». В публике «начались истерики — женские и даже мужские»[[672]](#endnote-659). В. И. Качалов подтвердил: «Часть зрителей бросилась к рампе, очевидно готовая нас защищать. Другая — к выходным дверям, чтобы спастись бегством. Кто-то бросился к вешалкам, стал доставать оружие из карманов пальто»[[673]](#endnote-660). Доигрывали пьесу при заметно опустевшем зрительном зале.

На следующий день С. Яблоновский в истерическом тоне писал: «Театр… Какой тут театр? Не о театре я буду говорить. Я буду говорить, кричать о том, что в наши дни, полные ужаса дни, когда темные силы совершают на улицах кровавые расправы, когда раскраивают головы нашим отцам, братьям и сыновьям, — что в это время нельзя жестоко рвать наши нервы, показывая со сцены, как черносотенцы досками разбивают головы. Сцена эта, дикая, невозможная ни в какое время, — просто по своей антихудожественности, — теперь является прямо преступной»[[674]](#endnote-661). В другом отзыве тоже осуждалась «несчастная мысль поставить в переживаемое нами время сцену, аналогичную подвигам черной сотни»[[675]](#endnote-662). И уже на следующем представлении «Детей солнца» эта сцена была смягчена.

Естественно, всем в театре эта премьера была не в радость. Напротив, она еще усилила овладевшую и режиссурой, и труппой антипатию к «политике». После революции 1905 г. стало совершенно очевидно, что пути Горького и МХТ ведут в разные стороны. Для Художественного театра пришла пора иных исканий, они уводили театр далеко в сторону от Горького.

Ни одна из горьковских пьес, написанных между двумя революциями («Варвары», «Враги», «Последние», «Чудаки», «Васса Железнова», «Зыковы», «Старик»), внимание режиссеров Художественного театра не привлекла.

# **{226}** «Звук лопнувшей струны»*«Вишневый сад» Чехова в предреволюционном контексте \* «Направление» и «настроение» \* Трагедия или комедия? \* Режиссерский план Станиславского \* Полемика с автором \* Чехов на репетициях \* Ностальгические мотивы в искусстве МХТ \* «Горе от ума» в Художественном театре \* «Мизансцена» Немировича \* «Революция над пьесой» \* Персонажи \* Любование стариной*

Премьера «Вишневого сада» отделена от премьеры «Трех сестер» трехлетним интервалом. Это были насыщенные, трудовые и трудные годы: на Камергерском прошли «Власть тьмы» Толстого, «Мещане» и «На дне» Горького, «Столпы общества» Ибсена, «Юлий Цезарь» Шекспира. Репертуарный и стилистический диапазон театра расширился, его популярность — особенно после «На дне» — еще возросла. Все постановки готовились медленно, с великим усердием. Премьеры в МХТ бывали, как нигде, редко — по четыре в сезон, не больше. Комедии не играли вовсе, и, хотя подумывали иной раз о «Ревизоре», или о «Мудреце», или о «Месяце в деревне», руки до этих пьес не доходили. Ранний МХТ был серьезным театром, смех редко раздавался в его зрительном зале.

Но вскоре после премьеры «Трех сестер» из Ялты донеслась весть, что очередная Чеховым задуманная пьеса будет комедия, «непременно смешная, очень смешная», может быть, даже и водевиль. Чехов работал над этой вещью долго, и, когда она была близка к завершению, уверял, что у него получилась «не драма, а комедия, местами даже фарс», пьеса «веселая, легкомысленная»[[676]](#endnote-663).

Рукопись «легкомысленной пьесы» была прислана в Москву 18 октября 1903 г., и в тот же вечер Немирович прочитал ее группе артистов МХТ. «Слушали все с благоговением, с лицами особенными…»[[677]](#endnote-664) Но длинная — в 180 слов! — телеграмма, посланная Чехову Немировичем, вряд ли обрадовала писателя: «Мое личное первое впечатление — как сценическое произведение, может быть, больше пьеса, чем все предыдущие. Сюжет ясен и прост. В целом пьеса гармонична» — за этими сдержанными похвалами чувствовалось разочарование. «Больше пьеса, чем все {227} предыдущие» — значит, в отличие от предыдущих нечто привычное? Дальше следовали замечания о «тягучести второго акта», о «некоторых грубостях деталей», об излишней слезливости. А самое неприятное содержалось в конце: «С общественной точки зрения основная тема не нова». Пусть эта тема «взята ново, поэтично и оригинально», однако сама по себе она, увы, «не нова»[[678]](#endnote-665).

Через два дня пришла еще одна телеграмма, от Станиславского: «Сейчас только прочел пьесу. Потрясен, не могу опомниться. Считаю пьесу лучшей из всего прекрасного, Вами написанного. Сердечно поздравляю гениального автора»[[679]](#endnote-666). Чехов по этому поводу с досадой написал Книппер: «Сегодня получил от Алексеева телеграмму, в которой он называет мою пьесу гениальной; это значит перехвалить пьесу и отнять у нее добрую половину успеха, какой она, при счастливых условиях, могла бы иметь»[[680]](#endnote-667).

Восторженный отклик Станиславского его не успокоил, напротив, еще больше смутил. Успех «Вишневого сада» теперь, после того, как Немирович заявил, что пьеса не производит впечатления новизны, самому Чехову казался сомнительным, возможным лишь «при счастливых условиях».

Основания для таких опасений были. И Немирович, и сам Чехов отдавали себе отчет в том, что «Вишневый сад» попадает в невыгодный политический и театральный контекст. Возбуждение в русском обществе нарастало не по дням, а по часам. Похоже было, что дело идет к революции. Самый живой отклик вызывали теперь публицистически острые, гневные сочинения, а с этой точки зрения новая пьеса Чехова много уступала нашумевшему «На дне». Она показалась Немировичу очередной вариацией печальных мотивов дворянского «оскудения» — мотивов, давно уже запетых. И действительно, в первых же статьях о «Вишневом саде» В. Дорошевич, А. Кугель, П. Безобразов, Н. Николаев, М. Гершензон и другие рассматривали чеховскую драму в длинном ряду прежних произведений, посвященных разорению и моральной деградации русского дворянства, таких, как романы «Оскудение» С. Терпигорева, «Смена» А. Эртеля или пьесы «Старый дом» А. Федорова, «Дело жизни» Н. Тимковского, «Искупление» И. Потапенко. Н. Россовский прямо заявил, что Чехов эксплуатирует «избитый сюжет», в сотый раз повествуя, «как и чем доводятся до разорения наши помещики»[[681]](#endnote-668).

Горького же не устраивало отсутствие в новом произведении Чехова сколько-нибудь внятно выраженной политической программы. Совсем недавно он относился к Чехову с глубочайшим пиететом. Теперь знаменитый автор «На дне», познакомившись с «Вишневым садом», отозвался о пьесе холодно: «… в чтении {228} она не производит впечатления крупной вещи. Нового — ни слова. Все — настроение, 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»[[682]](#endnote-669).

В. Г. Короленко тоже досадовал, что в пьесе нет должной ясности, прямоты. «Жизнь стучится, — напоминал он, — нужна определенность и в приемах ее отражения»[[683]](#endnote-670).

Русские символисты, идейно далекие от Горького и Короленко, адресовали Чехову сходные упреки. З. Гиппиус (под псевдонимом Антон Крайний) и раньше писала, что Чехову не дано «отделить в сознании живое от мертвого»[[684]](#endnote-671). После «Вишневого сада» она иронизировала: «Те милые, нежные, глубокие куски жизни, которые давали нам Гончаров, Тургенев и Толстой, — уже слишком крупны для Чехова; он открыл микроскоп. Он нашел атомы и показывает нам их. Это не тонкость; Чехов не поэт тонкости, но поэт мелочей»[[685]](#endnote-672). Невысоко оценил «Вишневый сад» и Брюсов: «Хорошая пьеса, но это ни в каком случае не создание искусства». «Драматические положения очень не новы», а идея — «мелкая»[[686]](#endnote-673).

Требование ясности «направления» выдвигалось как обязательное. Та же Гиппиус в статье «Выбор мешка» сетовала: «Литература, журналистика, литераторы у нас тщательно разделены надвое и завязаны в два мешка, на одном написано “консерваторы”, на другом — “либералы”. Чуть журналист раскроет рот — он уж непременно оказывается в котором-нибудь мешке»[[687]](#endnote-674). И Чехову тоже искали подходящий «мешок».

Положение осложнялось тем, что искусство Чехова заметно отклонилось от основных традиций, доминировавших в русской литературе XIX в. Эпическому размаху прозы Толстого и мучительным философским исканиям, пронизывающим прозу Достоевского, Чехов — и в прозе, и в драмах — противопоставил, казалось, всего лишь наблюдательность, всего лишь достоверность. Масштабы сужены, тон взят сдержанный. Монументальному повествованию «Войны и мира» и трагедийным кульминациям мятущейся мысли «Братьев Карамазовых» как бы возражает скромность и невнятица чеховских драм. В них нет ни характерной для бытовых пьес Островского остроты нравственных конфликтов, ни социальных назиданий. Этические проблемы проступают, но не решаются, безыдеальность воспринята как трагедия, но выход из нее не указан. Чеховский гуманизм довольствуется утверждением красоты человека, пусть и несовершенного, констатацией его возможностей, даже и нереализованных.

Некоторые критики задолго до «Вишневого сада» поняли, что Чехова в рамки «направления» не втиснешь. П. Ярцев, противопоставляя {229} «настроение» «направлению», пояснял: «По направлению произведения искусства разделяются не на хорошие и плохие, а на произведения либеральные, консервативные, народнические, оппортунистические и т. п. Легко заметить, что здесь достоинства произведений определяются признаками, не имеющими к искусству никакого отношения». (Кажется даже, что Ярцев, когда писал эту статью, держал в уме известные слова Чехова из письма к А. Н. Плещееву, тогда еще, конечно, неопубликованного: «Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником — и только…»[[688]](#endnote-675). Что же касается «настроения», то оно, полагал Ярцев, свойство сугубо эстетическое, в нем выражены «поэзия, мучительно прекрасное волнение души, т. е. красота, т. е. единый и неизменный признак искусства»[[689]](#endnote-676)).

И. Игнатов, комментируя «Вишневый сад», предупреждал: «Кто подходит к пьесе Чехова с требованием: “на проклятые (или хотя бы непроклятые) вопросы дай ответы нам прямые”, тот останется неудовлетворенным. “Прямых” ответов он не получит…»[[690]](#endnote-677).

Но, как мы уже знаем, Станиславский, который «прямых ответов» в «Вишневом саде» не искал, сразу же восторженно оценил пьесу. Он был взволнован до глубины души. «Я плакал, как женщина, хотел, но не мог сдержаться… — признался он Чехову. — Я ощущаю к этой пьесе особую нежность и любовь… Люблю в ней каждое слово, каждую ремарку, каждую запятую». И категорически заявил: «Кто ее не понимает, тот дурак». Однако тут же вступил в спор с автором: «Это не комедия, не фарс, как Вы писали, — это трагедия… Слышу, как Вы говорите: “Позвольте, да ведь это же фарс”. Нет, для простого человека это трагедия»[[691]](#endnote-678).

Чехов не возразил — вот что в высшей степени странно. В тот момент его как будто нисколько не встревожила грубейшая ошибка режиссера, который комедию принял за трагедию. Позднее, во время репетиций и после премьеры, Чехов говорил об этом настойчиво и неоднократно. Но в письмах из Ялты «ошибку» Станиславского не комментировал вовсе. Его очень волновало тогда распределение ролей, по меньшей мере пять раз он предупреждал, что Вишневскому ни в коем случае нельзя давать Пищика, долго уговаривал Станиславского взять роль Лопахина, относительно Раневской твердо распорядился, что играть ее будет Книппер («больше некому»[[692]](#endnote-679)), однако вопроса о жанре пьесы не коснулся ни разу. Точно так же Чехов уклонялся и от рассуждений о теме, содержании, смысле «Вишневого сада». Уклонялся не случайно.

Что-то вдруг разладилось в отношениях между Чеховым и {230} Художественным театром. Внешне разлад был почти незаметен, переписка с Немировичем и Станиславским продолжалась в обычном дружественном тоне, и Чехов по-прежнему терпеливо и по-прежнему кратко давал пояснения по всем частным поводам. Но какая-то заноза застряла в его душе. Что-то его угнетало и злило.

Эта злость прорвалась, когда Чехов прочел газетную заметку Н. Эфроса, где со слов Немировича содержание «Вишневого сада» излагалось неточно. Особенно взбесили драматурга две опечатки: «Чаев» вместо «Гаев» и «гостиница» вместо «гостиная». В гневе он писал: «У меня такое чувство, точно меня помоями опоили и облили». Мало того: «У меня такое чувство, будто я растил маленькую дочь, а Эфрос взял и растлил ее»[[693]](#endnote-680). Немирович и Книппер тщетно пытались его урезонить. «Право, милый Антон Павлович, я не могут понять твоей нетерпимости по отношению к появившемуся пересказу содержания», — дивился Немирович[[694]](#endnote-681). «Скажи Эфросу, что я с ним больше не знаком», — непримиримо отвечал Чехов[[695]](#endnote-682). «Умоляю не волноваться Эфросом», — телеграфировала Книппер[[696]](#endnote-683). «Я с Эфросом больше не знаком», — упрямо твердил Чехов[[697]](#endnote-684).

Всего сохранилось около пяти тысяч писем Чехова, второго подобного взрыва ярости в них, пожалуй, не сыщешь. Конечно, надо помнить, что осенью 1903 г. Чехов физически чувствовал себя скверно («раскис, злюсь, кашляю»[[698]](#endnote-685)), а духовно изнемогал от заточения в Ялте, в этой «теплой Сибири». Тем не менее он вполне собой владел. Только эта несчастная заметка вывела его из равновесия.

И. Н. Соловьева объяснила неадекватную реакцию Чехова «чувством, что он остается непонятым в главном»[[699]](#endnote-686). Она права, другого объяснения нет. Надо лишь договорить до конца: что было для Чехова «главным»? Над «Вишневым садом» Чехов работал «томительно долго, с большими антрактами»[[700]](#endnote-687), превозмогая болезнь, то увлекаясь пьесой, то охладевая к ней. Последняя вещь, написанная для сцены, далась ему с трудом и надсадой. Заканчивая четвертый акт, он смущенно поделился с Книппер одной надеждой: «Мне кажется, что в моей пьесе, как она ни скучна, есть что-то новое»[[701]](#endnote-688). Крайне сдержанный в самооценках, Чехов заранее готов был согласиться, что пьеса скучна. Но надеялся, что пьеса нова.

Эту-то надежду и подорвала телеграмма Немировича, которая ставила под вопрос идейную и формальную новизну вещи. Чехов стал сомневаться и в пьесе, и в ее сценическом успехе, и, главное, в том, что театр сумеет верно раскрыть его сочинение. Ошибки в пересказе Эфроса он воспринял как признак поверхностного, невнимательного отношения театра к «Вишневому {231} саду». Как мы увидим, эти мучительные подозрения преследовали его до конца жизни. До скорого конца.

Тем временем Станиславский увлеченно писал режиссерскую партитуру. К нему пришла небывалая дотоле свобода. Если в «Чайке» и в «Дяде Ване» в неизбежном сотворчестве драматурга и режиссера лидировал драматург, а в «Трех сестрах» соавторы, писатель и театр, выступали уже на равных, то в работе над «Вишневым садом» Станиславский просто-напросто игнорировал чеховские соображения о жанре пьесы. Он замышлял спектакль в полемике с автором, вопреки чеховскому требованию комедийности.

Впоследствии не однажды высказывалось мнение, что полемика была ошибочной и что в результате МХТ поставил последнюю пьесу Чехова далеко не лучшим образом. Судить о результате повременим. Постараемся сперва понять, откуда снизошла на Станиславского такая свобода и такая уверенность в себе.

Разумеется, режиссер действовал столь непринужденно и фантазировал столь смело прежде всего потому, что был действительно влюблен в пьесу. Книппер охарактеризовала его состояние так: «Конст. Серг., можно сказать, обезумел от пьесы»[[702]](#endnote-689). В этой «безумной» влюбленности он полностью доверился интуиции. Текст говорил ему гораздо больше, чем предуведомления автора. Причем многое в тексте «Вишневого сада» не только возбуждало воображение, но и прямо провоцировало инициативу режиссера.

Когда Чехов писал «Три сестры», он имел в виду конкретных актеров МХТ и заранее прикидывал, кто какую роль сыграет. «Вишневый сад» сочинялся без такого точного прицела. Но зато в «Вишневом саде» явственно означилась ориентация Чехова на режиссуру МХТ и отчетливо дала себя знать обратная связь: от театра — к автору.

Бесспорно, например, что свойственная раннему МХТ склонность к броской внешней характерности сказалась в обрисовке таких эксцентричных персонажей, как Симеонов-Пищик, Епиходов, Шарлотта, лакей Яша. Все четверо незримо связаны с озорной стихией чеховских водевилей, но еще более зависимы от режиссерской манеры Станиславского и вносят в общее движение пьесы причудливый беспорядок, толику абсурда.

Очевидно также, что в третьем акте «Вишневого сада» Чехов, словно бы в угоду Станиславскому, его страсти к «народным сценам», написал оживленную «массовку» с танцами.

Станиславский с улыбкой вспоминал, что после «Трех сестер» Чехов грозился начать новую пьесу такими словами: «Как чудесно, как тихо! Не слышно ни птиц, ни собак, ни кукушек, ни совы, ни соловья, ни часов, ни колокольчиков и ни одного {232} сверчка». Режиссер понял: «Конечно, камень бросался в мой огород»[[703]](#endnote-690). Это верно. Но уже в первом акте «Вишневого сада» сильно скрипят сапоги Епиходова, «слышно, как к дому подъезжают два экипажа», Дуняша «роняет блюдечко», Варя «со звоном отпирает старинный шкаф» и т. п., а в конце действия «далеко за садом пастух играет на свирели»[[704]](#endnote-691). Т. е. Чехов теперь сам подсказывает театру излюбленные режиссерами шумы и звуки — на сцене и за сценой.

Самое интересное и самое неожиданное совершается во втором акте. Посреди акта, когда, как сказано в чеховской ремарке, «все сидят, задумались», «вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный».

Это нечто совершенно новое и для Чехова, и для МХТ. Все без исключения звуки, шумы и шорохи в изощренных партитурах прежних постановок МХТ были житейски точно мотивированы и вполне объяснимы. В данном же случае Чехов воспользовался долгой паузой, чтобы впервые ввести в полифонию драмы никак не мотивированный многозначительно интригующий звук. Он тревожит всех персонажей, по-разному ими комментируется, но окончательного объяснения не получает. И что всего важнее — этот звук сызнова повторяется в финале, под занавес «Вишневого сада». Звук падает «точно с неба», как некое знамение, и драма в этот миг внезапно приоткрывается навстречу чему-то запредельному, едва ли не ирреальному. Но это — «печальный» звук. И, вероятно, смутное предвестие беды произвело сильное впечатление на Станиславского. Чем глубже он погружался в пьесу, тем острее чувствовал в ней щемящую боль.

Чехов же «до самой смерти примириться не мог» с истолкованием «Вишневого сада» как «тяжелой драмы русской жизни. Он, — писал Станиславский, — был искренне убежден, что это была комедия, почти водевиль. Я не помню, чтобы он с таким жаром отстаивал какое-нибудь другое свое мнение…»[[705]](#endnote-692).

Режиссера смутил этот «жар», но все-таки он Чехова не послушался. Облик будущего спектакля виделся ему иным. И Станиславский вполне сознательно решил ставить пьесу наперекор автору. Это решение знаменовало собой важный момент самоопределения режиссуры как независимого искусства. Независимого даже от вполне определенно и настойчиво выраженной воли писателя.

Рубеж «Вишневого сада» означал, что режиссер отважился взять на себя всю полноту ответственности за театральную форму, стиль и смысл сценического произведения, создаваемого на литературной первооснове драмы.

Коль скоро Станиславский почувствовал в «Вишневом саде» не комедию, а «трагедию», «тяжелую драму русской жизни», он {233} сознавал себя вправе именно так — Чехову вопреки — интерпретировать эту вещь. Сказанное не означает, будто Станиславский не замечал и не улавливал комические ноты в тексте пьесы. И замечал, и улавливал, а подчас даже усиливал. Но в целом режиссерская партитура «Вишневого сада» печальна. Причем горечь и грусть не привнесены в драму извне, они раскрыты режиссером в самом ее движении.

Персонажи «Вишневого сада» не рассуждают, подобно персонажам «Трех сестер» или «Дяди Вани» о том, сколь прекрасна будет жизнь через двести-триста лет. С оптимизмом смотрит вперед один только Петя Трофимов, но его громким фразам режиссер не верит и комментирует их довольно язвительно: «Так студенты говорят умные вещи»[[706]](#endnote-693). Вовсе не вникая в содержание высокопарных речей студента, Станиславский истолковывает дуэты Трофимова и Ани как пылкие любовные эпизоды. Юношеская влюбленность — вот, по Станиславскому, единственная движущая сила этого возбужденного, «в очень быстром темпе», словоговорения. «Ради бога, — просит режиссер исполнителя роли Трофимова, — всю сцену восторженно-молодо, бодро». И тотчас {234} прерывает трофимовский монолог «восторженными вздохами» Ани. И снова предписывает Трофимову: «Еще восторженнее». И опять указывает Ане: «Еще восторженнее»[[707]](#endnote-694). Соревнование экстазов организовано с коварной иронией.

Напротив, тема Лопахина взята драматично и разработана в режиссерском плане очень сочувственно. В Лопахине Станиславский видит мучительную раздвоенность. Предприимчивость, губительная для вишневого сада, столь же губительна и для лопахинской души, для его человечности, доброты. Ибо энергия Лопахина всего лишь производное от огромной наступательной силы, к которой привлечено встревоженное и пристальное внимание режиссера. В Лопахине олицетворено нечто, многократно превышающее масштаб его собственной личности. Этот деятельный, умный, волевой человек над собой не властен.

Социологический расклад, согласно которому Раневская и Гаев воплощают собой разоренное дворянство, а Лопахин — торжествующую буржуазию, Станиславскому чужд. Он взглянул на пьесу шире, гораздо шире, чем Немирович, потому-то и почувствовал ее принципиальную новизну. Перед ним открылась захватывающая картина противоборства наступающей прозы и уходящей поэзии. Оба эти понятия — и проза, и поэзия — в режиссерской партитуре Станиславского не прикреплены к конкретным персонажам. Ни в коем случае нельзя сказать, что для него Раневская — поэзия, а Лопахин — проза. Противоборство прозаического с поэтическим совершается внутри каждого действующего лица, причем проза и поэзия обнаруживают поразительную готовность к взаимообмену и взаимоперетеканию, одно в другое проникает, одно другим опровергается, одно с другим ссорится или мирится. Художественная ткань замышляемого спектакля представляет собой сложнейшую вязь таких эволюции.

Отношения Раневской с Варей и Аней нежны, красивы. Но вот во втором акте Раневская говорит дочерям: «Если бы вы знали, как я вас люблю. Садитесь рядом… вот так». Станиславский сопровождает эту реплику неожиданным комментарием. «Сцена лобзания, — пишет он. — Не целуются, а лижутся. Мычат, кряхтят от того, что не хватает воздуха, и смеются, когда одна другой попадает поцелуем в щекотливое место, например в ухо… Раневская начинает защищаться сеном, и под конец ее забрасывают им. Почти зарывают. Общий хохот и умиление»[[708]](#endnote-695). Может показаться, что режиссер тут повинуется Чехову и мизансценирует «почти водевиль». Но это не так, и вот уже все три женщины стихли, они «слушают почти с благоговением умные слова Трофимова», которые «саркастически» перебивает грубый «хохот Лопахина»[[709]](#endnote-696).

Серьезное сплетается со смешным, смешное прорывается {235} сквозь серьезность. В конце 30‑х годов критик А. Роскин проницательно заметил: «Владельцы вишневого сада гибнут не потому, что беспечны, а беспечны, потому что гибнут»[[710]](#endnote-697). Эта беспечность, возникающая в предощущении неизбежной гибели, — одна из основных тем режиссерской партитуры Станиславского. Но по пятам за ней, как бы оттеняя легкомыслие Раневской и Гаева, неотступно следуют напрасная практичность Лопахина и напрасная говорливость Трофимова. Делец-прагматик и оратор-идеалист — оба ничем не могут помочь тем, кто погибает. Сами они — в свою очередь и на свой лад — тоже несчастны, и оба, в сущности, только усугубляют беду.

А кроме того — это не менее важно — беспечности Раневской и Гаева постоянно аккомпанируют и лакейская развязность Яши, и торжественная глупость Епиходова, и бесцеремонное своекорыстие Симеонова-Пищика, и фокусы, проказы, капризы Шарлотты. Шутовство, которому Станиславский охотно дает волю (особенно в ролях Епиходова и Шарлотты), тоже содержит в себе мучительно искаженную поэзию. Шутовство резвится по обочинам драмы, но вспышки веселья быстротечны и мимолетны.

Мрачный отпечаток ложится на действие с первых же минут. Определяя «настроение» завязки, Станиславский упоминает о том, что комнаты барского дома «дают вид опустошения», что «иногда (по всей пьесе) сыплется и падает штукатурка». Звуковая доминанта завязки — «вой (многочисленных в этом имении) собак». И тотчас же после зловещего собачьего воя доносится «продолжительный свисток паровоза, едва слышный, и отход поезда»[[711]](#endnote-698). Снова и снова режиссер обозначает «лай собак», «вой собак», «отдаленный лай нескольких десятков овчарок», «безумный лай собак»[[712]](#endnote-699).

С гудком паровоза этот лай и этот вой соотнесены совсем не случайно. Во втором акте Станиславский пожелал даже показать поезд. «Позвольте, — просил он Чехова, — в одну из пауз пропустить поезд с дымочком. Это может отлично выйти»[[713]](#endnote-700). Чехов не обрадовался, но согласился: «Если поезд можно показать без шума, без единого звука, то — валяйте»[[714]](#endnote-701). Режиссер же на протяжении акта запланировал целых четыре «прохода поезда», причем один раз не удержался и потребовал, чтобы паровоз дал «продолжительный свисток». А в конце действия, когда стемнело, ему понадобился еще и «красный фонарь, движущийся на полотне», и загоревшиеся вдали железнодорожные огни[[715]](#endnote-702).

Все эти «железнодорожные» эффекты в партитуре второго акта сопряжены со множеством других вторжений, тоже инородных по отношению к основной тональности действия. Тональность — элегическая. «Какая-то птичка назойливо кричит в одну ноту. Иногда ветер пробегает по листве и производит шелест. {236} Вдали рожь переливается, точно волны. Изредка падает сухой сук»[[716]](#endnote-703). Но вдруг «проезжает велосипедист» — комическая фигура «в форменной фуражке и партикулярном платье». Пестрой гурьбой идут крестьяне с работы, издали доносятся то французская шансонетка еврейского оркестра, то лай собак, то чья-то ругань. Смеясь проходят кучер и скотница[[717]](#endnote-704). А незадолго до конца акта раздается тот самый, роковой, «звук лопнувшей струны».

«Чтобы его воспроизвести», Станиславский предлагает протянуть с колосников до планшета три проволоки, «может быть, из разных металлов», разной толщины (ибо думает, что «от толщины будет зависеть густота звука») и «проводить по этим проволокам толстой веревкой». А затем «как аккомпанемент или окончание этой гаммы звуков» дать «легкое тремоло на большом барабане». И режиссер подробно характеризует реакцию всех персонажей на этот странный звук[[718]](#endnote-705).

Все же во время репетиций Чехова «очень тревожило и огорчало, что не выходит звука во втором акте. Он придумывал всякие комбинации. Но нужный эффект не получался»[[719]](#endnote-706). В 1905 г. Станиславский рассказывал: «Мы такую особую струну завели, и по-нашему выходило хорошо, а Антон Палыч опять остался недоволен. “Не то, не то, — повторял он, — жалобнее нужно, этак как-то грустнее и мягче”. Но, как мы ни старались, ничего не выходило»[[720]](#endnote-707). Есть свидетельство Ф. Д. Батюшкова, которому Чехов якобы говорил, что в конечном счете «Константин Сергеевич нашел как раз то самое, что нужно»[[721]](#endnote-708). Однако письмо Чехова к Книппер от 18 марта 1904 г. (т. е. через два месяца после премьеры) опровергает эти слова. «Скажи Немировичу, — просит Чехов, — что звук во II и IV актах должен быть короче, гораздо короче и чувствоваться совсем издалека. Что за мелочность, не могут никак поладить с пустяком, со звуком, хотя о нем говорится в пьесе так ясно»[[722]](#endnote-709). А Немирович и четверть века спустя считал, что «знаменитый звук» все еще «не найден»[[723]](#endnote-710).

Действительно, помнится, что звук был не короткий, а протяжный и довольно громкий. Но тем не менее он производил смутное и волнующее впечатление. «Лопнувшая струна» оглашала пространство рокочущим подобием грома и стона, каким-то предвестием беды.

В третьем акте это предвестие сбывалось. Чехов, как уже сказано, словно в угоду Станиславскому, написал большую сцену оживленного бала. Мейерхольду мерещилось в ней «что-то метерлинковское, страшное». После премьеры МХТ он писал Чехову, что, по его мнению, тут «на фоне глупого “топотанья”… незаметно для людей входит Ужас. “Вишневый сад продан”. Танцуют. “Продан”. Танцуют. И так до конца»[[724]](#endnote-711). Станиславский предложил другое, менее картинное и более изощренное решение. По Станиславскому, {237} основной фон действия третьего акта не «топотанье», «страшное» или «глупое», а убогое затрапезье, мещанский пошиб жизни, сбившейся с колеи, духовно опустошенной, измельчавшей, немощной. «Совершенно неудачный бал. Малолюдный», — возражает он чеховской ремарке. Танцевать никто не умеет, фигур кадрили не знают, «угощение на столе — скудное», публика собралась жалкая, «окурки бросают на пол, а Фирс ворча подбирает их». Пить нечего, все бутылки опустошены, даже сельтерской нет. «Никто никого не занимает. Всяк предоставлен себе». На жалком фоне бросается в глаза «парижский костюм» Раневской. И только Шарлотта «одна веселится на этом балу от души»[[725]](#endnote-712).

В момент лопахинского торжества, после того как Лопахин хвастливо пообещал «хватить топором по вишневому саду» и Раневская не смогла сдержать слезы, Станиславский предложил актерам поистине гениальную мизансцену. Согласно его партитуре, в этот миг Лопахин опускается на колени перед Раневской, «целует руки, платье, как собачонка, плачет. Чем искреннее и нежнее, тем лучше». Что же Раневская? «Раневская обнимает его, и они оба плачут»[[726]](#endnote-713). Объятия плачущих, победителя и побежденной, — мизансценическая метафора, мощно и наглядно констатирующая мнимость лопахинской победы. Для Станиславского в «Вишневом саде» победителей нет.

Разработка четвертого акта в режиссерском плане не завершена. Но тут обращает на себя внимание одно совершенно необычное для чеховского спектакля МХТ решение: прежде, чем {238} произнести «Прощай, милый дом…», Раневская «идет на авансцену». Ее внезапный выход к рампе, «на монолог», должен был, по-видимому, многократно усилить звучание горькой темы неизбежной гибели старых стен. И Станиславский видит: Раневская «блуждает менаду сложенной мебелью. Садится, трогает, может быть, целует некоторые любимые стулья и вещи». Любимые стулья… Любимые вещи… Вдруг выясняется, что все эти неодушевленные предметы способны взволновать ее до слез. Но и в последнем акте Раневская ни в чем Лопахина не винит, а режиссер провожает его сочувственным взглядом. Лопахин здесь печален, рассеян, в разговоре с Варей «смотрит в окно, барабанит по подоконнику и стеклам»[[727]](#endnote-714). Где нет победителей, нет и виноватых. Общая, охватывающая и Раневскую, и Гаева, и всех остальных, до Фирса включительно, атмосфера неизбывно грустна. В финале «Трех сестер» был просвет надежды. Финал «Вишневого сада» никаких надежд не оставлял. В трагической тишине бродил по заколоченному дому забытый Фирс, слышался отдаленный стук топоров, опять раздавался грозный и смутный звук лопнувшей струны.

Конечно, в процессе репетиций многие конкретные наметки режиссерской партитуры менялись или вообще отменялись. Но и в работе с художником Симовым Станиславский гнул свою линию, пренебрегая чеховскими ремарками. (Правда, Чехов в этом-то смысле предоставил режиссеру полную свободу: «… 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, во сто раз лучше всего того, что я мог бы придумать»[[728]](#endnote-715).)

Судя по воспоминаниям Симова, Чехову представлялся не просто богатый, хотя и запущенный помещичий дом, но «дом-чертог»: богатство «растаяло», а «великолепие, хотя и потускнело, а все же сохранилось». Станиславский же «рассудил иначе». Он не хотел ни «пышных залов», ни «лепных потолков», ни «колонн и прочих принадлежностей» усадебного ампира. И художник старался «показать, что комната, вероятно, не раз меняла свое назначение… На потолке осталась балка от вынутой перегородки, а теперь часть помещения отделена занавеской… Детская мебель говорит о прежней роли комнаты, а громадный книжный шкаф с бронзовой отделкой “Буль” попал сюда неведомо зачем и является совсем не подходящим соседом для старой печи… Русь исконная и щеголеватый Запад глядят друг на друга…».

Во втором акте Симов хотел создать «знакомую каждому картину среднерусской природы», сообщить пейзажу «беспорывную задумчивость». Его эскизы понравились Станиславскому. «Общий {239} тон декорации — левитановский», — радостно докладывал он драматургу[[729]](#endnote-716). Но Чехов-то нечто иное имел в виду. Задолго до начала репетиций Чехов просил режиссеров: «… во втором акте вы дадите мне настоящее зеленое поле и дорогу и необычайную для сцены даль»[[730]](#endnote-717). Эта необычайная для сцены даль, вероятно, ассоциировалась в его сознании со «звуком лопнувшей струны», тоже ведь «необычайным для сцены». Ему нужен был контраст между прозрачной далью пейзажа и тревожной тайной звука. Станиславский же с Симовым добивался интимности, тишины. Чехов и в этом случае имел основания считать, что его не поняли. Симовский ландшафт опять произвел на него скверное впечатление.

Для третьего акта Станиславский, по словам Симова, «заново перепланировал декоративные мотивы. Пусть у Раневских получится мешанина… Две комнаты превращены в одну, причем нелепо разгороженное помещение изумляет свежего посетителя сумбурным нагромождением несродных друг другу элементов… И помину нет былой солидности — все пестро, как-то случайно».

В последнем акте повторялась декорация первого действия, однако теперь, замечал Симов, «детская носила опустошенный вид. Снять занавески с окон — не хитрость, но гораздо сильнее подчеркивалась ликвидация “гнезда” отсутствием портретов, на месте которых виднелись пятна — крупные овальные и мелкие квадратные… Сквозь оголенные окна свободно пробивается солнце, озаряя хаотический беспорядок. После суетни отъезда полная тишина. Потом слышно хлопанье наглухо закрываемых снаружи ставней… Через щели золотыми стрелами струятся тонкие полосы солнечного света и наполняют унылую картину покинутого дома желтоватым рефлексом»[[731]](#endnote-718).

Воспоминания художника отчетливо указывают основное направление усилий режиссуры: «беспорывная задумчивость» возникала из «хаоса», из «сумбура», из «несуразной путаницы» вещей, стилей, «несродных друг другу элементов».

Во всех спектаклях режиссеры раннего МХТ обычно предпочитали диагональные композиции. Планировки Симова разворачивались наискось по отношению к линии рампы. Фронтальные мизансцены были запретны. В «Чайке» эти мейнингенские правила соблюдались строго. Но уже в «Дяде Ване» и в «Трех сестрах» декорации ставились параллельно рампе и жизненность достигалась другими способами: чрезвычайной дробностью и подвижностью действия, виртуозной разработкой световой и шумовой партитуры.

«Вишневый сад» продемонстрировал новое, наиболее искусное решение. В планировках интерьеров опять возобладала диагональ. Но она утратила прежнюю резкость и энергию движения. Диагональные линии прочерчивались мягко, лишь слегка смещаясь в {240} глубину. Во втором, пейзажном, действии они вообще не понадобились.

Толкая Симова к «хаосу», Станиславский в мизансценах никакой хаотичности не допускал. Напротив, его мизансцены противились сумбуру и беспорядку. Люди не успевали заметить, что жизнь теряет форму. В их поведении сохранялось былое благородство, сквозила обаятельная интеллигентность. В их пластике еще теплилась красота — ее-то и фиксировал плавный, задумчиво-элегический рисунок мизансцен. Коварно организованное режиссером разногласие между планировкой и мизансценировкой предопределяло все настроение спектакля. Тревога нарастала, усиливалась.

Но в начале декабря 1903 г. Чехов приехал в Москву, начал ходить на репетиции и, писал Станиславский, «спутал нас всех»[[732]](#endnote-719). Многие актеры его не устраивали, он просил заменить их другими. И, конечно, с удивившим Станиславского «жаром» доказывал, что «веселую комедию» играют чересчур тяжело. «… Скоро пошли недовольства, — вспоминал Немирович, — он нервничал, то ему не нравились некоторые исполнители, то ему не нравился подход режиссера, то ему казалось, что допускаются искажения его текста». Взаимная нервотрепка тянулась целый месяц. Режиссеры видели, что Чехов болен, старались с ним не спорить, но соглашаться с ним не могли. Между собой в это время они были в полном разладе. Зная об этом, Чехов тщетно пытался уламывать каждого по отдельности. «Он волновался настолько, что пришлось его уговорить перестать ходить на репетиции».

«Пришлось уговорить»… Если сопоставить эти слова Немировича с его же признанием, что Чехов выдвигал требования, «с которыми театр не согласился»[[733]](#endnote-720), и что «сам он только мешал режиссерам и актерам»[[734]](#endnote-721), то станет понятно: на репетициях «Вишневого сада» противоречия между Чеховым и режиссерами достигли болезненной остроты.

Когда же Чехов «перестал ходить», Станиславский довел работу до конца — в основном твердо придерживаясь своего постановочного плана и чеховским требованиям не уступая.

Были ли они, эти чеховские требования, осуществимы? Можно ли поставить и сыграть «Вишневый сад» в комедийном регистре? Со времени премьеры МХТ 1904 г. много воды утекло, и такого рода попытки предпринимались неоднократно. Но тщетно. В лучшем случае пьеса сдвигалась в жанр трагикомедии, в худших случаях комедийное прочтение ее огрубляло. Конечно, сценическая история «Вишневого сада» не закончится в XX в. и вполне вероятно, что режиссеры будущего предложат новые интерпретации, близкие первоначальным намерениям автора. Однако {241} если это и произойдет, то только тогда, когда социальная действительность охватываемая пьесой, отойдет в область далекой истории.

В начале же XX в. «Вишневый сад» воспринимался как остросовременная драма и в споре между драматургом и театром правда была за театром. Что и подтвердила длительная сценическая жизнь спектакля МХТ.

Немирович спустя четверть века после премьеры говорил: «“Вишневый сад” как будто вобрал в себя все, что мог дать лучшего для театра Чехов, и все, что мог лучшего сделать театр с произведением Чехова»[[735]](#endnote-722). Станиславский в 1933 г. назвал «Вишневый сад» спектаклем-«маяком», который указывает правильный путь Художественному театру[[736]](#endnote-723). В 1948 г., в дни, когда отмечалось 50‑летие МХТ, спектакль исполнялся в 1018‑й раз и все еще был волнующе свеж, хотя из исполнителей премьеры в строю {242} оставались только О. Л. Книппер — Раневская и С. В. Халютина, которая играла уже не Дуняшу, а Шарлотту.

Однако, вспоминая самый день премьеры, Станиславский и Немирович в один голос утверждали, что она не задалась, что успех был только «средний»[[737]](#endnote-724). Актеры не сразу поняли и прочувствовали пьесу, поначалу спектакль казался «тяжелым, грузным»[[738]](#endnote-725). Вполне вероятно. Все же можно предположить, что на эти воспоминания наложилось огорчение, вызванное конфликтом с Чеховым, — огорчение неизгладимое, ибо дни жизни Чехова были уже сочтены, а убедить его в своей правоте руководители МХТ не успели.

Известно, что на премьеру 17 января 1904 г. Чехов приезжать не хотел. Чуть ли не силком его привезли в театр к концу третьего действия. В последнем антракте устроили — с помпой, с длинными речами и банальными подношениями — чествование по поводу 25‑летия его литературной деятельности. Если Чехов, утомленный юбилеем (от которого, по словам Станиславского, «отдавало похоронами»[[739]](#endnote-726)), все же досмотрел спектакль до конца, то видел он только четвертый акт. Бывал ли автор на генеральных репетициях до премьеры? Видел ли хотя бы одно представление после премьеры — в январе 1904, когда «Вишневый сад» шел чуть ли не ежедневно, а Чехов еще оставался в Москве?

Как ни странно, это неизвестно[[740]](#footnote-16). Скорее всего, не бывал, не видел. Есть сведения, что в феврале он присутствовал на одном из представлений «Дяди Вани». О присутствии Чехова на спектаклях «Вишневого сада» сведений нет. Надо думать, что, когда его «уговорили» не ходить на репетиции, т. е. указали на дверь и ясно дали понять, что с ним считаться не станут, уязвленный автор твердо решил отстраниться от этого спектакля. Незадолго до премьеры он безучастно писал: «… успеха особенного не жду, дело идет вяло». На следующий день после премьеры сообщил И. Л. Щеглову: «Вчера шла моя пьеса, настроение у меня поэтому неважное». Еще через день в письме Ф. Д. Батюшкову заметил, что играют актеры «растерянно и неярко»[[741]](#endnote-727). Все, что было сопряжено с «Вишневым садом», внушало ему теперь тоскливую неприязнь.

Можно понять и Станиславского, и Немировича, в чьих мемуарах досадная ссора с любимым автором, происшедшая за полгода до его кончины, упоминается мельком, как малозначительное недоразумение. Они вправе были так думать, ибо личные их {243} отношения с Чеховым не пострадали. Кроме того, с годами успех «Вишневого сада» все нарастал, и в том, что театр верно понял пьесу, у них сомнений не было. Но Чехов убедиться в их торжестве не успел и он-то в 1904 г. остался при своем мнении. В апреле, уже из Ялты, он сердито спрашивал Книппер: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы». Эта фантастическая гипотеза его самого рассмешила, и он шутливо добавил: «Прости, но я уверяю тебя». Из его писем видно, что Чехов считал «ужасающей» декорацию второго акта, был недоволен «звуком лопнувшей струны», что его совершенно не устраивали Лопахин — Л. Леонидов, Шарлотта — Е. Муратова, Дуняша — С. Халютина, Яша — Н. Александров и особенно Фирс — А. Артем («Артем играет прескверно»)[[742]](#endnote-728).

Все эти претензии он высказывал еще во время репетиций. Но тогда он хвалил хотя бы Станиславского — Гаева, Москвина — Епиходова. Теперь же, под впечатлением газетных рецензий и случайных отзывов знакомых, которым не всегда можно было доверять, забывает даже собственные похвалы. Ему говорят, что Станиславский‑де играет «отвратительно», затягивает последний акт, и Чехов тотчас же резюмирует: «Одно могу сказать, сгубил мне пьесу Станиславский»[[743]](#endnote-729).

Конечно, рецензии — он их читал внимательно — должны были Чехова раздражать. Из статьи в статью переходили набившие оскомину фразы о «поэзии серенькой прозы», о «сумеречной {244} будничности» и «монотонности» пьесы[[744]](#endnote-730). Особую позицию занял по отношению к спектаклю МХТ Кугель. Книппер, строго соблюдавшая нейтралитет в спорах между Чеховым и театром и терпеливо внушавшая мужу, что с каждым представлением «Вишневый сад» идет все лучше, изложила устный отзыв Кугеля так: «Чудесная пьеса, чудесно все играют, но не то, что надо». И добавила: «Он находит, что мы играем водевиль, а должны играть трагедию и не поняли Чехова. Вот‑с». Это самое «вот‑с», конечно же, намекало на пикантность коллизии: мнение критика было прямо противоположно мнению автора. «Кугель будет здорово издеваться», — опасалась актриса[[745]](#endnote-731).

Но в очередных кугелевских «заметках» ничего «издевательского» не оказалось. Критик лишь изумлялся тому, что «Вишневый сад» подан «в легком, смешливом, жизнерадостном исполнении». Пьеса «идет прекрасно, живо, весело» — это его озадачило, в таком «комическом толковании» ему почудился «воскресший Антоша Чехонте».

Станиславский, писал Кугель, «изображает Гаева приятнейшим бонвиваном, эпикурейцем, холеным барином, для которого в жизни все в сущности трын-трава. Гаев — Станиславский иронизирует над собою и над окружающим. Из его слегка сощуренных живых глаз струится мягкая насмешка. Бесспорно, он опустился, но приемлет это обстоятельство легко, без стона и нытья». Качалов в роли Трофимова, по словам Кугеля, «жизнерадостен без оглядки», Москвин — Епиходов «не дает никакого страдания», у Книппер — Раневской «нет улыбки сквозь слезы». Актеры для Кугеля все хороши, «играли действительно прекрасно», критик хвалил и Грибунина — Пищика, и Леонидова — Лопахина, и Артема — Фирса[[746]](#endnote-732). Только он считал, что все они «стяжали самое искреннее восхищение за счет А. П. Чехова», которого якобы не поняли.

Эта статья в своем роде совершенство. Все актеры существуют для Кугеля порознь, и коль скоро в игре каждого из них критик не слышит страдальческих нот, то и спектакль в целом кажется ему «водевилем». Целое в понимании Кугеля состоит из актерских «отдельностей», а как эти отдельности объединены общим строем режиссерской композиции, как из этой суммы легкомыслии и беспечностей возникает драма, он просто не замечает.

Если учесть, что, когда Кугель познакомился с пьесой, она показалась ему печальным реквиемом, что он задолго до премьеры поспешил объявить, будто «обитатели “Вишневого сада” живут как в полусне, на границе реального и мистического. Хоронят Жизнь»[[747]](#endnote-733), то станет понятно, почему критик упрекнул театр в неуместной, с его точки зрения, жизнерадостности. А Чехова это развеселило. «Значит, Кугель похвалил пьесу? — писал он Книппер. — {245} И пошутил, что надо, мол, послать ему четверть фунта чаю и фунт сахару. — Вот скажи-ка Владимиру Ивановичу»[[748]](#endnote-734). Такие веселые шутки в его последних письмах встречаются редко.

Из обильного потока рецензий Чехов особо выделил большую статью А. Амфитеатрова, опубликованную в двух номерах газеты «Русь». Он даже послал Амфитеатрову благодарственное письмо — факт удивительный, ибо Амфитеатров несколько высокопарно предлагал «торжественной латынью» начертать над порталом сцены МХТ два девиза: «Мертвых оплакиваю — Ан. Чехов», «Живых приветствую — М. Горький». Чехова должна была покоробить и такая дешевая патетика, и пессимизм, который — не расходясь с другими рецензентами — приписывал ему известный беллетрист. Но в статье Амфитеатрова вслед за почти неизбежными фразами об «отпевании российского интеллигентного дворянина» и оплакивании «симпатичных белоручек, орхидей» и т. п. «Вишневый сад» неожиданно сопоставлялся с картиной Репина «Какой простор», а чеховская «Чайка» — с горьковским Буревестником. Амфитеатров уверял читателей, будто Петя Трофимов и Аня — «те самые студент с курсисткой», которые изображены на большом полотне Репина и которые (фантазировал рецензент) «бегут и поют сквозь шум прибоя вещий гимн о Соколе» (дальше прямо цитировалось горьковское «безумство храбрых»)…[[749]](#endnote-735).

По-видимому, эти сравнения импонировали Чехову, внушали ему надежду, что «Вишневый сад», несмотря на все промашки режиссеров, волнует молодежь, находит живой отклик у либерально настроенной аудитории. На самом же деле постановка Художественного театра столь злободневного значения не имела. Ассоциации с Репиным или Горьким никому, кроме Амфитеатрова, в голову не приходили. Настроение спектакля определяли слова «Прощай, старая жизнь!», в эти слова вкладывался глубокий и волнующий смысл. Слова «Здравствуй, новая жизнь!» произносились громко, с пафосом, но с ироническим подтекстом. Влас Дорошевич недаром писал, что когда «вечный студент» Трофимов рвется в «новую жизнь», то слышится только: «На новый факультет!»[[750]](#endnote-736) Л. Гуревич подметила «эгоизм молодости», которым наделены в исполнении артистов МХТ и Трофимов, и Аня[[751]](#endnote-737).

Взамен «тоски по лучшей жизни», окрасившей предыдущие чеховские спектакли МХТ, композицию «Вишневого сада» наполнила тоска по жизни прошлой. Антипатия ко всему вульгарному, тускло утилитарному, ординарному, ко всему, что сопряжено было в воображении Станиславского с понятием разрушительного прогресса, обрела в этой его постановке ясность и силу руководящей идеи. Спектакль пронизывала тревожная мысль о гибели {246} утонченной, хрупкой культуры, ее благородства, гармонии, идеалов. Содержанием «Вишневого сада» на сцене МХТ стала ностальгия по уходящей красоте былого.

И. Соловьева по этому поводу сообщила, что «в работе Станиславского не было изощренной, консервирующей заботливости, которую стремился привить по отношению к культуре русской усадьбы влиятельный и сделавший немало хорошего “Мир искусства”». Художественный театр, уверяет она, «любил не горечь элегии, не сухой, пыльный запах заживо мумифицирующейся культуры — закреплял и любил жизнь, ее обыденность и неповторимость в каждом случае»[[752]](#endnote-738).

Станиславский же, пребывая в полном неведении о том, что будущие историки постараются надежно оградить его от «консервирующей» деятельности «Мира искусства», через год после премьеры «Вишневого сада» пришел в неописуемый восторг от устроенной С. П. Дягилевым грандиозной «историко-художественной выставки русских портретов». «Самое интересное теперь в Петербурге, — писал режиссер, — это выставка портретов. В огромном Таврическом дворце собраны со всей России портреты наших прабабушек и дедушек, и каких только там нет! Это очень мне на руку, особенно теперь, когда мы хотим ставить “Горе от ума”. Можно найти на выставке и Фамусова, и Софью, и Скалозуба. Буду ездить туда каждый день и все рисовать. Есть и картины, изображающие комнаты. Можно набрать там всякие декорации для “Горя от ума”»[[753]](#endnote-739).

И он в самом деле принялся чуть ли не ежедневно ездить в Таврический дворец, зарисовывать занятные портреты, костюмы, детали интерьеров. Рядом с рисунками и записями, занесенными им в специальный, для «Горя от ума» предназначенный альбом, вклеены — во множестве! — цветные репродукции и открытки, которые воспроизводят акварели А. Бенуа, Е. Лансере, М. Добужинского, 12 картинок Л. Бакста к балету «Фея кукол». Ориентация Станиславского на «Мир искусства» тем самым неопровержимо доказана.

А когда «Горе от ума» было сыграно в Художественном театре, поэт Максимилиан Волошин, от театра далекий и о побуждениях Станиславского неосведомленный, говоря о прекрасной костюмировке и о замечательной типичности всех персонажей постановки, сразу же догадался: «… дягилевская выставка исторических портретов имела решающее влияние на понимание их»[[754]](#endnote-740). В свою очередь, критик Ф. Батюшков основной смысл грибоедовского спектакля определил так: он «преодолевает все то, что разобщает нас с прошлым»[[755]](#endnote-741).

После «Вишневого сада» ностальгическая тема режиссерских исканий Станиславского сомкнулась с ретроспективизмом «Мира {247} искусства» и надолго, по меньшей мере на десятилетие, стала одной из самых существенных в искусстве МХТ.

«Звук лопнувшей струны», раздавшийся в день последней чеховской премьеры, возвестил о том, что Художественный театр сворачивает с проторенных путей. Станиславский, а следом за ним и Немирович предприняли ряд рискованных экспериментов, имея в виду радикально изменить облик своего театра. Прокладывались сразу два направления: одно уводило от сегодняшней действительности к многозначительности символов Метерлинка и Гамсуна, другое — в далекое прошлое. Причем прошлое манило теперь не драматизмом истории, а колоритом, ароматом и обаянием старины. Старинное выдвигалось как бы в противовес опасной и мутной, раздражающе суетной злобе дня, как антитеза «политике».

Грибоедовский спектакль затевался в самый разгар революции 1905 г., в дни, когда в театре репетировали «Дети солнца». Станиславский, не без оснований побаиваясь, что «политические события будут преграждать доступ публике в театр», объяснял Горькому, почему в этот момент выбор пал именно на «Горе от ума». Ему хотелось верить, что комедия, доступная всем, «понятная большой публике», сможет и в беспокойное время привлечь в зрительный зал МХТ тех, кто «перестает совершенно интересоваться театром»[[756]](#endnote-742).

Но, разумеется, руководители МХТ понимали, какие сложные проблемы выдвигает перед ними работа над грибоедовским шедевром. Они впервые включили в репертуар произведение хрестоматийно известное, вот уже более восьми десятилетий практически не сходившее со сцены Александринского и Малого театров, пьесу, в которой играли Мочалов, В. Каратыгин, Щепкин, Живокини, Самарин, Шуйский, Ермолова, П. Садовский, Ленский, Давыдов, Никулина, О. Садовская, Южин. Один этот перечень славных имен мог бы вызвать трепет, если бы режиссеры не сознавали, что даже самые крупные мастера казенной сцены давно уже выступают в рутинных, банальных по внешнему облику постановках, лишь слегка отклоняясь от предписываемого традицией истолкования ролей и от унаследованных у предшествующих исполнителей, почти узаконенных мизансцен. Русский «грибоедовский мундир» был таким же устаревшим и тесным, как «мольеровский мундир» «Комеди Франсез», вызывавший раздражение Станиславского.

Принимаясь за «Горе от ума», режиссеры МХТ бросали вызов канону и шаблону казенной сцены, посягая на одно из главных сокровищ ее репертуара. Пока МХТ ставил Чехова, Горького, Ибсена, он шел своей, особой дорогой и корифеи старых императорских театров могли тешить себя мыслью, что Гоголь, {248} Грибоедов, Островский московским новаторам недоступны. Теперь новаторы дерзко вторгались на их заветную территорию. Вот почему Немирович считал, что «“Горе от ума” для Художественного театра может быть решительнейшим шагом», вот почему настаивал: «Мы должны употребить все силы и всю любовь, чтобы выйти на фуроре…»[[757]](#endnote-743).

Основная идея, которой были воодушевлены Станиславский и Немирович, выглядела по отношению к установившейся традиции исполнения «Горя от ума» и по отношению к репутации этой пьесы едва ли не кощунственной. Режиссеры вознамерились, елико возможно, отстранить едкую и колкую сатирическую комедию Грибоедова от «политики», а заодно и от сатиры. Это парадоксальное решение было продиктовано двумя обстоятельствами: во-первых, оно с порога отвергало общепринятый, хрестоматийный подход к грибоедовскому шедевру и, значит, позволяло надеяться, что пьеса прозвучит совсем иначе, нежели звучала прежде, во-вторых, оно полностью соответствовало тому тяготению к гармонии и красоте былого, которое после «Вишневого сада» овладело режиссурой МХТ.

Едва Немирович приступил к работе над «Горе от ума», он тотчас же категорически заявил, что в грибоедовской комедии «лирическое течение так же сильно и властно, как и сатирическое». И взял курс не на сатиру, а на лирику. Свою режиссерскую {249} партитуру («мизансцену»), написанную в 1905 г., он начал с того, что театр должен «освободиться от оков, какие налагает на исполнителей слава “Горя от ума”». И пояснил: «Для нас, например, Чацкий уже не прежде всего обличитель общественных пороков и Фамусов с его крепостническими взглядами не прежде всего объект обличений Чацкого». «Не прежде всего…» Следовательно, первым долгом — «прежде всего» — разрывались «оковы» обличительности. Акцент обдуманно и твердо переносился на «общехудожественные красоты литературного или сценического произведения»[[758]](#endnote-744).

Почти вся «мизансцена» принадлежит перу Немировича. Станиславский сделал в ней только небольшие поправки, добавления и чертежики (планировки и указания перемещений актеров) к третьему действию. Но он увлеченно занимался макетами декораций и самым активным образом участвовал в репетициях. Правда, афиша «Горя от ума» имен режиссеров не называла, острый кризис в их взаимоотношениях еще не миновал, и совместно они спектакли не подписывали. Тем не менее они были единодушны в дерзком желании противопоставить свое истолкование комедии давнишней сценической традиции. И в этом-то они вполне преуспели. Работа, начатая весной 1905 г., была завершена только к 26 сентября 1906 г.; премьера состоялась в момент, когда события первой русской революции уже миновали, а театр вернулся {250} из первого заграничного турне. По свидетельству Ф. Батюшкова, это был «самый сенсационный спектакль в двух столицах за весь театральный сезон»[[759]](#endnote-745).

Л. Гуревич писала, что режиссеры «совершили революцию над пьесой, они разбили вдребезги все традиции, все ожидания публики и критиков»[[760]](#endnote-746). С. Потресов утверждал, что «старый, мертвый дом Фамусова», в котором раньше не жили, а только произносили монологи, теперь «ожил» и «жизнь входит в него с каждым новым лицом»[[761]](#endnote-747).

Однако вся эта «революция над пьесой» привела, по словам Н. Эфроса, к тому, что «социальный конфликт драмы» — столкновение двух поколений, «двух строев миросозерцания» — померк и впечатления не произвел. Если внимательно проследить за указаниями, которые режиссеры давали исполнителям, то станет ясно: меньше всего их занимал «социальный конфликт». Качалову внушали, что Чацкий — «умный, горячий молодой человек, влюбленный в Софью»[[762]](#endnote-748), и актер превосходно выполнил режиссерское задание. Качалов, сказано было в рецензии «Театра и искусства», «один из самых обаятельных Чацких. Это не трибун, говорящий речи с кафедры, как его обыкновенно играют; не становясь на ходули, не горячась чрезмерно, Качалов — Чацкий знает, перед кем он говорит, и протестует против бросающихся в глаза несправедливостей мимоходом, не придавая этому значения проповеди-пропаганды… Так же просто благодаря талантливой режиссуре развертывается обвеянный поэзией роман с Софьей, и тайна этой поэзии уловлена на сцене»[[763]](#endnote-749).

Коль скоро поэзия любви к Софье выступала на первый план, а протестующие речи произносились мимоходом, то, разумеется, и противники Чацкого были изображены без желчи. Немирович хотел, чтобы в Фамусове запечатлелось «соединение барственности с суетливой неугомонностью» и «вполне искренним хлебосольством», чтобы роль была проведена с мягким юмором, «без которого нет художественного рисунка»[[764]](#endnote-750). Правда, Станиславский жаловался, что Немирович не сделал ему «ни одного замечания», и переживал «ужасные мучения»[[765]](#endnote-751). Удачно ли он сыграл? Мнения рецензентов по этому поводу разошлись, и Н. Эфрос, например, считал, что он утяжелил игру «нарочитою характерностью», что «детали несколько заедали самый образ»[[766]](#endnote-752). Но, во всяком случае, ясно, что сыграл незлобиво, что вышел у него «уравновешенный, мягкий, даже симпатичный московский барин старого покроя»[[767]](#endnote-753), «обыкновенный русский чиновник, прежде всего добродушный, любящий поесть, поспать, поволочиться, а потом уже (на расстоянии нескольких километров) ретроград и мракобес»[[768]](#endnote-754).

Сложнее обстояло дело с Молчалиным. Некая растерянность {251} перед этой ролью чувствуется уже в режиссерской разработке. Молчалин виделся Немировичу «херувимчиком», прекрасно одетым — «без резкого франтовства, но корректно и по моде», услужливым, представительным. Он никого не любит, «любит только приятно жить»[[769]](#endnote-755). Этому «херувимчику» предлагалось «побороться с Чацким в обаянии»[[770]](#endnote-756). Задание логичное с точки зрения «романа Софьи», но вряд ли выполнимое, если Чацкий — Качалов, а Молчалин — пресный А. И. Адашев. Даже самые благосклонные критики упоминали его лишь по обязанности: «Очень красивый, но бледный Молчалин — г. Адашев»[[771]](#endnote-757).

М. Германовой — Софье режиссер настойчиво рекомендовал найти «чистоту романтизма» и «красоту наивности в сентиментально-жеманных манерах»[[772]](#endnote-758). Германова отлично выполнила первую часть задачи: ее Софья была «черноволосой красавицей в поэтических нарядах и прическах 30‑х годов, с отпечатком сильного темперамента на лице». Но в «томных улыбках», в «деланной плавности ее движений»[[773]](#endnote-759) не было ни жеманства, ни сентиментальности. Напротив, известный актер Н. Россов недоумевал, зачем актриса «с начала и до конца придает Софье такой трагический тон»[[774]](#endnote-760).

М. Лилину в роли Лизы уводили далеко прочь от «навязчивого образа мольеровской субретки»[[775]](#endnote-761). «Русификация» субретки явно удалась: «Лиза — Лилина, с лукавой рожицей, фигуркой с картины Сомова, с ухватками и речью деревенской девки», всех изумила[[776]](#endnote-762). Еще более удивителен был Л. Леонидов — Скалозуб: вместо грубого бурбона, каким его обычно изображали, Скалозуб предстал на подмостках МХТ элегантным, достойным, завидно уравновешенным офицером.

В конечном итоге вся грибоедовская портретная галерея заблистала свежестью новых красок, причем портреты, которым {252} прежде неизменно старались дать сочность живописи маслом, на сцене МХТ обрели нежность акварели. И конечно, эта акварельность письма не вязалась с гневной интонацией сатирика. Все роли подверглись эстетизирующей корректуре, так что Лизу — Лилину сравнивали с «картиной Сомова» совсем не случайно.

Еще энергичнее воля к эстетизации проступила во внешнем облике спектакля. «Когда ставилось “Горе от ума”, — писал Немирович, — Художественный театр только что начал свои искания в сторону так называемой стилизации»[[777]](#endnote-763). В. А. Симов, который порывался показать дом Фамусова как «домостроевскую крепость», изобличить «домостроевский быт»[[778]](#endnote-764), вынужден был прибегнуть к помощи молодых художников только что возникшей Студии на Поварской: В. Е. Егоров дал эскиз костюма Фамусова, Н. П. Ульянов — эскиз костюма Софьи и т. д. (и Ульянов, и Егоров были близки к «Миру искусства»).

По Грибоедову, три первых акта надлежит играть в одной декорации. Но режиссеры так ограничивать себя не хотели: они дали каждому акту особое место действия — будуар, портретную и гостиную, а в четвертом акте, как и у Грибоедова, изобразили танцевальную залу. Причем во всех случаях отказались от излюбленных в раннем МХТ диагональных композиций: фронтальные планировки первых двух действий обладали довольно большой глубиной, в третьем акте эта глубина еще увеличивалась, в четвертом — захватывала почти весь планшет.

«Мирискуснические» (а по выражению Н. Эфроса, «реставрационные») мотивы определили всю внешность спектакля, законом которого стало влюбленное смакование красот старинного антуража. «Фамусовская Москва» дышала неповторимой прелестью «московского ампира», сцена бала начиналась длинной процедурой натирания паркетных полов, горели свечи в шести больших люстрах, потом — когда гости уже собрались — поджигали нитку, и огонь бежал по ней к остальным люстрам, поочередно их воспламеняя. У рецензентов разбегались глаза, они не поспевали зафиксировать «тысячу мелочей» — цветные жилеты Фамусова, высокие цилиндры гостей, канделябры, трельяжи, клавикорды, кисейные гардины, часы с движущимися фигурками под стеклянным колпаком и т. д. и т. п.

Какие цели воодушевляли Станиславского, видно из мемуаров А. Г. Коонен, которая тогда только что пришла в МХТ и участвовала в бальной массовке. «Замечательной находкой Константина Сергеевича, — писала она, — была пауза перед выходом Хлестовой, когда в течение нескольких минут (на сцене это огромное время) раздавался только легкий шелест французской речи, переплетаясь то с внезапно вспыхнувшим лукавым смехом, то с позвякиванием ложечек в крошечных кофейных чашках или с {253} неожиданно врывающимся звоном гусарских шпор». Станиславский добивался от всех, занятых в этой сцене, «изящества фразировки, интонаций, изысканного произношения, которым гордилась грибоедовская Москва. Результат этой кропотливой работы был великолепен. В сцене, где не было ни одного грибоедовского слова, жила и звучала грибоедовская эпоха»[[779]](#endnote-765). Немирович вспоминал, что эта пауза перед появлением Хлестовой на генеральной репетиции вызвала «взрыв одобрения артистов Московского Малого театра с Ленским, Ермоловой, Южиным, Федотовой и др.»[[780]](#endnote-766).

В спектакле воскрес, по словам Н. Эфроса, «старомосковский дворянский жанр с его характерными фигурами господ и слуг, хозяев и гостей, с его закипающею сплетнею и клеветой, с его строго стильной мебелью и горками красивых музейных безделушек, с подчеркнуто модными костюмами и головными уборами»[[781]](#endnote-767). Примечательно, что «сплетня и клевета» оказались у Эфроса в одном ряду с мебелью, безделушками и модами. Все это, вместе взятое, было, считал он, «живым и трепетным в своей историчности», но чувствовался все же «хмель новаторства, кокетничание и щегольство», на которые затрачивалась «гибель изобретательности, хорошей режиссерской изобретательности, много умелого труда, подлинно мизансценирующего искусства»[[782]](#endnote-768).

Особой — и нерешенной — проблемой спектакля осталась проблема произнесения грибоедовского стиха. Курьезная идея Немировича играть пьесу по изданию Ю. Озаровского, где текст комедии был напечатан «под видом прозы», конечно, не может быть оправдана, как ни хлопочут об этом биографы режиссера. Его попытки найти стихотворной форме бытовую опору способом внедрения в стих разнообразных хмыканий, вздохов, «охов» и т. д. и т. п. свидетельствовали только о том, что актеры МХТ, невзирая на весь «хмель новаторства», отрешиться от бытового, житейского разговора не умели. Мейерхольд не без сарказма писал: «… пришлось стихи говорить как прозу, чтобы внушить правдоподобность спектаклю». И сам Станиславский, «играя Фамусова, был всех последовательнее: или — или; он был натурален, и ненатуральными были для него стихи»[[783]](#endnote-769).

Но это противоречие между «натуральностью» игры и «ненатуральностью» стиха и впоследствии в Художественном театре разрешено не было. А опыт «Горя от ума» (при возобновлении которого в 1914 г. новые декорации написал М. Добужинский) получил в дальнейшем, в частности в тургеневских спектаклях МХТ, энергичное развитие. С «Горя от ума» и с предпринятой Мейерхольдом под эгидой Станиславского постановки «Шлюк и Яу» Гауптмана в Студии на Поварской начинается то направление русских режиссерских исканий, которое было названо «традиционализмом».

# **{254}** Распространение идей и методов МХТ*Казенные театры на рубеже веков \* А. П. Ленский и Новый театр \* Шекспировские спектакли Ленского в Малом театре \* Античные трагедии на Александринской сцене \* Режиссура А. А. Санина и М. Е. Дарского \* Драмы Чехова в Александринском театре \* Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской в Пассаже \* Провинциальные последователи МХТ \* Товарищество Новой драмы В. Э. Мейерхольда*

Ненавистник режиссуры, А. Кугель скрепя сердце допускал, что постановщик спектакля может быть «посредником между автором и сценой», но считал, что режиссеры МХТ забрали себе чересчур большую власть. В лице режиссера, роптал критик, «создалась некоторая новая величина, которая, собственно, и называет себя “театром”, в то время как авторы и актеры суть только материал для его творчества»[[784]](#endnote-770). Такие претензии «новой величины» представлялись Кугелю опасными для сценического творчества, и чаще всего — мы имели много случаев убедиться в этом — он весьма недоброжелательно комментировал постановки МХТ. Тем не менее даже он довольно рано вынужден был признать, что деятельность Художественного театра кое-что существенно изменила к лучшему. «Благодаря установлению принципа режиссерской власти и, разумеется, дарованиям и художественному вкусу режиссеров, гг. Станиславского и Немировича-Данченко, явилась возможность прежде всего обновить репертуар произведениями новейшей литературы, новыми веяниями искусства, познакомить публику с авторами, неизвестными доныне и требовавшими для своего сценического воспроизведения и особой тонкости понимания, и особых приемов, которых не знала сценическая рутина». В числе новых авторов были названы Ибсен, Чехов и Гауптман[[785]](#endnote-771).

И если в 1902 г. Кугель сгоряча заявил, что МХТ будто бы «не выдвинул за 5 лет своего существования ни одного талантливого актера» (и сам почувствовал, что переборщил: «… кажется, я еще все говорю с пристрастием. Каюсь»[[786]](#endnote-772)), то через год ему пришлось высказаться на эту тему совсем в ином духе. «Московский Художественный театр, несмотря на стеснение свободы творчества и на пренебрежение к таланту актера как к высшему {255} началу искусства, несмотря на весь свой несколько дилетантский дух, сослужил огромную службу эволюции актера как представителя общественного класса. В этом — огромная и бесспорная заслуга московского театра… Актер, затерявшийся в ансамбле, — писал теперь Кугель, — приобрел взамен частицу общего, несколько сурового, учительского духа. Повеяло религиозностью, сознанием важности общественного дела, которому служишь. И оттого актеры выросли, выпрямились и стали гордо носить головы не только на сцене, изображая важных особ первых классов, но и в жизни, изображая самих себя»[[787]](#endnote-773).

Критик видел, сколь благотворно повлиял МХТ на репертуар русской сцены, какое огромное расстояние отделяет интеллигентных, высококультурных и сознающих высокое значение своей миссии актеров МХТ от остальной актерской среды. Но крупных талантов в труппе Станиславского и Немировича Кугель по-прежнему не замечал. Другие известные критики — Ю. Беляев, Э. Старк, А. Измайлов — тоже склонны были думать, что все эти «затерявшиеся в ансамбле» актеры интересны только вкупе, только как «составные части» режиссерской композиции, стесняющей «свободу творчества» и потому мешающей развитию отдельных дарований. Признавая, что МХТ внес в русскую театральную жизнь много нового, изменил ее тонус, сблизил сцену с духовными запросами современной аудитории, рецензенты, как и Кугель, долго не в состоянии были понять, что в труппе Станиславского и Немировича сложилась принципиально новая актерская формация, которой принадлежит будущее.

А. Амфитеатров в 1904 г. с похвалой характеризовал общероссийское влияние МХТ: «Театр этот поднял уровень актерского образования и развития… Даже в допотопные керосиновые театры захолустья проникли московские образцы, рисунки, тон, хоровые тенденции, отрицание амплуа и т. д. Фактически реформа, переживаемая современными русскими театрами, на три четверти — дело москвичей»[[788]](#endnote-774). Амфитеатров, однако, тоже не раз высказывался в том смысле, что, мол, подлинных актерских талантов в труппе МХТ очень мало. И, восхищаясь, например, «сценической акварелью» постановки «Трех сестер», уверенно утверждал, что пьеса Чехова только выиграла бы, если бы ее поставили на императорской сцене «масляными красками, в широких мазках вдохновенного талантливого творчества»[[789]](#endnote-775). Он даже и роли мысленно распределял: как хорошо сыграла бы Машу Ермолова, а Наташу — Лешковская…

Несмотря на очевидные достижения Художественного театра, его новоявленные актеры, чьи имена сперва никому ничего не говорили (и были, как выразился Н. Эфрос, «иксами для Москвы»[[790]](#endnote-776)), по мнению искушенных театралов, не выдерживали сравнения {256} с «лучшими силами» казенной сцены. И, хотя у «иксов» скоро обнаружились фамилии, хотя уже через несколько лет вокруг имен Москвина, Книппер, Лилиной, Андреевой, Качалова возник ореол и каждое из этих имен было уже не «звук пустой», все же почти никто не осмеливался ставить их в один ряд с Ермоловой, Ленским, Южиным, Савиной, Комиссаржевской, Варламовым, Давыдовым. Считалось, что там, в Александринском и Малом, славнейшие из славных «Артисты с большой буквы», а тут, в Художественном, серьезные, старательные, вдумчивые исполнители режиссерских заданий. Естественно было предположить, что стоит лишь объединить усилия корифеев общностью продуманной «постановки», дать им настоящего режиссера, дать хорошую современную пьесу, Чехова например, и все тотчас увидят, сколь велики силы старейших, лучших российских театров.

Упования побуждали к действиям. Попытки перенести на казенную сцену новшества Станиславского и Немировича совершались неоднократно. Беда, однако, состояла в том, что «славнейшие из славных», если бы и хотели, не могли безропотно и безоговорочно подчиниться режиссерскому диктату. И Ермолова, и Савина с симпатией относились лично к Станиславскому, не однажды высказывались об искусстве МХТ в самом восторженном тоне. Но они, равно как и подавляющее большинство их сотоварищей, были людьми старого театрального закала. Ермолова, например, неприязненно отзывалась о драматургии Ибсена, Гауптмана и Чехова и серьезно думала, что «они очень виноваты в болезнях нашего века, они изо всех сил поддерживают в обществе истерию, неврастению…»[[791]](#endnote-777). «Мне, — чистосердечно поясняла актриса, — ненавистно это новое направление, это изображение беспросветного мрака и ужаса жизни, этой голой правды…» Ермолова не понимала, зачем эти писатели показывают «разные возмутительные случаи нашей жизни», ведь на свете и без того «достаточно горя»[[792]](#endnote-778). Федотова и Южин были шокированы драмой Горького «Мещане». Даже Ленский, который, как мы увидим, стремился изменить к лучшему деятельность Малого театра, и тот советовал Чехову вовсе не писать пьес, не находил ничего интересного в драматургии Гауптмана и Ибсена (делая исключение лишь для «Доктора Штокмана»[[793]](#endnote-779)). Корифеи казенных театров могли порой восхищаться — и восхищались — некоторыми спектаклями МХТ, но не допускали и мысли о том, что их собственные великие таланты нуждаются в режиссерской указке.

Давным-давно установившийся уклад жизни Малого и Александринского театров вообще с трудом поддавался каким-либо изменениям. «Артисты императорских театров, — эпически сообщал современник, — совершенно свободны май, июнь, июль и {257} август. Сюда следует прибавить семь недель великого поста, да принять во внимание субботние дни, по которым спектаклей в этих театрах не бывает. В общем артисты императорских театров работают никак не больше шести месяцев, получая жалованье круглый год». Из этого вовсе не следовало, что остальные шесть месяцев артисты отдыхали. Напротив: «… если из обеих трупп, петербургской и московской, исключить двух-трех человек (г‑жа Ермолова, г. Сазонов), то окажется, что все остальные и великий пост, и все лето носятся как угорелые из города в город и “гастролируют” то пресловутыми “ансамблями” [т. е. наспех сколоченными небольшими труппами. — *К. Р.*], то поодиночке». В гастролях они выматывались до предела. «И так как отдых необходим, то они отдыхают во время сезона, кто как может и кто как умеет. … Благодаря постоянным разъездам и гастролерству нарушается ансамбль, актеры портятся, играя не свои роли, усваивают привычки небрежного театрального дела. Играя с кем придется, они отвыкают от своих постоянных партнеров, разучиваются идти с ними в тон. Особенно в начале сезона императорские артисты играют, выражаясь тривиально, кто в лес, кто по дрова»[[794]](#endnote-780).

В таких условиях о художественной стройности спектаклей не приходилось и мечтать. Но пока на горизонте не возник МХТ, симптомы застоя и разлада в искусстве казенных театров мало кого беспокоили. После 1898 г. эти явления сразу оказались слишком заметны. Через три месяца после «Царя Федора Иоанновича», которым открылся МХТ, в Малом театре играли «Царя Бориса» — трагедию, завершающую трилогию А. К. Толстого. Южин, исполнивший главную роль, мрачно констатировал, что напрашивающееся сравнение выходит не в пользу императорской сцены: «У нас постановка — бездарная, обстановка — мизерная»[[795]](#endnote-781). Критик Н. Рокшанин придерживался такого же мнения: «Костюмы были почти все из старых спектаклей, толпа — мертва»[[796]](#endnote-782). Вскоре сопоставление двух театров — прославленного Малого и только что народившегося Художественного — стало до навязчивости постоянной темой московских театральных рецензий. Редкий критик удерживался от соблазна указать на консерватизм и рутину казенной сцены, не забывая, однако, упомянуть о замечательных актерских дарованиях, которые там увядают. Еще реже критики, похваливая новаторские опыты Станиславского и Немировича, соглашались признать, что и в МХТ есть талантливые актеры. Господствовала простая схема: в Художественном театре хороша «постановка», в Малом — сильная труппа; в Художественном — прекрасная, продуманная организация и серьезный репертуар, в Малом — беспорядок, расхлябанность, репертуар — случайный, т. е. недостатки, конечно, серьезные, {258} но сравнительно легко преодолимые. Тем не менее время шло и недостатки эти только усугублялись. Публика охладевала к Малому театру, а Художественный занял центральное место в духовной жизни Москвы.

С 1898 по 1901 г. Московской конторой императорских театров управлял В. А. Теляковский, человек умный, дальновидный, культурный, который открыл дорогу на императорскую сцену Ф. Шаляпину, К. Коровину, а позднее А. Головину, В. Мейерхольду, Анне Павловой, М. Фокину и др. Его дневники проливают дополнительный свет на тогдашнее состояние Малого театра. Теляковский далеко не во всем сочувствовал — особенно поначалу — методам и принципам МХТ. Он полностью признал превосходство МХТ над императорскими театрами только к 1910 г., в момент премьеры «Братьев Карамазовых». Художественный театр более десяти лет воспринимался Теляковским ревниво — как неприятный конкурент, чьим спектаклям он подчас отдавал должное, но чьи недостатки он тщательно фиксировал, а слабости охотно преувеличивал. Обычные для того времени фразы, что в Художественном театре «нет выдающихся актеров» и даже вообще «нет актеров», что там одна только муштра под видом искусства и т. п., то и дело мелькают в записях Теляковского. Однако все, что творится на сцене и за кулисами Малого театра, повергает его в глубокое уныние.

Теляковского удручают грубейшие нарушения исторической достоверности, допускаемые на «образцовой» сцене. Директор с изумлением видит «письменный стол из аукционного зала» в постановке «Кина». Сердито спрашивает: «Как объяснить появление в “Макбете” современных кресел и одной и той же скатерти в “Макбете”, “Марии Стюарт” и “Закате”?» «Я понимаю, — пишет он, — что во всякой постановке может быть ошибка, но почему ошибка продолжается годами и повторяется сотни раз? Могу только объяснить, что за этим никто не смотрит… Не видно у нас совсем организации известной ответственности за постановку. Когда кто не так причесан, не так одет, не так осветили, не то поставили — не знаешь, с кого спросить»[[797]](#endnote-783).

Характерно, что главная причина всех этих бед, по мнению директора, одна: «Режиссера в Малом театре нет, и каждый играет так, как ему нравится»[[798]](#endnote-784).

От внимания Теляковского не ускользнули весьма своеобразные отношения Малого театра с аудиторией. «Публика, — писал он, — хочет смотреть пьесы лишь с комическим оттенком, т. е. пьесы, где она может посмеяться над прекрасной и бытовой игрой наших комиков. Будь пьеса драматична или будь это трагедия — успеха она в Малом театре не имеет. С тех пор как состарилась М. Н. Ермолова, публика изверилась в этом сорте пьес… {259} Словом, — резюмировал Теляковский, — так или иначе, но дело в драме так идти, как шло, не может. Является теперь вопрос, как же поступить? По-моему, исход один. Разделить труппы, отделив старательно все корни, традиции, самодовольство, старость в одно место — в Малый театр. Пускай доживают там те, кто в свое время приносил пользу и в свое же время не спохватился… Каждый человек в отдельности стареет, впечатлений новых принимает все меньше и меньше, но общество не стареет и впечатлений просит не старых и подогретых, а новых, потому что каждый день в театр прибывают зрители новые и молодые, которые старую коврижку жевать не желают». И потому молодую, еще не очерствевшую часть труппы надо «выделить отдельно в Новый театр и работать с ними на современных началах, для чего прежде всего надо режиссера»[[799]](#endnote-785).

Не возлагая никаких надежд на Малый театр с его корифеями, «упитанными успехами 80‑х годов», директор выдвигал идею Нового театра — внешне как бы связанного с Малым, управляемого одной дирекцией, тоже «императорского», но совершенно отдельного и «нового» по всем статьям: по репертуару, характеру постановок, манере актерской игры.

Сложность, однако, состояла в том, что, когда Теляковский эту идею обдумывал, Новый театр формально уже существовал как филиал сразу двух — и Большого и Малого театров. (Он открылся в 1898 г. постановками «Евгения Онегина» и «Ревизора»). Отрезать этот филиал от Малого театра и дать молодежи реальную независимость от основной труппы было совсем не просто. Если бы Теляковский остался в Москве, возможно ему и удалось бы это сделать. Но в 1901 г. Теляковский был с повышением переведен в Петербург, возглавил все императорские театры, и Новый театр продолжал влачить свое филиальное существование. На его подмостках выступали и маститые актеры, нередко завладевая самыми выигрышными ролями и оттесняя молодых на второй план. Режиссерами Нового театра числились А. П. Ленский и А. М. Кондратьев. Ждать от Кондратьева каких-либо реформ не приходилось: это был торопливый и безвкусный ремесленник, которого Немирович брезгливо называл «театральным брандмейстером»[[800]](#endnote-786). Все надежды на обновление сопряжены были с одним только Ленским. И эти надежды Ленский, казалось, мог оправдать.

В отличие от большинства своих коллег А. П. Ленский еще до возникновения МХТ испытывал острую неудовлетворенность искусством Малого театра. Театровед Н. Г. Зограф справедливо утверждал, что взгляды Ленского и Немировича еще в конце 80‑х – начале 90‑х годов во многом совпадали, что Ленский живо симпатизировал Станиславскому и Немировичу с самого начала их {260} совместной деятельности, что Ленский обладал радикальной и обширной программой неотложно необходимых, по его мнению, преобразований и перемен. Новый театр, который открылся одновременно с МХТ, представлялся Ленскому своего рода экспериментальным начинанием. Здесь, работая с молодыми артистами, он предполагал осуществить постановки, которые заставят и старую труппу Малого театра свернуть наконец с наезженной колен.

Но Ленский сумел реализовать свою программу далеко не полностью. Слишком многое мешало ему. Мешал, во-первых, компромиссный статус Нового театра, отделить который от Малого не удалось. Мешало вынужденное сотрудничество с Кондратьевым, быстро разрушавшим все, что Ленский медленно созидал. Мешал бюрократический аппарат «конторы», учреждения неповоротливого и косного. «Контора» выполняла функции оградительные и охранительные, всякой новизны боялась пуще огня.

Сказанное не относится лично к В. А. Теляковскому: директор, как уже сказано, был отнюдь не ретроград и сам порывался бороться с застоем казенной сцены. Но с Ленским Теляковский поладить не умел. Педантичный, придирчивый администратор, он плохо понимал артистическую натуру Ленского, никак не мог примириться с тем, что в процессе репетиций происходят подчас совершенно непредвиденные перемены, что Ленский иногда одного актера вдруг заменяет другим, бракует готовые костюмы, предъявляет «конторе» требования, которые противоречат его собственным первоначальным планам, и т. п. Все это казалось Теляковскому вздорными капризами. Возможно, постепенно директор свыкся бы с режиссером и научился бы терпеть неорганизованность Ленского (впоследствии Теляковский отдавал должное его таланту). Но в 1901 г. Теляковского сменил на посту руководителя московских театров Н. К. Бооль, закоренелый консерватор, формалист, к искусству вообще равнодушный, и с ним, да еще с его помощником В. А. Нелидовым, интриганом и циником, приходилось теперь иметь дело Ленскому. А кроме того, не одна только «контора» препятствовала обновлению искусства Малого театра. Корифеи московской труппы тоже выказывали явную неприязнь и к новаторской современной драматургии, и к попыткам режиссуры как-то ограничить и обуздать актерское своеволие.

О том, что такое режиссура и постановка спектакля, Ленский имел свои собственные и по тем временам довольно смелые понятия. Во многом его устремления совпадали с целями основателей МХТ. Но существовали и весьма важные различия между эстетическими идеалами Станиславского и Немировича, с одной стороны, Ленского — с другой.

{261} Программа МХТ выдвигала на первый план как начало всех начал правду, программа Ленского — красоту. Руководители МХТ безбоязненно шли навстречу жизненности, пусть грубой, пусть грязной, пусть низменной и жестокой. Ленский мечтал о театре возвышенном и поэтичном. Ничего болезненного, грубого, грязного, унылого и тусклого его артистическая душа не принимала. Натуралистические крайности МХТ казались Ленскому признаком дурного вкуса, изменой благородной красоте подлинного искусства.

Не понимая и не принимая «новую драму», Ленский ставил на сцене Нового и Малого театров преимущественно классический репертуар. Когда же он увлекался той или иной драматургической новинкой, чаще всего выяснялось, что серьезного общественного значения новинка эта иметь не может.

Сопоставляя свои и Станиславского возможности, Ленский думал, что актеры, которыми располагают МХТ и Новый театр, одинаково даровиты. «Но вот в чем он неизмеримо сильнее меня: для своей постановки “Венецианского купца” он делает все, что только ему понадобится, все, что подскажет ему его знание, талант и воображение. Мало того, он одно и то же по нескольку раз переделывает, меняет, подгоняет, примеривает и исправляет неизбежные в таком деле ошибки и выходит перед публикой во всеоружии. Я же пользуюсь только тем, что имеется налицо. Имеются же намозолившие глаз костюмы и декорации, вместо таковых же новых, еще не виданных на императорской московской сцене, какие я и предполагал показать»[[801]](#endnote-787).

Эти соображения были верны, хотя, конечно, Ленский недооценивал способности артистов МХТ и тот идейный и эстетический максимализм, с которым относились к своему делу Станиславский и Немирович. Сам он такой беззаветной целеустремленностью в борьбе за новое искусство не обладал. Нередко страстное актерское увлечение новой ролью поглощало его целиком, и режиссерская работа в этих случаях надолго отодвигалась в сторону. Внешность замышляемого спектакля тоже в значительной мере зависела от его личных склонностей: неплохой рисовальщик, некогда учившийся у Крамского, Ленский мнил себя большим художником и уверенно давал указания даже таким театральным живописцам, как К. Коровин, причем всякий раз требовал «красивости» декораций. Впоследствии некоторые историки театра всерьез уверовали, будто Ленский был «прекрасный художник и скульптор»[[802]](#endnote-788). Но историки изобразительного искусства отзываются об этих его талантах скептически: «как самостоятельный автор декораций он был уязвим», цветом владел плохо, вкус обнаруживал «не всегда тонкий». А других подлинно талантливых мастеров, в частности «ни Головина, ни Коровина, {262} Ленский не рассматривал как своих союзников»[[803]](#endnote-789), что было по меньшей мере опрометчиво.

Мизансцены Ленского — чаще всего нарочито картинные, его массовки — многолюдные и нарядные, но статичные, организовывались с расчетом произвести «чарующее» впечатление. Самые большие перспективы такого свойства открывались в пьесах-сказках, и потому «линия фантастики», занимавшая в репертуаре Художественного театра весьма скромное место, обретала в режиссерском творчестве Ленского доминирующее значение.

В этом смысле очень выразительна одна из первых программных его постановок — «Сон в летнюю ночь» Шекспира (1899). Из причудливой шекспировской смеси реальности с фантастикой, земного с идеальным, фарса с лирикой Ленский отцедил почти все реальное, земное и смешное, чтобы дать полную волю волшебству чудесных метаморфоз. Комедия шла под музыку Мендельсона-Бартольди и неуклонно превращалась в своего рода феерическое зрелище, где таинственные лесные духи, молодые влюбленные, наивные ремесленники, феи, эльфы и амазонки были одинаково лиричны и одинаково условны. «Особенно удачны по настроению, легко и красиво передаются все сцены в лесу, — писал рецензент “Русских ведомостей”. — Мир реальных! и область сновидений, поэтических грез сохранили в исполнении необходимые оттенки и переходы, тонкие и едва уловимые в отдельности. Не меньшей похвалы заслуживает внешняя сторона постановки, усиливающая иллюзию»[[804]](#endnote-790). Больше всего увлекали Ленского эльфы, их роли он «поручал детям, одевая их цветами (шляпы из лепестков цветка), проявляя много вкуса в пластических группировках», и, утверждает Н. Зограф, заканчивал спектакль «тонким поэтическим аккордом, показав, что все происшедшее было лишь легкой, нежной сказкой, причудливым сновидением».

Зограф признавал, что «значительных актерских достижений спектакль не имел»[[805]](#endnote-791). Современные отзывы по этому поводу более категоричны: «Мы видели на сцене толпу актеров, размахивающих руками, декламировавших непременно с завыванием и принимающих непременно неестественные позы», — писал рецензент «Русского листка»[[806]](#endnote-792). Но красочное представление все же пользовалось успехом и несколько приободрило поклонников Ленского.

Ровно через год Ленский показал еще один шекспировский спектакль — «Ромео и Джульетта». Трагедия шла не в Новом, а в Малом театре, где только что был устроен вращающийся круг. Это обстоятельство благоприятствовало намерению режиссера добиться быстрой смены картин (их было 22) и динамичности действия. Повороты круга, переходы от одной картины к {263} другой совершались при открытом занавесе: Ленский хотел добиться непрерывности движения трагедии, демонстрируя публике разные уголки Вероны, интерьеры домов Монтекки и Капулетти. Правда, техника его подвела, и дважды этот принцип пришлось нарушить, производя смену декораций при затемнении сцены. Тем не менее поворотный круг был воспринят как многообещающее нововведение, которое заинтересовало даже Льва Толстого[[807]](#endnote-793).

Воздействие режиссуры МХТ сказывалось в пестроте и многолюдности массовок, причем Ленский, подобно Станиславскому, выводил на подмостки некоторых колоритных персонажей без речей. В частности, обращала на себя внимание и была особо отмечена рецензентами юная итальянка, изящно прислонившаяся к стене дома Капулетти. Но и эти дополнительные фигуры, и группировки горожан Вероны все же отзывались чужеродной Шекспиру умильностью. Драматизма, грозного напора встревоженной или разъяренной толпы Ленский не добивался. Жители Вероны, челядь Монтекки и Капулетти нужны были ему ради одной только показной живописности. И самая эта живописность была умиротворенной.

Лиризм, сдобренный изрядной дозой сентиментальной чувствительности, сопутствовал образам Ромео и Джульетты. Оба исполнителя были очень молоды: Ромео играл юный актер А. А. Остужев, Джульетту — Е. П. Юдина, вообще не актриса, а молоденькая библиотекарша Малого театра, в которой Ленский неожиданно для всех усмотрел непосредственность, свежесть, обаяние, необходимые для исполнения этой роли. Экстравагантность его выбора, отметил Теляковский, «вызвала бурю толков, анонимных писем и протестов как со стороны артистов, так и со стороны публики»[[808]](#endnote-794). Сам директор тоже был сильно озадачен, но, поскольку «настоящей Джульетты», которая виделась Ленскому «блондинкой до прозрачности», в труппе не нашлось, уступил режиссеру. Памятуя, что Верона — в Италии, он однако, заставил «блондинку до прозрачности» надеть черный парик.

Эта авантюра не оправдалась. Юдина провела роль неровно и бледно. Иные критики снисходительно одобряли «сдержанность» ее игры[[809]](#endnote-795), но их похвалы звучали двусмысленно. Остужева упрекали в «минорности и слащавости» Ромео. В. Преображенский писал: «Все это молодо, искренне, нервно, да, но — мелко…». И резюмировал: «… несколько художественных декораций, две хорошо исполненные второстепенные роли… и вертящаяся сцена. Остальное — молчание. Таковы результаты новых течений на казенной сцене»[[810]](#endnote-796).

Лучшей шекспировской работой Ленского принято считать {264} постановку «Кориолана», осуществленную в 1902 г., — на этот раз не с молодежью, а с основной труппой Малого театра, в бенефис Г. Н. Федотовой. Бенефициантка исполнила роль Волумнии, Кориолана играл А. И. Южин, Агриппу — С. В. Яковлев. Ленский сильно сократил пьесу (29 эпизодов свел в 11 картин). Главная его идея состояла в противопоставлении героя толпе. Он хотел показать, что Кориолан при всех его воинских доблестях, благородстве и чистоте помыслов гибнет из-за аристократически высокомерного презрения к плебсу. «Симпатии зрителя невольно были на стороне массы, — писал Н. Рокшанин, — и даже в моменты сильнейшего подъема Кориоланова духа и величайших его страданий он представлялся и должен был представляться в воплощении Малого театра достойным разве только жалости»[[811]](#endnote-797). Вероятно, прав Н. Зограф, предполагая, что такое впечатление во многом зависело не только от удачных массовок, но и от напыщенной декламации Южина — Кориолана: у актера «не было непосредственности чувства, неуравновешенности натуры, трагизма, внутреннего огня»[[812]](#endnote-798).

Все же массовые и особенно батальные сцены на этот раз, по-видимому, вышли у Ленского более экспрессивными, нежели в других его постановках. С. Потресов в «Русском слове», описывая одну из сценических баталий, восторгался: «Два полчища ринулись друг на друга. При всякой иной постановке эта сцена вызвала бы улыбку, напомнила бы балаганную феерию; здесь же это было грандиозно, величественно, и эти два ринувшиеся друг на друга войска, и град огромных камней, бросаемых на головы римлян с ворот Кориоли, — все это создавало иллюзию в области, для иллюзии почти недоступной. Эта картина имела огромный успех, и вызовы режиссера были продолжительны и единодушны»[[813]](#endnote-799).

Декорации Ф. А. Лавдовского, сделанные по эскизам Ленского, выглядели тяжеловесно и вполне банально — в знакомом викторианском духе. Чересчур завышенные оценки постановки «Кориолана» в московских газетах сопровождались оптимистическими прогнозами. Рецензенты надеялись, что успех Ленского вернет Малому театру «симпатии, которые за последние два года стали как будто слегка отклоняться в другую сторону»[[814]](#endnote-800), т. е., разумеется, в сторону МХТ. Но эти чаяния не сбылись.

В соревновании с Художественным театром Ленский оказался на коне лишь однажды — в 1900 г., когда одновременно со Станиславским поставил «Снегурочку». Успех, которого на этот раз добился Ленский (его спектакль продержался пять сезонов и прошел 69 раз), был достигнут благодаря тому, что он не раздваивался, подобно Станиславскому, между «реальным элементом» и сказочным волшебством, между «деревенскими буднями» {265} и пейзанской буколикой. Оперность постановки была единственной и ясно осознанной целью. Пьеса Островского давалась на музыку П. Чайковского, исполнялась в оркестровом сопровождении. В кульминационные моменты действие прерывалось хоровыми и плясовыми номерами, откровенно напоминая дивертисмент. Декорации были сделаны по эскизам Виктора Васнецова, выполненным в свое время для частной оперы Мамонтова, и потому, как и полагается в оперном спектакле, почти весь планшет сцены оставался свободным для хористов, танцоров и принаряженных пейзанских массовок. Актеры и актрисы то и дело становились в позы провинциальных солистов. Снегурочку — Л. Селиванову в рецензиях аттестовали как «милое, трогающее своею чистою наивностью дитя»[[815]](#endnote-801). Критики восторгались «световыми эффектами», «лесом, озаренным алым закатом» или «еле‑еле засеребрившимся на рассвете»[[816]](#endnote-802), и т. п.

Высоко оценивая эту работу Ленского, Зограф все же признавал, что «в изображении сказочного мира на сцене было много театральной рутины и примитива», причем «особенно поражали своей шаблонностью введенные в спектакль хореографические сцены, живые картины»[[817]](#endnote-803). М. Пожарская писала об эклектичности костюмировки: «Берендей с золотым обручем — корона на лысине, обрамленной волнистыми седыми кудрями, одетый в розовую рубаху, похож на Менелая из оперетты Оффенбаха. Костюм Весны слащав и грубоват по краскам и т. п.». Сравнивая приемы Ленского с приемами Станиславского, исследовательница пришла к выводу, что, хотя постановка Нового театра и пользовалась успехом, это был шаг «не вперед, а назад»[[818]](#endnote-804).

В 1901 г. Ленский поставил еще одну вещь в том же оперно-сказочном стиле — пьесу Е. Гославского «Разрыв-трава». Сочинялась она в расчете на Большой театр, и потому много места отводилось хоровым песням и пляскам. Автор самодовольно внушал Ленскому, что пьеса его, «право же, недурна» и что «ее добрый освежающий дух в наше время нытья и сумерек как нельзя более уместен»[[819]](#endnote-805). Другими словами, «Разрыв-трава» рекомендовалась как бы в противовес чеховским спектаклям МХТ.

Но Ленского, по-видимому, прельщала в ней возможность еще раз применить методы, опробованные в постановках «Сна в летнюю ночь» и «Снегурочки». Убожества и примитивности пьесы Гославского он просто не замечал. «Московские ведомости» горячо приветствовали и пьесу, и спектакль: «Душа современного человека тоскует по сказочному, жаждет “душою от мук отдохнуть!” Гославский верно угадал этот вопрос», — уверял рецензент[[820]](#endnote-806). Другие критики подобных иллюзий не питали. «Народная поэзия в “Разрыв-траве”, — писал П. Ярцев, — обработана в {266} виде тех немудрых сказочек для детей, которые выходят десятками к Рождеству для подарков: красивая обложка, прозаическое изложение “своими словами” поэтических красот и нелепо приклеенная моральная сентенция». Правда, критик утверждал, что Ленский «вложил в тяжелую, грубую работу г. Гославского тепло, грацию и совсем сказочную нежную красоту», более того, что Ленский «сделался настоящим режиссером для сказки. Здесь он гораздо сильнее К. С. Станиславского: проще, мягче и объективнее»[[821]](#endnote-807).

На страницах «Русского слова» спектакль был иронически назван «калейдоскопическим обозрением всякой нечисти и нежити», пьеса — топорной, стихи Гославского — корявыми и грузными, постановка — неровной и примитивной, игра актеров — утрированной, «нарочно подчеркнутой»[[822]](#endnote-808). Успеха «Разрыв-трава» не стяжала и ожидаемых больших сборов не сделала.

Скоро Ленский изверился в деле Нового театра. Волей-неволей приходилось признать, что критики, с самого начала предрекавшие Новому театру незавидную участь «слегка облагороженного Корша», не ошибались. Новым этот театр, сросшийся с Малым, был только по названию. Репертуар принципиально ничем от коршевского не отличался, молодые актеры перенимали у старых мастеров ремесленные навыки. Постановки Кондратьева, перемежаясь с постановками Ленского, компрометировали все его усилия вдохнуть жизнь в немощное и межеумочное предприятие. В 1903 г. Ленский из Нового театра ушел и вообще на несколько лет режиссуру забросил.

Малый театр заодно с Новым тотчас же вернулся к прежним шаблонам. Режиссировали преимущественно актеры — О. А. Правдин, Н. И. Музиль, А. И. Южин и, конечно, тот же Кондратьев — все они вообще не считали нужным что-либо улучшать или менять на «образцовой сцене». Самый авторитетный среди них, А. И. Южин-Сумбатов, в брошюре «Личные заметки об общих вопросах современного театра» (1903) ни единым словом прямо не упомянул о деятельности МХТ. Косвенно же он опровергал самую идею режиссерского театра. «Там, где актер видит лицо только глазами режиссера и воплощается в него его стараниями, искусства уже *нет*… Сейчас в новых влияниях театра надвигается серьезная опасность подчинения личного творчества актера режиссерской власти». Режиссура уподоблялась «машине», которая, уверял Южин, «убьет личное творчество»[[823]](#endnote-809). Эти воззрения опирались на его собственную практику: Немирович, который был хорошо знаком с методами Южина, писал, что он видит смысл режиссерской работы только в подсказывании мизансцен[[824]](#endnote-810), т. е. в усвоенной от века «разводке по местам». И, хотя в репертуаре Малого театра изредка {267} появлялись то Шекспир («Король Генрих VIII», 1903), то Ибсен («Джон Габриэль Боркман», 1904; «Борьба за престол», 1906), то Стриндберг («Отец», 1905), все эти произведения исполнялись по старинке, подверстывались под привычный постановочный шаблон, терялись среди ординарных мелодрам и псевдопроблемных драмодельческих сочинений.

В 1905 г., т. е. через три с половиной года после «Кориолана», Ленский опять напомнил о себе постановкой шекспировской «Бури» и сызнова попытался, как и в «Сне в летнюю ночь», поразить публику ослепительной красивостью зрелища. Конечно, и эта драма исполнялась в сопровождении музыки, специально написанной А. Аренским. Но, по мнению музыкального критика Н. Д. Кашкина, композитор не сумел в «достаточно осязательных формах» выразить всю «воздушную, легкую фантастику, как бы охватывающую действие» шекспировского творения[[825]](#endnote-811). После увертюры режиссер с помощью известного эффектмахера К. Вальца воссоздал на сцене устрашающую картину шторма и кораблекрушения. За тюлевым занавесом грозно вздымались пенные морские валы, неслись рваные тучи. Под гулкие раскаты грома, при полыхании молний вырисовывался контур гибнущего корабля. Рвались паруса, на мачты карабкались матросы, слышались отчаянные вопли погибающих. Вся эта грозовая живопись во вкусе Айвазовского сменялась затем серией идиллически-мирных пейзажей тропического острова («бурю» изобразил Н. А. Клодт, а пейзажи писал К. А. Коровин). Взаимоотношения юмора и лирики, низменного и возвышенного подчинялись общему стремлению к непременной «поэтичности». О. В. Гзовская играла Ариэля с картинно распущенными волосами и большими крыльями бабочки за спиной, Ф. А. Парамонов изображал Калибана сказочным чудовищем в чешуе дракона, с жабьим лицом и перепончатыми лапами. Все это выглядело довольно наивно. Критик «Русской мысли» радостно назвал спектакль «праздником, утехой для глаз»[[826]](#endnote-812). Однако рецензент «Московских ведомостей» А. Введенский, рассматривая постановку «Бури» в суровом контексте событий 1905 г., указал, что она очень уж «не ко времени. Это, — писал он, — область чистого, безмятежного искусства, совершенно не захваченного общественным содержанием. Постановка скользит мимо души, радуя только глаз»[[827]](#endnote-813).

Точно так же «скользили мимо души» и все другие спектакли Ленского: его «безмятежное искусство» избегало соприкосновений с «общественным содержанием» эпохи.

Между тем в Малом театре дела шли все хуже и хуже. В 1906 г. Ленский тоскливо писал: «Бежал бы из него — да некуда»[[828]](#endnote-814). Ермолова видела, что в труппе полный разброд, «как {268} будто никому ни до чего нет дела. Все валится, и пускай валится!» — восклицала она с отчаянием[[829]](#endnote-815). И Ермолова, и Ленский, и Южин, и Лешковская, и Рыбаков поочередно заявляли, что намерены из театра уйти[[830]](#endnote-816). В 1907 г. Теляковский пришел к выводу, что все-таки никто, кроме Ленского, московскую казенную сцену не спасет, и уговорил Ленского взять на себя обязанности главного режиссера Малого театра.

Так называемый сезон Ленского начался в атмосфере самых радостных ожиданий. «Верю, что и в театре наконец настанет воскресенье! Луч света ворвался в тьму!» — писала Ленскому Ермолова[[831]](#endnote-817). Э. Старк (Зигфрид) уверял читателей «Санкт-Петербургских ведомостей», что новый главный режиссер будет вести дело «наравне с веком». Критик загодя предсказывал «ренессанс» Малого театра[[832]](#endnote-818).

Н. Эфрос был настроен менее оптимистично. Он видел, что Малый театр, «точно цепкий плющ, опутала рутина, канцелярщина, мелкое тщеславие, какое-то чинопочитание, самовлюбленная бездарность. Они все глушат, задерживают всякий ход вперед, искажают всякое благое начинание». И предупреждал: «Выход — в перестройке всего здания, в перекладке фундамента. Выход — в совершенно новой организации театра»[[833]](#endnote-819). А. Амфитеатров опасался, что такая перестройка «не под силу» Ленскому «с его нервностью, слабым и пылким характером и темпераментом мечтательного идеалиста»[[834]](#endnote-820).

Сам же Ленский поначалу взялся за дело пылко. Он обратился к труппе с речью, в которой резко обличал актеров, страдающих «беспробудной ленью или избытком самомнения», сурово предупредил: «… работать с ними я не могу!»[[835]](#endnote-821) Но, как и следовало ожидать, «те, к кому его упреки главным образом относились, первые горячо жали его руки»[[836]](#endnote-822). Кроме того, вскоре выяснилось, что продуманной и дальновидной программы действий у Ленского нет и что первоочередная задача определить отношение к новаторским принципам режиссуры МХТ остается в его сознании неразрешенной. С одной стороны, он ратовал, конечно, за строгую внутритеатральную дисциплину и высокую культуру спектакля. С другой же стороны, все-таки потворствовал актерским аппетитам «корифеев» и нередко шел на явные репертуарные компромиссы. Такие пьесы, как «Коринфское чудо» А. Косоротова, «Дельцы» И. Колышко, «Джентльмен» А. Сумбатова, репутацию Малого театра спасти не могли. И даже «Эрос и Психея» Ю. Жулавского, «Король» С. Юшкевича. «Мужики» Е. Чирикова, постановки которых он добивался, но цензуру перебороть не смог, тоже большими художественными достоинствами не отличались.

Классика («Отелло» и «Много шуму из ничего» Шекспира, {269} «Доходное место» и «Без вины виноватые» Островского) давалась в основном в угоду юбилярам и бенефициантам: «Отелло» — в юбилей Южина, который играл главную роль, «Без вины виноватые» — по случаю возвращения Ермоловой на сцену после годичного отпуска. Бремя общего руководства театром связывало руки Ленскому, и сам он в качестве режиссера за весь «свой» сезон поставил только одни спектакль — именно «Без вины виноватые». Режиссировали А. А. Федотов, Н. А. Попов. И. С. Платон, каждый из них гнул свою линию, в итоге же сезон, по словам самого Ленского, получился «сумбурный»[[837]](#endnote-823).

В 1908 г. Южин писал жене, что Ленского «все задергало, или — вернее — он себя всем дал задергать, реагируя на всякий вздор и упуская главное»[[838]](#endnote-824). А в дневнике тот же Южин без обиняков заметил: «Пошла великая неразбериха… Труппа враждебна в высшей степени, и именно его ученики, молодая труппа. Старика это подрывает»[[839]](#endnote-825).

За пределами театра скоро поняли, что надеяться на перемены не стоит. «Наша образцовая сцена одряхлела совершенно, — писал Брюсов, — и никакие Ленские ее не спасут от погибели»[[840]](#endnote-826).

Осенью 1908 г. вопрос об отставке Ленского с поста главного режиссера был фактически предрешен. В это самое время Ленский внезапно заболел и 13 октября умер. Все его недавние противники (в сущности, Ленского никто не поддерживал) обливались слезами, уверяя, что вместе с ним умерла последняя надежда на обновление искусства Малого театра. Эта мелодраматическая интонация сохранилась в трудах иных историков Малого театра — она звучала, например, в работах В. А. Филиппова, который называл Ленского «провозвестником реформ», «предтечей театральных реформаторов, произведших в начале XX века столь много существенных изменений в жизни русского театра»[[841]](#endnote-827). Отголоски таких преувеличений слышны и в некоторых новейших трудах. Между тем характерно, что ни Станиславский, ни Мейерхольд (оба восхищавшиеся Ленским-актером) никогда не одобряли его режиссерскую деятельность. А Немирович сдержанно заметил, что молодой МХТ конкуренции Ленского не боялся, ибо Ленский «находился все-таки в слишком большом плену у старого русского театра»[[842]](#endnote-828).

На Александринской сцене в 1900‑е годы неоднократно осуществлялись попытки обновления репертуара и художественной формы спектакля. В той или иной мере с такими усилиями связаны имена П. П. Гнедича, а затем — прямых учеников Станиславского, А. А. Санина и М. Е. Дарского.

Их стремление преобразовать или хотя бы освежить искусство Александринского театра наталкивалось, однако, на препятствия {270} почти неодолимые. Приглашенный в Александринский театр в 1901 г. П. Гнедич застал там полнейший бедлам: «Ролей не учили. Суфлер работал вовсю. Даже “Ревизора” играли своими словами, не давая себе труда выучить, как надо, текст… Главным недостатком Александринского театра было отсутствие срепетовки. Все было недопечено, сделано тяп да ляп… Ансамбль совершенно отсутствовал… О тщательной постановке, обдуманности, твердом знании ролей не могло быть и речи…»[[843]](#endnote-829) Гнедич, с живым сочувствием относившийся к новаторским начинаниям Станиславского и Немировича, был удручен.

Его можно понять. В том же 1901 г., когда Гнедич пришел в Александринку, критик Аким Волынский писал: «Четверка могучих коней, украшающих фасад Александринского театра, при настоящих условиях как бы символизирует удалой размах театральных сил, направленных *против* истинного, вдумчивого, серьезного искусства»[[844]](#endnote-830). Другой петербургский критик сетовал: «Нигде, полагаю, рутина и чиновничество, нигде запыленная и освященная примером прошлых лет казенщина не засела так крепко, как на нашей, призванной быть образцовой сцене»[[845]](#endnote-831).

Характерно, что и А. Кугель скептически вопрошал: «Что такое режиссер в казенном театре? Он мне напоминает иногда Санчо-Пансо, назначенного губернатором. Это ставленник каприза… Дух нашей сцены покоится еще на начале индивидуальном, личном, на актере, и даже больше — на актерах первого ранга, вокруг которых группируется почетная стража ансамбля»[[846]](#endnote-832).

«Для старых александринцев, — вспоминал Н. Ходотов, — Московский Художественный театр был тогда “жупелом”, чем-то вроде спрута, захватившего своими щупальцами свободного актера»[[847]](#endnote-833). Они же. «свободные актеры» казенной сцены, предпочитали играть по старинке, в святом убеждении, что «великие традиции» сами себя окажут и что им никакая режиссура не нужна. Поэтому любого мало-мальски способного режиссера, вознамерившегося изменить раз и навсегда налаженный ход театрального механизма, «актеры первого ранга» встречали в штыки.

Функции режиссера Кугель понимал как сугубо вспомогательные, полнота власти, которой располагал режиссер во МХТ, представлялась ему не только излишней, но и пагубной. С другой же стороны, «мнимая власть» режиссера в Александринском театре тоже — критик это видел — пользы не приносила. В 1901 г. он признавал: «Общий тон исполнения на Александринской сцене в последнее время очень вял… Оживления я не встречал уже довольно давно»[[848]](#endnote-834). К 1905 г. «оживление» все еще не наступило и Юрий Беляев сокрушался: «Александринский театр давно перестал отражать истинную жизнь и живых людей, во всем {271} приняв установленный тип и работая по трафарету. Таким образом, все купцы как бы поместились в одном купце, все чиновники — в одном чиновнике, все барышни — в одной барышне и т. д.»[[849]](#endnote-835).

Режиссерам, приходившим в стены Александринки, очень скоро давали понять, что они должны знать свое место и ни в коем случае не покушаться на «свободу» признанных премьеров труппы. П. П. Гнедич, сменивший Евтихия Карпова в качестве основного режиссера Александринского театра, был человеком культурным, широко образованным, сумевшим по достоинству оценить и мейнингенцев, и драматургию Чехова, и достижения МХТ. В принципе он понимал, что необходимы перемены и на императорской сцене. Но поначалу Гнедич был далек от мысли, что Александринский театр должен уподобиться Художественному или хотя бы подражать МХТ. Ему хотелось бы найти какие-то другие пути обновления репертуара и постановочных приемов.

Поэтому Гнедича живо заинтересовала идея резкого поворота от мелкотравчатых современных пьес к античной классике. Такой поворот еще в бытность директором императорских театров С. М. Волконского настоятельно рекомендовал писатель Д. С. Мережковский, который заново перевел две античные трагедии — «Ипполит» Еврипида и «Эдип в Колоне» Софокла. По отношению к практике Художественного театра программа Мережковского была откровенно враждебна. Выступая 2 ноября 1902 г. в Обществе поощрения художеств, Мережковский заявил, «что Станиславский вреднее Виктора Крылова, ибо, чаруя толпу “художественностью”, он доводит реализм до крайних пределов, что он и Чехов упираются в стену, что дальше идти некуда, дальше следуют сумасшествие и самоубийство». Театр Чехова и Станиславского «производит только гнетущее, грустное впечатление», в его творчестве «нет идеала, нет Бога, нет того высшего начала, без которого невозможно истинное искусство. Театр, — говорил Мережковский, — должен быть видением, откровением, зрелищем не только эстетическим, но религиозным, каким он был у древних греков»[[850]](#endnote-836).

Близкие к Мережковскому Д. Философов и З. Гиппиус объявляли «сценический реализм» Станиславского и Немировича «вредным», а «фотографически точную» достоверность — угнетающей душу. З. Гиппиус писала: «… истинное кладбище театрального искусства не в Александринском театре, не у Суворина с его премированными пьесами, не в Петербурге: этот погост — Московский Художественный театр… Принцип Художественного театра — сделать искусство *тождественным* с жизнью, вбить его в жизнь, сравнять, сгладить с жизнью, даже с одним настоящим {272} моментом жизни». Поэтому «Художественному театру и удаются лишь пьесы, отвечающие этому принципу, преимущественно пьесы Чехова (последнее время Горького), и во время таких представлений бывают минуты подлинной гармонии: — автора, актеров и толпы. Все слились в одном достигнутом желании — желании неподвижности, отупения, смерти. Ни прошлого, ни будущего, один настоящий миг, навсегда окостеневший»[[851]](#endnote-837). После «Дяди Вани» Д. Философов жаловался: зритель-де покидает зал Художественного театра с тяжелым сознанием, «что жить так дальше нельзя и вместе с тем что изменить своей жизни он не может». И резюмировал: «Душа жаждет “праздников”, а вместо них Художественный театр дает нам одни “будни”»[[852]](#endnote-838).

Но Философов, требуя «праздников», конкретной альтернативы «будням» не предлагал. А у Мережковского позитивная программа была наготове: он хотел утвердить на петербургской сцене античную трагедию и тем самым вернуть театру величие, религиозный пафос. Мечта Мережковского о слиянии в едином творческом акте «исполнителей и воспринимающей толпы» впоследствии еще долго прельщала теоретиков символистского театра: спустя несколько лет Вячеслав Иванов предался таким же мечтаниям о «соборном действе». Что же касается практиков, то они приступили к делу без промедления. С благословения П. Гнедича артист Ю. Озаровский начал готовить постановку «Ипполита» в переводе Мережковского на Александринской сцене. Писать декорации поручили молодому художнику Л. Баксту.

Александр Блок как о важном событии сообщал отцу, что «Ипполит» пойдет «с новыми декорациями, в переводе Мережковского, по возможности близко к античному театру. Все это — “религиозное дело”, или — близко от него»[[853]](#endnote-839).

Но масштабное по замыслу предприятие осуществлялось с дилетантской самонадеянностью. Озаровский не имел ни малейшего понятия о том, каким способом обнаружит себя в спектакле искомая «религиозность». Он полагал, что коль скоро Мережковский лично дает советы касательно постановки и вместе с З. Гиппиус и Д. Философовым присутствует на репетициях, то все религиозные вопросы сами собой разрешатся, в том числе и весьма щекотливый вопрос, как увязать языческие верования древних греков с христианством. Мережковский же, человек далекий от театра, в свою очередь, полностью передоверял неопытным Озаровскому и Баксту всю внешнепостановочную часть дела. О недавней работе А. А. Санина над «Антигоной» в МХТ никто не вспоминал.

Первоначальный эскиз декорации Бакста к «Ипполиту» был красив, суров, подлинно трагедиен. Художнику виделась развернутая {273} по диагонали мощная архитектурная композиция с двумя статуями на первом плане, с дорической колоннадой дворца Тезея в глубине, с трепещущими на ветру кипарисами и небом, по которому летели рваные тучи[[854]](#endnote-840). На Александринской сцене вся эта картина исказилась до неузнаваемости. Декорации написали аляповато, развесили фронтально, статуи просто-напросто вырезали из картона. О кипарисах забыли, облака успокоили, небо раскрасили в бледно-голубой цвет. «Дом Тезея с плоскими колоннами, без всякой тушовки, — писал Ю. Беляев, — лишает декорацию всякой перспективы. Статуи Артемиды и Афродиты необходимо представить именно статуями, а не вырезками из бумаги»[[855]](#endnote-841). Единственное новшество постановки состояло в том, что закрытая деревянным помостом оркестровая яма превратилась в большой просцениум. «Сюда по устроенным на обеих сторонах ступенях спускался хор, и здесь был устроен алтарь Дионису с курящимся над ним фимиамом», — сообщали газеты[[856]](#endnote-842). Функции хора у Озаровского выполняли шесть «жриц» в просторных белых одеяниях; они то и дело картинно простирали руки к тумбообразному «алтарю Диониса».

Разыграли «Ипполита» плохо. «Гармонии на сцене не было, — отметил Д. Философов, — а была какофония и непонимание друг друга»[[857]](#endnote-843). Кугель, сдерживая досаду, писал о «холодной, скучной, вялой декламации», о том, что для роли Федры у В. А. Мичуриной {274} «нет прежде всего могучего, глубокого, сожигающего темперамента», что остальным актерам и актрисам недоставало «глубины чувства» — одна читала роль «с интонациями волчицы, вскормившей Ромула и Рема», другая, напротив, была странно «жеманной»[[858]](#endnote-844).

Брюсов, который поначалу сочувственно относился к планам возрождения античной трагедии, после премьеры подвел безрадостный итог: «“Ипполит” был нелепостью. В театре, где есть буфет, не создашь храма. И смешно вместо богослужения — заставлять статистов, получающих полтинник, ходить вокруг картонного жертвенника»[[859]](#endnote-845).

Попытка превратить «театр, где есть буфет», в «театр-храм» была два года спустя теми же силами (Мережковский, Озаровский, Бакст) предпринята сызнова: в январе 1904 г. поставили «Эдипа в Колоне» Софокла, опять закрыли досками оркестровую яму, опять соорудили на просцениуме алтарь-жертвенник (только хор жриц заменили хором седобородых старцев) и опять потерпели полнейшее фиаско. Бакст на этот раз взял небольшой реванш: «суровая и благородная красочная гамма его костюмов»[[860]](#endnote-846) вызвала одобрение А. Бенуа и Е. Лансере.

Гнедич к античным трагедиям уже после «Ипполита» совершенно охладел. С характерной для него переменчивостью он стал теперь возлагать надежды на Чехова, чьи пьесы помышлял ставить в Александринском театре. Однако и эти благие намерения осуществлялись робко. Как только Гнедич догадывался, что его планы противоречат интересам кого-либо из премьеров или, не дай бог, «самой» Савиной, он тотчас трубил отбой. Теляковский писал: «Гнедич слабохарактерен, у него все основано на компромиссах, и он всем хочет угодить, а это невозможно… Вообще труппа распущенна и Гнедич с ней не может сладить»[[861]](#endnote-847).

Когда Теляковский был переведен из Москвы в Петербург, он увидел, что столичная драматическая труппа ничем не лучше московской. Бросалось в глаза самомнение актеров: каждый «считает, что он творец ролей, не нуждается ни в чьем совете и ни в чьем указании». После удручающе плохой постановки «Фауста» (где актеры, «забывая о Гете, играли Островского») директор спросил исполнителя роли Мефистофеля Г. Ге, видел ли тот Мефистофеля — Шаляпина. Ге ответил отрицательно, «он даже, по-видимому, был очень удивлен моим вопросом». Другие александринские актеры говорили, «что не может Шаляпин служить образцом, ибо это опера, а не драма». Теляковский негодовал: «Это болото непролазное, стоячее по убеждению, основанное, с одной стороны, на тупости, а с другой — на самодовольстве».

Стремление директора расширить репертуарный диапазон за {275} счет мировой классики вызывало противодействие премьеров — «Сазонов говорит, что это упадок театра, отречение от национальности, когда публику будут угощать Шекспиром и т. п. авторами-иностранцами». Сазонова поддерживал Давыдов. «Савина хотя и сочувствует отчасти Давыдову и Сазонову, но как умная женщина старается меньше высказывать это — все-таки ей как-то кажется неловким ругать Софокла, Еврипида, Шекспира и Шиллера»[[862]](#endnote-848).

В 1904 г., после генеральной репетиции «Виндзорских проказниц», Теляковский стенал: «Давали Шекспира по-александрински. Боже мой, что это за постановка и что это за игра!.. В императорском театре — рутина, самодовольство, игра нутром, распущенность, отсутствие дисциплины… Старый театр с его традициями выдохся, в нем ничего нет, все слиняло, и поднять, даже починить его невозможно…».

Тем не менее директор императорских театров все же пытался «починить». Он уже понимал, что в Художественном театре — «работа, дисциплина, исполнение своего долга, техника и терпение». Он уже признавал: «Как японцы бьют теперь нас в Манчжурии — так Художественный театр в Москве бьет императорские»[[863]](#endnote-849).

Сам собой напрашивался естественный план: пригласить режиссера Художественного театра на Александринскую сцену. Первым такое приглашение получил — и принял — А. А. Санин. Человек волевой, огромного трудолюбия, самоуверенный и самонадеянный, Санин был глубоко оскорблен тем, что Савва Морозов выдворил его из Художественного театра. Он надеялся на Александринской сцене произвести полную революцию, быть может, даже затмить МХТ. Только оказавшись в стенах казенного театра, он понял, сколь ограничены здесь возможности режиссера.

В дневниках Теляковского выразительно запечатлены метания Санина, столкнувшегося с тем, что актеры отказываются от назначенных ролей, не являются на репетиции, не готовятся к репетициям и, главное, отнюдь не склонны считать режиссера хоть сколько-нибудь значительной фигурой в театре. Обескураживала и необходимость пользоваться сборными декорациями: в МХТ это не допускалось, на императорской сцене практиковалось часто. И Санину сразу же пришлось с этим смириться. Историческая драма А. Островского «Димитрий Самозванец и Василий Шуйский», на которой режиссер остановил свой выбор, была дана в 1902 г. именно «в подборе»: картины Золотой и Грановитой палат шли в старом оформлении К. М. Иванова, «Черная изба» — в старой декорации М. А. Шишкова, две декорации К. Иванов сделал наново, одну — дописал М. Шишков, еще две — В. Ширяев {276} и еще одну — А. Янов. Мало того, костюмы шили по рисункам пятого художника, некого Пономарева, чьи инициалы в летописях Александринки не сохранились. Нельзя сказать, что из-за участия пятерых художников оформление получилось разностильное: все они дружно клонили к тому, что Станиславский называл «боярским шаблоном». И все-таки Санин был настроен по-боевому, намереваясь продемонстрировать и труппе, и публике все преимущества режиссуры вообще и в частности новых методов «станиславщины» (по излюбленному выражению тогдашних петербургских рецензентов).

Репетировал Санин упорно и тщательно. Слухи о небывалом количестве репетиций (он их провел более 25, для Александринского театра по тем временам цифра рекордная) и о том, что режиссер заставил артистов прослушать несколько лекций по русской истории, проникли в печать. «Судя по приготовлениям, — сообщала “Петербургская газета”, — пьеса Островского представит сенсационный спектакль сезона. Кроме многочисленных персонажей местной труппы, в “Самозванце” примут участие балетная труппа, хор русской сцены, музыканты гвардейского экипажа, ученики драматических курсов и, наконец, интеллигентные статисты {277} из категории студентов. Колокольному звону было посвящено несколько репетиций. Звонить будет известный специалист по этой части»[[864]](#endnote-850).

Задумывая такого рода масштабное гала-представление, Санин, без сомнения, учитывал вкусы петербургской публики. В то же время он полностью мобилизовал усвоенные в МХТ навыки организации массовых сцен — в этом деле равных ему тогда не было. «Толпа гудит то грозно, то радостно; отдельные голоса переплетаются с другими, но ничего не пропадает даром в этой сцене [картина 9‑я, “Заговор в доме Шуйского”. — *К. Р.*]: слышно каждое слово, как слышен каждый инструмент, входящий в оркестровую фугу под управлением опытного дирижера», — восхищался один из рецензентов[[865]](#endnote-851). «Все участники массовых сцен, — вспоминал потом Н. Н. Ходотов, — крупные актеры, статисты, плотники и весь технический персонал сливались в одно целое». Световая партитура была устроена с небывалой для Александринской сцены изобретательностью. Но тот же Ходотов отметил, что Санин «в высшей степени осторожно и политично подошел к своей новой задаче», а именно «доказал, что он как режиссер ничуть не стесняет и не умаляет актерских прав». Кугель не без {278} ехидства утверждал, будто актерские неудачи вообще от режиссера не зависят: «… г. Санин не виноват, что г. Аполлонский для роли Самозванца холоден и бесстрастен, а г‑жа Стравинская ни с какой стороны не подходит к Марине»[[866]](#endnote-852). Как раз в этом и проявилась санинская «политичность»: он распределял роли, не нарушая александринскую «табель о рангах». И поначалу «Санина признали удобным режиссером даже “киты” старой Александринской сцены»[[867]](#endnote-853).

Уделяя преимущественное внимание массовкам, костюмам, гримам, бородам, световым эффектам и вообще всей «обстановке» спектакля, Санин пока не пытался корректировать привычную для александринских актеров манеру игры. Ни «смелые, самодовольные жесты», ни «сочная декламация, порою вдохновенная и при всем своем вдохновении нелепая»[[868]](#endnote-854), — все эти особенности, ужасавшие А. Волынского, Санина не тревожили. Так что «китам» не приходилось обижаться на Санина. Но зато — если уж продолжать параллель с «Царем Федором» МХТ, которую Санин явно хотел прочертить, — никакого события, подобного выступлению Москвина в «Федоре», в его спектакле не совершилось. Аполлонский оставался Аполлонским, Дюжикова — Дюжиковой, Стравинская — Стравинской и т. д.

«Удобным режиссером» Санин был и потому, что охотнее всего ставил привычные для театра пьесы, в первую очередь комедии Островского. «Играли мы Островского и раньше хорошо, но играли анархически, неорганизованно. Перемена, происшедшая при Санине, — писал Ходотов, — заключалась в том, что бытовой спектакль стал выглядеть по-новому»[[869]](#endnote-855). Это сомнительно. Судя по рецензиям, вся новизна сводилась к сравнительно большей, чем прежде, обдуманности и относительной достоверности обстановки. «Бытовой спектакль» сохранил все те же непременные павильоны, все те же позы вполоборота к партнеру, вполоборота к публике и т. п. Успехи сопутствовали таким спектаклям Санина, как «Горячее сердце» и «Не в свои сани не садись» (в обеих этих пьесах играли и К. А. Варламов, и В. Н. Давыдов), как «Сердце не камень» (с участием М. Г. Савиной), но было бы наивно предполагать, что Варламов, Давыдов или Савина выполняли указания режиссера. В лучшем случае они иногда принимали некоторые его советы. Так было и в тургеневском «Месяце в деревне», в 1903 г. заново поставленном для Савиной: режиссер занимался «обстановкой», а отчасти даже и «атмосферой», Савина же по своему разумению (и, надо отдать ей должное, блестяще) подготовила главную роль.

«Исполнение “Месяца в деревне”, — благосклонно заметил Кугель, — было очень стильное. Но не хватало смелости и уверенности. М. Г. Савина и В. П. Далматов — пластически совершенные {279} образы. Именно такими воображаешь себе Наталью Петровну и Ракитина. Но как будто остерегаясь оступиться и разбить зеркальный пол, они играли робко, касаясь ролей “перстами легкими, как сон”. Это было очаровательно, хотя подернуто какою-то дымкой». Оговорки критика были скорее в пользу режиссера, нежели в упрек ему. Особенно если учесть, что сам же Кугель советовал Санину изменить «все финалы актов», чтобы они кончались не репликами, а паузами: «Люди поговорили, ушли, но и пустота сцены еще полна их заглушенными речами»[[870]](#endnote-856). Независимо от того, насколько удачна была эта подсказка, она — режиссерская по сути, по характеру и показывает, что даже сознанием Кугеля постепенно завладевала новая методология.

Другой «варяг», М. Е. Дарский, в Художественном театре проработал только первый сезон, бросил МХТ, перебрался в Ярославль — там его и отыскал Теляковский, полагая, что артист, хотя бы год служивший со Станиславским, способен принести пользу Александринской сцене. В 1902 г. Дарский приступил к репетициям «Чайки». Александринский театр, погубивший «Чайку» в 1896 г., теперь хотел себя реабилитировать и доказать, что «лучшая труппа России» (уже покинутая Комиссаржевской) способна и понимать, и достойно воплощать Чехова.

Узнав об этом из газет, Чехов встревожился. «… Ради создателя, — заклинал он Гнедича, — не ставьте “Чайку”!.. Пожалуйста, напишите мне, что эта пьеса поставлена не будет, успокойте»[[871]](#endnote-857). Гнедич всячески его успокаивал, но просил не возражать против попытки Дарского. «Я очень хорошо понимаю, что постановка в Александринском театре “Чайки” шесть лет тому назад оставила на Вас впечатление кошмара и Вы не можете без тошноты вспомнить об этом учреждении. Но с тех пор много утекло воды: иные птицы и песни. Уверяю Вас, что света не только что в одном окне у Станиславского… Ничего общего с прежней постановкой не будет. Талантливых живых людей здесь много. Плесень с них пососкоблена, отношение к делу совсем иное»[[872]](#endnote-858).

Дарский ставил «Чайку», копируя некоторые мизансцены МХТ, соблюдая принцип «четвертой стены», тщательно разрабатывая систему пауз, а в оформлении стараясь добиться впечатления подлинной «картины жизни». Ему кое-что удалось, например, трава в саду выглядела «как настоящая». Некоторые театроведы полагают, что в постановке Дарского Л. Селиванова «тактично» сыграла Заречную, Н. Ходотов стал подлинным «героем спектакля», Сорин — «принципиальной удачей» Варламова, что «превосходно играла Савина роль Аркадиной», а И. Шувалов был якобы хорош в роли Тригорина. Историк Александринского театра А. Я. Альтшуллер пришел к выводу, что «на этот раз александринцы {280} “выиграли” “Чайку”. “Реабилитация” состоялась»[[873]](#endnote-859). Увы, с этим согласиться невозможно.

Теляковский, правда, отметил, что спектакль «прошел весьма порядочно» и занес в свой дневник «необычайную историю» в летописях Александринской сцены: «… вызывали, — писал он, — режиссера Дарского… До этого года режиссера в Александринском театре не было и даже не считалось нужным его иметь… По всему видно, что задуманный мной план обратить главное внимание на режиссеров оказался правильным». Но, по мнению Теляковского, «первачи» в «Чайке» портили дело. Савина «не хотела слушать режиссера, играла по-своему, и выходил у нее водевиль, а не пьеса Чехова». Появление Варламова в роли Сорина «вызвало смех… И поделом, — мрачно заметил директор, — таланты свои эти первачи разменивали годами на пошлость». Утешила его Л. Селиванова (специально переведенная из московского Малого театра, дабы заменить Комиссаржевскую), она в роли Заречной имела будто бы «выдающийся успех»[[874]](#endnote-860).

В тот же день, 15 ноября 1902 г., С. И. Смирнова-Сазонова тоже занесла в дневник впечатления от спектакля. Вот они: «Первое представление возобновленной “Чайки”. Успеха она не имела. Играли по-станиславски, с настоящей травой в саду. Комнаты ставили углом, анфиладой, с арками. Первое действие играли в такой темноте, что ни одного лица не было видно. И если хотели передать, как скучно жить в деревне, то этого достигли вполне… Хороша была только Савина, да, пожалуй, Санин и Ходотов. Селиванова в первых актах подкупала своим голосом и фигуркой; но в конце у нее пороху не хватило. Лучшая сцена пропала. Было много всхлипываний, рыданий, она металась по сцене, но чувства ни на грош»[[875]](#endnote-861). Похвалив Савину, Ходотова — Треплева и Санина — Шамраева, Смирнова отрицательно отозвалась о Варламове — Сорине и о Шувалове — Тригорине. Д. Философов констатировал: «У Станиславского нам давали, может быть, немножко жирное, но зато цельное молоко. В Александринском же театре нас напоили снятым, стерилизованным молочком…»[[876]](#endnote-862).

Через два года «вторичную» «Чайку» Александринского театра в Петербурге вспоминали уже с отвращением. «Боже мой, что из этого вышло! — писал некто П. А‑в. — Большинство исполнителей или не хотело понять, что от них требует автор, или не могло понять этого… Где проникновение в текст, где увлечение чеховскими тонами и красками?»[[877]](#endnote-863)

Меж тем Теляковский настойчиво стремился обновить репертуар Александринского театра и попытался даже добиться разрешения постановки горьковского «На дне».

Малоизвестная история этого предприятия чрезвычайно выразительна — {281} в ней, как в капле воды, отразилась вся ситуация, долго вынуждавшая императорские театры плестись в хвосте русского театрального движения, перманентно и безнадежно отставая от МХТ. Еще до премьеры «На дне» в Художественном театре пьесу эту просил себе для бенефиса Далматов, а ставить ее хотел Санин. Шаляпин, личный друг и Теляковского, и Горького, сам прочитал «На дне» директору. Пьеса ему очень понравилась, и он вознамерился самолично провести ее сквозь цензурные рогатки. Сделать это было совсем не просто, и Немирович писал Санину, что торопиться не следует. «Если представить пьесу в цензуру с тем, чтобы она была поставлена на императорской сцене, то ее неминуемо запретят, — предупреждал он. — Если же представляю я для Художественного театра, то вероятнее всего — ее разрешат. *После* этого Вы прямо представите пьесу в Комитет. Это непременно надо сделать умненько»[[878]](#endnote-864). Но Санин, который хотел опередить МХТ, и Далматов, торопивший свой бенефис, не вняли советам Немировича. Им казалось, что раз уж за дело взялся сам Теляковский, то можно не сомневаться в его исходе. Очень быстро приготовили декорации по эскизам П. Ламбина и, не дожидаясь цензурного разрешения, начали увлеченно репетировать. Роли разошлись прекрасно (Лука — В. Н. Давыдов, Актер — В. П. Далматов, Сатин — П. Д. Ленский, Барон — Ю. М. Юрьев, Медведев — К. А. Варламов, Настя — М. Г. Савина). Все заранее предвкушали огромный успех. Опасались только одного: а вдруг руководители МХТ «уговорят модного писателя не давать пьесы Далматову». И поясняли: «Суть в том, что если “На дне” суждено будет пойти на Александринке, то ее поставят там лучше, чем у “станиславщиков”: ведь ставить будет Санин, бывшая “правая рука” Станиславского», а играть будут «такие силы», о которых МХТ не смеет и мечтать[[879]](#endnote-865).

Между тем вовсе не козней «станиславщиков» следовало опасаться. Первое мрачное предвестие не заставило себя ждать: Савина вдруг отказалась от роли. Многоопытная артистка знала, как относятся к Горькому «сильные мира сего». Знал это, конечно, и Теляковский. После того как министр двора Фредерике уклонился от разрешения пьесы Горького, Теляковский добился аудиенции у министра внутренних дел Плеве. Тот без обиняков заявил, что Горький — «человек опасный», назвал его «главарем партии недовольных революционеров». «Если бы была достаточная причина, я бы ни на минуту не задумался бы сослать Горького в Сибирь, — сказал Плеве, — но, не имея причины видимой и ясной, я этого сделать не могу. Я не могу запретить в императорском театре давать “На дне” [формально такие вопросы были в компетенции министра двора. — *К. Р.*], но буду против этого говорить, если поставят пьесу».

{282} Тогда Теляковский дипломатично «спросил министра, не будет ли из-за отмены больше шума в печати и среди публики». Он внушал Плеве, что коль скоро репетиции уже начались, то запрет вызовет в печати «много суд и пересуд и напомнит это случай с Академией, где сначала выбрали Горького в академики, а потом выборы эти отменили, т. е. возбудили все толки, без которых можно было бы легко обойтись». Он уверял министра: мол, можно сделать так, что премьера пройдет почти незамеченной — пьесу сыграют «до поста всего 2 – 3 раза; кроме того, она наверное не всем понравится; будут протесты, и, между прочим, Мережковский напишет статью против, ибо он не поклонник Горького и считает его сильным хамом, идущим из народа…». Но мнение Мережковского нисколько не интересовало Плеве, а перспектива шумной газетной полемики вокруг предполагаемой постановки драмы Горького его не обрадовала. Плеве «стоял на своем»: «лучше поздно отменить, чем допустить».

Теляковский понял — перед ним стена. Было ясно, что министр двора «никогда не станет идти против министра внутренних дел», который «отвечает перед государем за спокойствие страны». Отрицательный отзыв всесильного Плеве был равнозначен запрету, тем более что Плеве не поленился самолично прочесть пьесу. Директор приостановил репетиции. Оставалась, впрочем, последняя надежда: исхлопотать разрешение у царя. Надежда эта была эфемерная, ибо барон Фредерике по секрету предупредил Теляковского: «… государь сказал, что находит вообще лишним, чтобы имя Горького, находящегося под надзором полиции, стояло на афише императорских театров».

Казалось бы, ясно? Два министра и сам император категорически возражают против постановки пьесы Горького на императорской сцене. Что же делает в этих обстоятельствах третируемый нашими историками театра, и в особенности историками балета, обиженными за Дягилева, косный чиновник, якобы знающий толк лишь в лошадях, но не в искусстве, нерешительный царедворец Теляковский? Ровно через десять дней на приеме у Николая II он снова затевает разговор о «На дне» и силится внушить царю, «что подобные пьесы изредка все-таки могут быть поставлены», что, мол, даже выгоднее иной раз давать на императорской сцене такие пьесы, нежели вовсе их запрещать и тем самым привлекать к ним особое внимание. Но царь грубо отверг эти тонкие доводы. «Государь, — удрученно записал Теляковский, — считает Горького вообще не подходящим к постановке на императорской сцене». Николай II заявил, что запрет горьковских пьес «имеет и государственное значение». Ибо, когда исполняются такие пьесы, «из театра публика выносит тяжелое впечатление — особенно трудно переваримое для людей озлобленных {283} и недовольных жизнью»[[880]](#endnote-866). Слова императора Теляковский не комментировал. Надежда сыграть «На дне» силами лучших актеров Александринского театра испарилась окончательно. Тем существеннее становились новые попытки постановок чеховских пьес.

Желание доказать, что Александринский театр способен достойно исполнять Чехова и, значит, идти в ногу с Московским Художественным театром, увлекало и директора, и режиссеров, и некоторых актеров. В 1905 г. решено было дать «Вишневый сад». Режиссировал Ю. Э. Озаровский, который «задался целью ставить “Вишневый сад”, не копируя постановки Московского Художественного театра, а иначе, однако старался придумать побольше разных уверток и кунштюков — своих собственных». В дневнике Теляковского отмечено, например, что Озаровский показывал ему «граммофон, который он просил дирекцию купить, дабы записать звуки: подражание пению птиц, лаю собак и т. п. для будущей постановки “Вишневого сада”»[[881]](#endnote-867).

Художником спектакля был К. А. Коровин, он, как пишет М. Пожарская, «тщательно готовил эту постановку, несомненно учитывая опыт спектакля МХТ и желая противопоставить ему свое, иное решение. Но созданные Коровиным интерьеры первого и третьего действий с нарядными обоями, с медальонами на бордюрах, в которые вписаны корзины роз, давали впечатление не старой барской усадьбы, а модного коттеджа с намеками на ампир»[[882]](#endnote-868). Сквозь большие окна бывшей детской и гостиной у Коровина виден был цветущий вишневый сад. Декорации выглядели красиво, но холодно. Ничего собственно чеховского в них не было. Разыграть в этих декорациях «Месяц в деревне» было бы легче, чем «Вишневый сад».

В день премьеры «Вишневого сада», по словам Теляковского, «театр был совершенно полон. Весь Петербург ждал этой постановки, и все готовы были обрушиться на дирекцию. Если играть по Станиславскому, то зачем копируют, если по-своему, то зачем не так, как у Станиславского. Публика холодно приняла первые два акта и только после третьего начались вызовы. Актеры очень волновались и играли хуже, чем на генеральной репетиции. Особенно впал в шарж Давыдов [В. Н. Давыдов играл Фирса. — *К. Р.*]».

Кугель заявил, что петербургская постановка предпочтительнее московской, но все его комплименты сопровождались осторожными оговорками. «И Озаровский, и талантливые актеры Александринского театра исполнили свою задачу робко… — писал он. — Вышло ни два, ни полтора». К. Н. Яковлев ведет роль Лопахина «ярко, сильно, своеобразно» — но «грубовато, несколько мелодраматически». В. А. Мичурина — Раневская «прекрасно, красиво аристократически плакала, когда продали вишневый сад», — но Раневская «должна быть женственна, ласкова, капризна, кокетлива», а «г‑жа Мичурина создана для женщин строгих». И вообще сценические портреты, конечно, превосходны — но «должны ожить»[[883]](#endnote-869). Они, однако, так и не ожили. Уже через два месяца выяснилось, что и эта постановка не может удержаться в репертуаре. Теляковский грустно резюмировал: и «Чайка», и «Вишневый сад» прошли «без успеха»[[884]](#endnote-870).

Попытки привить к засохшему Александринскому древу росток чеховской драмы, да и вообще придать спектаклям казенной сцены естественность, свежесть, полноту жизни предпринимались неоднократно и все-таки тщетно. Самые энергичные усилия постановщиков в лучшем случае вели к частным, малозначительным переменам. Режиссеры быстро выдыхались в неравной борьбе с матерой труппой. Дольше всех и наиболее рьяно действовал Санин. За годы пребывания в стенах МХТ он многое постиг и на подмостках Александринки горячо боролся против шаблонности оформления сцены, добивался достоверности бытовых подробностей, заботился об исторической точности костюмов и т. д. Некоторые его спектакли, например «Стены» С. Найденова и «Фимка» В. Трахтенберга (с Савиной в главной роли), наконец, незаконченная работа Санина над «Смертью Иоанна Грозного» А. К. Толстого (довершенная посредственным режиссером Н. А. Корневым) с В. П. Далматовым в главной роли, производили большое и сильное впечатление на унылом фоне александринских спектаклей этих лет.

И все же такие события, всякий раз вызывавшие радость рецензентов и сулившие давно чаемый перелом, происходили редко, а главное, вопреки ожиданиям, никаких последствий за собой не влекли. В очередном спектакле рутина опять брала свое. Неуемная энергия Санина все больше раздражала актеров, и его никто уже не считал «удобным режиссером». В труппе назревало недовольство, {285} оппозиция против него росла. П. Гнедич, ранее Саниным восторгавшийся, изменил курс (он знал толк в закулисной политике и ловко лавировал, повинуясь «первым сюжетам»), в критический момент поддержал не Санина, а его противников. И в 1907 г. Санин оставил Александринскую сцену.

На протяжении нескольких лет многие в Петербурге связывали надежды на обновление сценического искусства с Драматическим театром В. Ф. Комиссаржевской. Как известно, в 1902 г. она покинула Александринку. Этот ее поступок Ходотов комментировал однозначно: «мятущийся дух» великой актрисы не мог мириться с «рамками бюрократизма и казенщины». Слова Ходотова как будто подтверждались и самой Комиссаржевской, которая в письме к Теляковскому мотивировала свое решение так: «Я утратила бесповоротно веру в то, что может наступить положение вещей, в эстетическом отношении для меня желательное».

Итак, творческая неудовлетворенность…

Однако в России существовал тогда театр — Московский Художественный, где «положение вещей» было иное, «в эстетическом отношении», казалось бы, вполне желательное для Комиссаржевской. И ее в этот театр звали. А Комиссаржевская медлила с ответом. Уведомляя Станиславского о своем уходе из Александринки, артистка спрашивала руководителя МХТ: «Если бы я пошла к Вам, могу ли я рассчитывать сыграть не менее пяти интересных ролей в сезон?» Будет ли МХТ «играть в пост в Петербурге»? (Этот вопрос означал, что Комиссаржевская непременно хотела ежегодно гастролировать в столице.) Наконец, она желала заранее договориться о гонораре: «Меньше десяти тысяч я согласиться не могу»[[885]](#endnote-871). Станиславский ответил телеграммой: «Увы, гарантировать 5 пьес и гастроли принципиально невозможно»[[886]](#endnote-872).

Биограф Комиссаржевской Ю. П. Рыбакова, комментируя ее письмо Станиславскому, растерянно замечает: «В этих расчетах и условиях трудно узнать Комиссаржевскую». И Станиславский будто бы «был неприятно удивлен»[[887]](#endnote-873). На самом же деле ни Станиславский, ни Немирович не удивлялись. Немирович предсказывал: «Не пойдет она к нам»[[888]](#endnote-874).

Биографы актеров и актрис нередко невольно наделяют тех, о ком пишут, свойствами их сценических героев или героинь. В случае Комиссаржевской такая манера отождествлять артистку с ее созданиями укоренилась особенно прочно. Комиссаржевскую романтизируют, рисуют ее мечтательной идеалисткой, женщиной «не от мира сего», высоко воспарившей над житейской прозой. Но реальная Комиссаржевская в отличие от ее героинь была практична, деловита, трезво учитывала свою огромную {286} популярность. Диктуя Станиславскому заведомо неприемлемые условия (ибо понимала — театр, который дает четыре премьеры в сезон, никак не может обеспечить ей пять интересных ролей), Комиссаржевская тем самым спрашивала, согласится ли МХТ пойти ради нее на радикальные перемены всего своего уклада и регламента. Готов ли театр Станиславского и Немировича предоставить артистке Комиссаржевской особо заметное, привилегированное положение в труппе? «… Могу ли я рассчитывать на то, что сейчас представляется необходимым моему артистическому “Я”?» — вот как ставился вопрос. А поскольку предвидела отрицательный ответ, она уже через десять дней созналась Ходотову: «Я раскаиваюсь, что затеяла разговор со Станиславским»[[889]](#endnote-875).

Через несколько месяцев после этой переписки Комиссаржевская откровенно объяснила, что ее «артистическое “Я”» отнюдь не склонно повиноваться режиссуре, хотя бы и режиссуре Станиславского. «У нас режиссеры не дают проявляться индивидуальности актера, навязывая свое толкование. Вот и у Станиславского — деспотизм. Я высоко ставлю его подвиг в театре и чуть-чуть не согласилась служить у него, но потом, подумав, решила, что мы оба не уступим друг другу и ничего хорошего не выйдет»[[890]](#endnote-876).

У Комиссаржевской были честолюбивые замыслы. Потерпев поражение в ожесточенной войне против Савиной, она мечтала взять реванш и создать в Петербурге свой принципиально новый театр, способный успешно конкурировать с Александринкой, где царствовала ее соперница.

Петербургская театральная ситуация сама подсказывала такой план. Александринский театр занимал в Петербурге примерно такое же место, как Малый в Москве, московскому театру Ф. А. Корша соответствовал петербургский театр А. С. Суворина. А вакансия МХТ в столице империи оставалась свободной. Простейшая логика приводила к мысли, что создать в Петербурге нечто, подобное Московскому Художественному театру, теоретически возможно и что новое дело, «в эстетическом отношении» близкое московскому, вполне способно будет затмить устаревшую Александринку точно так же, как МХТ затмевает Малый театр. В такого рода замыслах Комиссаржевская могла уверенно опираться на собственную славу. Она не сомневалась, что магнетическая сила ее имени привлечет к новому начинанию всеобщий интерес.

В ее планах таилась лишь одна ошибка: Комиссаржевская органически не способна была понять, что театр, призванный служить оправой ее великому дарованию, принципиально новым театром стать не может. Она надеялась «найти режиссера, который {287} давал бы артистам свободно разобраться в пьесе и ролях, а затем умело синтезировал бы в художественное целое их откровения»[[891]](#endnote-877). Другими словами, ей нужен был режиссер, который применялся бы к ее «откровениям». Тщетно Немирович втолковывал Комиссаржевской, что МХТ «единственное в России (а может быть, и не только в России) учреждение, где бьется настоящее, истинное исканье художественной правды», что актриса и МХТ способны найти «такие общие точки, на которых можно было бы удвоить художественную энергию»[[892]](#endnote-878). Она отвечала Немировичу холодно: сомневалась, будет ли дело Художественного театра «близким и дорогим моей душе», предупреждала, что если и пойдет в МХТ, то «без уверенности, что иду навсегда»[[893]](#endnote-879).

Она не собиралась в МХТ ни «навсегда», ни на сезон. Комиссаржевской нужен был не Художественный, а свой театр. Осознав эту цель, она решила ее финансово обеспечить и обрекла себя на каторжный актерский труд — если можно так выразиться, яростно гастролировала два года напролет, ежевечерне играя «по возвышенным ценам» большие, изматывающие роли, переезжая из города в город и зарабатывая деньги, нужные, чтобы открыть собственное дело. О том, какова будет труппа ее театра, она пока задумывалась мало. Зато режиссера подыскивала загодя: звала А. А. Санина, звала В. Э. Мейерхольда, они отказались, — стала подумывать о Евтихии Карпове. Эти колебания достаточно выразительны: после того, как бывших сотрудников Станиславского уговорить не удается, Комиссаржевская легка склоняется к Карпову («Карпов нужен, так как Санин не идет»[[894]](#endnote-880)), хотя, что такое Карпов, ремесленник и рутинер, ей хорошо известно.

И все же намерения у нее были серьезные. Весной 1904 г. П. Ярцев высказал уверенность, что «организуемый театр разберется {288} в выборе тем (репертуар), в формах и красках (труппа)», и заранее противопоставил начинание Комиссаржевской Новому театру Лидии Яворской, существовавшему в Петербурге уже добрых три года. Критик как бы указывал Комиссаржевской, чего она должна избегать. Ведь репертуар и у Яворской был свежий (в Новом театре шли Ибсен, Гауптман, Стриндберг, Метерлинк, Д’Аннунцио, Ведекинд), ведь и она утверждала, что преследует высокие идейные цели. Но Ярцев не ошибался, когда писал, что дело Яворской «страдает малоразвитым вкусом» и что труппа у нее «очень плохая»[[895]](#endnote-881). Деликатный вопрос о режиссуре в статье Ярцева не затрагивался. Между тем режиссура была самым уязвимым звеном Нового театра.

Отнюдь не лишенная дарования, своеобразная и экстравагантная актриса, Л. Б. Яворская, женщина состоятельная, могла позволить себе любые сенсационные затеи. Н. Эфрос верно определил: натура у нее была «бурная и боевая», с громадной «волею к самоутверждению»[[896]](#endnote-882), а заодно и к саморекламе. Режиссеры, которых она приглашала, старались, чтобы «обстановка и постановка пьес, красивая, внешне подражательная Московскому Художественному театру»[[897]](#endnote-883), ни в коем случае не мешала Яворской демонстрировать вызывающе смелые туалеты и постоянно находиться на виду — «с явным вымогательством аплодисмента»[[898]](#endnote-884). Репутация Комиссаржевской позволяла надеяться, что если уж она открывает свой театр в столице, то это будет «истинно новый театр современности»[[899]](#endnote-885), и что его постановщики не удовлетворятся одним только внешним подражанием режиссуре МХТ.

Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской открылся в Петербурге в помещении Пассажа 15 сентября 1904 г. Режиссерами в конечном счете были приглашены Н. А. Попов, И. А. Тихомиров, А. П. Петровский и Н. Н. Арбатов. Все они «исповедовали веру Станиславского». И, значит, ориентация на московский образец была избрана вполне определенно. Однако перенимать методы МХТ все эти постановщики могли, только лишь постоянно учитывая непреоборимое желание — и законное право — первой актрисы всегда быть в центре их композиций, а также антипатию Комиссаржевской к «режиссерскому диктату».

Савина в Александринском театре реально обладала почти неограниченной властью, но формально никакой власти не имела. Ей приходилось ежедневно, силой таланта и ловкостью в закулисной борьбе, отстаивать свои права. Хозяйка Драматического театра в Пассаже была хозяйкой и по существу и по форме. Это простое обстоятельство предопределило многое. Режиссеры театра в Пассаже, повинуясь Комиссаржевской, при всем желании {289} не могли дотянуться до московского «образца», которому они хотели бы следовать и на который она сама им указывала.

Репертуарная афиша Драматического театра заметно и выгодно отличалась от афиши Александринской сцены. Бросалось в глаза предпочтение, которое отдавалось тут запрещенному для императорских театров Горькому и писателям-«знаньевцам» С. Найденову, Е. Чирикову. Шли пьесы Ибсена, Гауптмана, Стриндберга, были сыграны чеховские «Чайка» и «Дядя Ваня».

Главную ставку Комиссаржевская делала на злободневный, остро соприкасающийся с накаленной социальной ситуацией репертуар. Она выбирала драмы, способные задеть за живое широкую демократическую аудиторию, взволновать интеллигенцию, взбудоражить студентов и курсисток, тотчас же почувствовавших, что театр в Пассаже духовно им близок.

Но в числе этих пьес, наряду с горьковскими, оказывались и произведения только по внешности острые, только по видимости проблемные, а по сути довольно беззубые, с художественной точки зрения немощные. С. Найденов, Е. Чириков, А. Косоротов писали, как заметил впоследствии П. Ярцев, «вещи средние — посредине между театром и литературою… Их читать можно, но это не увлекательно, а играть в них тесно»[[900]](#endnote-886). И Комиссаржевская скоро почувствовала, что эта посредственная драматургия настоящей воли ее таланту не дает.

Разумеется, в Пассаж ходили прежде всего «на Комиссаржевскую». Публика «относилась недоверчиво к постановкам без ее участия»[[901]](#endnote-887). Для большинства зрителей ее театр был «интересен уж тем, что во главе его стала интеллигентная артистка»[[902]](#endnote-888).

Годы работы в провинции и многочисленные гастрольные турне приучили «интеллигентную артистку» довольно равнодушно относиться ко всему окружавшему ее фону. Ни случайно и наспех подобранные декорации, ни первые попавшиеся партнеры, под суфлера подававшие реплики, не мешали ее актерским триумфам. Поэтому, формируя труппу нового театра, она искала не ярко одаренных, а «полезных» актеров и актрис. Труппа в итоге сложилась посредственная («Кто все эти гг.? — спрашивал вскоре Ю. Беляев, изумленный “любительским притворством” безвестных актеров. — Должно быть, ученики»[[903]](#endnote-889)). Достойным партнером Комиссаржевской оказался один К. В. Бравич. Постоянным декоратором стал В. К. Коленда, вполне добросовестный, но далеко не оригинальный художник, которого Комиссаржевская «открыла» во время гастролей в Нижнем Новгороде. Работать ему предстояло в невыгодных условиях: сцена в Пассаже была по старинке наклонная, освещение — рамповое и кулисное. Приходилось пользоваться старомодным сочетанием {290} задника и писаных падуг, т. е. тем изобразительным ассортиментом, какой давно уже отринул МХТ.

Для открытия сезона показали «Уриеля Акосту» К. Гуцкова, и газета А. А. Плещеева «Петербургский дневник театрала» не замедлила уверить читателей, что в постановке Н. А. Попова «влияние театра Станиславского чувствовалось на каждом шагу». Но исполнители (П. В. Самойлов — Уриель, А. П. Домашева — Юдифь, К. В. Бравич — де Сильва) «не совсем справились» с трудными ролями[[904]](#endnote-890).

Подлинный праздник состоялся через день, когда Комиссаржевская, по которой Петербург уже стосковался, впервые вышла на подмостки своего театра в роли Норы. Ее выход «был сплошным триумфом»[[905]](#endnote-891). Едва открылся занавес и Нора — Комиссаржевская «появилась на сцене веселая, жизнерадостная, с рождественскими подарками в руках, ее буквально засыпали цветами». В конце спектакля репортеры сбились со счета, пытаясь определить, сколько корзин цветов преподнесли актрисе. Но этот ажиотаж не помешал критикам увидеть, что Хельмер — Н. Д. Красов «совсем не на месте» и «слишком слаб». Один из рецензентов писал: «Если бы В. Ф. не была сама директрисою этого театра и если бы ее можно было заподозрить в этом, то можно бы думать, что она нарочно поставила рядом с собою такого слабого артиста, чтобы тем резче подчеркнуть свою игру»[[906]](#endnote-892). Конечно, Комиссаржевская не имела в виду ничего подобного. Просто ей тогда хотелось верить, что Красов хорош в любой роли, а режиссер А. П. Петровский спорить с ней не осмелился. Об остальных исполнителях отзывались со сдержанным одобрением, общее внимание сосредоточилось на Комиссаржевской. Нора вошла в перечень ее коронных ролей. Спектакль же в целом прошел только «гладко».

Вскоре вслед за «Кукольным домом» в репертуаре появилась еще одна пьеса Ибсена — «Привидения», но, поскольку Комиссаржевская в ней не играла, постановка И. А. Тихомирова особого интереса не вызвала. Э. Старк отметил, что актеры театра в Пассаже «тянут роли на себя» и что от этого «страдает художественное целое». З. Холмская сыграла фру Альвинг «очень поверхностно», П. Самойлов в роли Освальда «выдвинул на первый план патологическую картину, совершенно затемняя духовную сторону» драмы, и «один лишь г. Бравич был в настоящем тоне, играя пастора Мандерса»[[907]](#endnote-893). Рецензент «Петербургской газеты» высказался еще суше: пьеса Ибсена, писал он, поставлена у Комиссаржевской «по заповедному шаблону», даже Бравич в роли Мандерса был «не в меру суетлив и не в меру сух»[[908]](#endnote-894).

Видимо, кислые отзывы встревожили Комиссаржевскую: она придавала постановкам Ибсена принципиальное значение. Следующий {292} ибсеновский спектакль, «Строитель Сольнес», произвел маленькую сенсацию уже тем, что в афишах было объявлено о «непосредственном участии» в постановке, помимо режиссера Тихомирова, еще и весьма известного критика А. Л. Волынского. «Это привлечение опытных людей литературы в сложное дело театра следует приветствовать как прекрасное начинание», — восклицал репортер «Биржевых ведомостей»[[909]](#endnote-895). Его радость, впрочем, не все разделяли, и Э. Старк, например, диву давался: «И это я не во сне вижу? Всем известно, что почтеннейший А. Л. Волынский влияет на репертуар Драматического театра и собственно для этой цели и приглашен. Но когда на афишах оповещается еще и “непосредственное участие”, тут уж остается лишь замереть в почтительном изумлении, смешанном с испугом: — А — а — а!.. Значит, речь идет о деле колоссальной художественной важности!»[[910]](#endnote-896)

В рецензиях сквозила явная растерянность: консультации Волынского не помогли Бравичу с необходимой ясностью раскрыть «загадочно-сильную натуру Сольнеса» и «подлинную психологию героя драмы», а Комиссаржевская, хоть и провела роль Гильды «с ее обычною и хорошо известной ее поклонникам экспрессией», все же не сумела «привести к единому знаменателю… сложные мотивы психологии» героини.

Театр похваливали за то, что в пьесах Ибсена с достаточным вниманием «к мелким бытовым подробностям норвежской жизни»[[911]](#endnote-897)воссозданы интерьеры, костюмы и т. п. Но комплименты художнику В. Коленде перемежались и довольно скептическими замечаниями. «А “сверкающие глетчеры”? — иронизировал Ф. Трозинер. — Ну, они напоминали парголовскую природу в морозный день…»[[912]](#endnote-898)

Глетчеры — глетчерами, не в них было дело, а в том, что «норвежские» интерьеры Коленды, загроможденные ненужной мебелью — то с большими антресолями (в «Привидениях»), то с тяжелыми сводчатыми потолками (в «Строителе Сольнесе»), оставались совершенно нейтральны к «настроению» и духовному содержанию ибсеновской драмы. Александр Блок после премьеры «Сольнеса» писал, что «в театре скучно и серо, но под конец опять верхи бегут к рампе, за которой стоит для них не Гильда, а В. Ф. Комиссаржевская, популярная среди молодежи»[[913]](#endnote-899). Рецензент «Московских ведомостей» назвал успех Комиссаржевской всего лишь «успехом уважения»[[914]](#endnote-900).

Самым любопытным был отзыв Кугеля, который под впечатлением «Сольнеса» неожиданно задался вопросом: «Может быть, нужна совсем новая обстановка?.. “Новые формы нужны”, как говорит Треплев в “Чайке”? Может быть, Гильда должна была быть совсем другая? Чтобы голос не дрожал, не модулировал, {293} а только однообразно звенел, как неотвязная, неотступная мысль?»[[915]](#endnote-901)

На эти вопросы (в каком-то смысле вещие) Комиссаржевская год спустя решилась дать более чем внятный (и Кугеля не обрадовавший) ответ. Тогда выяснилось, что ни с художником Колендой, ни с режиссерами «веры Станиславского» ей не по пути. А пока что пьесы Ибсена, по словам брата актрисы, Ф. Ф. Комиссаржевского, «втискивались в совершенно неподходящую для них обстановку, и не было найдено для них ни стиля, ни ритма, ни тона. Комиссаржевская сама нашла свою Нору, свою Гильду, Бравич сам нашел своего Ранка, своего Мандерса, а остальные играли Ибсена как Чирикова или Найденова»[[916]](#endnote-902).

Не лучше обстояло дело и с Чеховым, на верность которому театр в Пассаже искренне хотел бы присягнуть. «Дядю Ваню» в постановке Н. Попова сыграли «в плаксивых тонах». Сравнивая петербургский спектакль с московским, один из рецензентов поставил такой диагноз: в Художественном театре — «чеховское настроение», в Пассаже — «просто нытье установленного режиссерского образца». Комиссаржевская в роли Сони, по его словам, «держалась с подкупающей простотой», но и она в первом акте «впадала в декламацию». Самойлов — Астров «сбивался даже на мелодраму. И тон, и жесты его — заштампованные жесты мелодраматического героя — всего менее дышали жизнью и правдивостью»[[917]](#endnote-903). Войницкий — А. И. Каширин показался рецензентам чересчур вялым. Елена Андреевна — Н. А. Будкевич, напротив, чересчур энергичной[[918]](#endnote-904). Декорация В. Коленды была самая {294} банальная: на первом плане — фронтон старого барского дома с четырьмя колоннами, на заднике — луга и перелески, над планшетом картинно нависла пожелтевшая листва.

Второй сезон открыли «Чайкой». Ю. Беляев писал: «Нину Заречную, конечно, играла сама г‑жа Комиссаржевская. Остальных — остальные». Вот эти-то «остальные» и навевали «повальную скуку», причем «не было особенной разницы между Треплевым, делавшим “умное лицо”, и поваром, намазавшим себе красный нос». Беляев считал, что и Комиссаржевская десять лет назад на александринской сцене играла лучше, чем в Пассаже: «… раньше было больше непосредственного чувства, порыва, свежести. То была свирель, это — скрипка виртуоза!»[[919]](#endnote-905) Э. Старк, отдавая должное постановке Попова (которому тоже «ассистировал» А. Волынский), упрекал Треплева — А. Н. Феону в излишней «жестикуляции и руками, и всем телом», Тригорина — К. В. Бравича в мало продуманной «разработке деталей», Аркадину — З. В. Холмскую — в недостаточной тонкости исполнения[[920]](#endnote-906). Ф. Трозинер, как и Беляев, жаловался на «нестерпимую скуку». Чеховскую пьесу «сыграли почти как мелодраму», актеры «декламировали решительно все и почти все время» — исполнение «было выдержано в высоком “штиле”. Комиссаржевская против обыкновения играла вяло и бледно, точно усталая…»[[921]](#endnote-907). Ю. Рыбакова полагает, что во всем этом был повинен Волынский, который навязал актрисе «тему трагической безысходности» и лишил чеховскую пьесу «светлой перспективы»[[922]](#endnote-908).

Так или иначе, ясно одно: чеховские спектакли Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской показали, что попытки его режиссеров двигаться в фарватере МХТ успехом не увенчались.

Самыми значительными событиями истории театра в Пассаже принято считать две постановки пьес Горького — отвергнутых МХТ «Дачников» (режиссер И. Тихомиров) и «Детей солнца» (режиссер Н. Арбатов). После премьеры «Дачников» Кугель, которого трудно было удивить, писал, что «за долгие годы своего театрального сидения не имел случая наблюдать таких колебаний в настроении… и такого раскола в публике»[[923]](#endnote-909). Впоследствии — без должных на то оснований — писали о достигнутой якобы И. Тихомировым ансамблевости исполнения. Горького обрадовала взвинченная атмосфера премьеры, но ансамбль он не хвалил: «Кроме Комиссаржевской и Бравича — все играли плохо», а через несколько дней добавил: «“Дачники” идут с треском, но играют все-таки плохо»[[924]](#endnote-910).

Премьера «Дачников» (10 ноября 1904 г.) сопровождалась волнующими эксцессами в антрактах. После второго действия Горький вышел на вызовы и тотчас же «театр потрясся от бури рукоплесканий, — писал А. Измайлов. — Вызовы превратились в {295} настоящую овацию, — овацию, может быть, не столько автору “Дачников”, сколько писателю, по яркости и силе таланта стоящему вне соперничества»[[925]](#endnote-911). Ему поднесли два лавровых венка. Но конец третьего действия публика встретила иначе: одни шикали и свистели, другие горячо аплодировали. «Аплодисменты и крики “автора” боролись с ожесточенным шиканьем, — сообщал Э. Старк. — В зале стоял стон и гул… Долго не открывался занавес. Наконец — раздвинулся. Горький, величественный, спокойный, явился перед толпой. Это было великолепное зрелище… Это напомнило сцену публичного собрания в “Штокмане”. Нужно было видеть, как смотрел писатель на эту бунтующую толпу, сколько презрения и вместе с тем сколько уверенности в своей правоте было в его взоре!»[[926]](#endnote-912)Кугель добавил: «У него была поза гордая, смелая, монументальная, и она меня восхитила».

На вопрос, чем было вызвано возмущение зала, шиканье и свистки, рецензенты предлагали разные ответы. Кугель был уверен, что публику повергло в шок любовное объяснение Марьи Львовны и Власа, зрелой женщины и совсем зеленого юноши. Вероятно, он прав, во всяком случае, рецензенты соревновались {296} в остроумии по этому именно поводу. Ю. Беляев язвил: «… г. Блюменталь-Тамарин (Влас) своею чрезмерною моложавостью только усиливает смехотворное впечатление романа со старухой»[[927]](#endnote-913). Ф. Трозинер посмеивался: В. А. Блюменталь-Тамарин «играл горячо, может быть, даже чересчур горячо», а З. В. Холмская «была даже забавна — в самом деле, этакий худенький, молоденький Влас и такая монументальная, престарелая Марья Львовна»[[928]](#endnote-914). А. Измайлов видел причину скандала во множестве «актерских и режиссерских просчетов» и в драматургической «запутанности» третьего действия пьесы.

Историкам театра пришлась по вкусу третья версия, выдвинутая Э. Старком: «Публика получила от писателя пощечину и очень этим обиделась»; публика «надулась, затопорщилась и попыталась в бессильной своей злобе плюнуть в лицо писателю». Из слов Старка сделали вывод, что в «Дачниках» Горький «раскрыл продажное лицо сытых, паразитирующих интеллигентов», а в зале сидели как раз они, «сытые», вот и пришли в ярость — «стерлись границы между искусством и жизнью»[[929]](#endnote-915). У этой заманчивой гипотезы только один изъян: она игнорирует овацию, которой представление завершилось и которую отметили многие. Кугель: «По окончании спектакля вызовы автора были бесконечны. Кое‑кто протестовал, но слабо». Измайлов: «Закончился спектакль бурными рукоплесканиями и дружественными вызовами автора». Трозинер: «В конце аплодировали долго, восторженно, благодарно вызывали Горького, а с ним вместе и г‑жу Комиссаржевскую».

При всем том в исполнении пьесы рецензенты усмотрели немало недостатков. Б. Витвицкая из актеров одобрила только Бравича — Басова, остальные «не могли толком разобраться в своих сумбурных ролях», а Комиссаржевская «осталась сама собой, была уныло однообразна» и внесла в образ Варвары Михайловны «много излишнего трагизма»[[930]](#endnote-916). Ф. Трозинер, как и сам Горький, отдавал предпочтение Комиссаржевской и Бравичу, о других исполнителях высказывался неодобрительно. А. Плещеев порицал Шалимова — В. Р. Гардина и Власа — Блюменталь-Тамарина[[931]](#endnote-917). Ю. Беляев вообще никого не хвалил и жаловался: игра актеров «не могла рассеять скуку действия. Унылые фигуры ходили по сцене…». Взятые вкупе, отзывы рецензентов в общем не расходятся с оценкой Горького («Кроме Комиссаржевской и Бравича — все играли плохо»).

В «Детях солнца», поставленных через год, 12 октября 1905 г., опять-таки солировали, затмевая других исполнителей, Комиссаржевская в роли Лизы и Бравич в роли Протасова. Правда, Ю. Беляев на этот раз остался при особом мнении: ему «больше всего понравились» Чепурной — И. Уралов и Мелания — З. Холмская, {297} Бравич показался «скучен», а Комиссаржевская, писал он, «впадает в напрасный реализм, терзая и без того растрепанные чувства зрителя излишними криками»[[932]](#endnote-918). Но в большинстве рецензий образ Лизы называли «симпатичным и красивым», а образ Протасова — «очень интересным» и совпадающим с авторским замыслом, причем особо отмечали, что монолог Протасова во славу науки и знания, «прекрасно произнесенный г. Бравичем, вызвал шумные аплодисменты»[[933]](#endnote-919). В дуэтах с Комиссаржевской Бравич противопоставлял ее нервному лиризму свою обстоятельность и уравновешенность, ее порывистости свою тяжеловесную размеренность. Контраст получался выгодный для актрисы, но невыгодный для спектакля.

Рецензенты премьер Драматического театра уделяли большое внимание Комиссаржевской, а режиссеров иной раз небрежно похваливали, иной раз столь же небрежно поругивали. Как правило, форма спектакля занимала критиков лишь в тех случаях, когда Комиссаржевской роль не задавалась. В «Талантах и поклонниках» она исполнила роль Негиной. «Петербургская газета» по этому поводу высказалась сухо: «Если бы г‑жа Комиссаржевская не играла Негину, то искусство ничего от этого не потеряло бы»[[934]](#endnote-920). Но тут-то и заговорили о режиссуре И. Тихомирова: {298} в «Слове» писали, что постановка «была не без промахов и нежелательных новшеств: играл граммофон, какие-то пьяные врывались в зал, перебирал ногами созданный режиссером гимназист»[[935]](#endnote-921); в «Новостях» замечали, что «выявление жизни и движения», к которому стремится режиссер, «выполнено не везде успешно»[[936]](#endnote-922).

Все эти отзывы невнятны, но и самая их невнятность симптоматична: ни гнева, ни восторга режиссура Попова или Тихомирова вызвать не могла. Их притязания на «реализм» выглядели наивно. В «Иване Мироновиче» Е. Чирикова «ради пущего реализма в постановке была преподана настоящая пыль, которую горничная сметала»[[937]](#endnote-923); в «Самуме» Стриндберга с иронией замечено было устроенное режиссурой «завывание ветра и вполне натуральное колыхание занавесок»[[938]](#endnote-924); в «Авдотьиной жизни» С. Найденова критиков рассмешили «какие-то дикие звуки, изображающие, вероятно, стук экипажа. Что-то гремучее, грохочущее, похожее на гром»[[939]](#endnote-925). «Эффекты» в манере Художественного театра выполнялись грубо и демонстрировались, так сказать, поштучно — напоказ.

Но часто режиссеры Драматического театра вообще работали по старинке. После премьеры «Весеннего потока» А. Косоротова Юрий Беляев писал: «Диссонансы встречались то там, то здесь… Обстановка на этот раз была небрежна. “Павильоны” ходуном ходили от каждого движения и надувались, как паруса, а старый жеваный сад дышал всей прелестью закулисной пыли»[[940]](#endnote-926).

Премьера «Бесприданницы» явилась очередным триумфом Комиссаржевской — роль Ларисы она с неизменным успехом играла уже десять лет. Но рецензент «Биржевых ведомостей» с горьким недоумением писал: «С первого момента весь спектакль носил какой-то “гастрольный” характер. На этой сцене, в этом одном из серьезнейших наших театров, где зрители чутко ловят каждое слово новой пьесы, замечают каждую подробность обстановки, в данный вечер публика оживлялась только с появлением Комиссаржевской»[[941]](#endnote-927). Что же касается «подробностей обстановки», то они были довольно курьезны. Э. Старк изумился, увидев в гостиной Огудаловой «такие неподходящие предметы, как бюст П. И. Чайковского, стоящий на пианино», и висящее на стене «в золотой раме… изображение броненосного крейсера из нашей владивостокской эскадры»[[942]](#endnote-928). Эти «досадные промахи» замечали и другие критики. Несмотря на «концертное исполнение» главной роли, зрительный зал на премьере «Бесприданницы» был «к сожалению, не полон»[[943]](#endnote-929).

Комиссаржевская убедилась, что спектакли «гастрольного» характера, в которых только она одна по-настоящему владеет зрительскими сердцами, посещаются все хуже и хуже. Пока петербургская {300} интеллигенция верила, что театр в Пассаже — «серьезнейший», духовно близкий вольнолюбивой аудитории, к нему тянулись, о нем спорили, каждую его премьеру воспринимали как событие. Когда же выяснилось, что в репертуаре доминируют мнимо проблемные, поверхностные пьесы, что режиссура вязнет в случайных бытовых подробностях, а подчас и вообще опускает руки, уповая исключительно на актерский талант Комиссаржевской, тогда все поняли: достойным соперником Александринскому театру ее театр не стал.

Подводя итоги двух сезонов, проведенных в Пассаже, Комиссаржевская трезво оценила ситуацию и решила, что надо круто поворачивать руль, более того, что ее кораблю нужен новый капитан. И с новой энергией стала звать к себе В. Э. Мейерхольда, чья слава из далекой провинции, из Херсона и Тифлиса, докатывалась уже до Петербурга и Москвы.

Провинциальные режиссеры, которые пробовали подражать Художественному театру, сталкивались со многими неодолимыми препятствиями. Соблазн перенять методы Станиславского и Немировича был велик. «С появлением Московского Художественного театра, завоевавшего такой громадный успех, в провинции явился тоже запрос на подобную постановку дела», — писал один провинциальный актер, досадуя, что местная публика не понимает «всей невозможности» и несбыточности этих желаний. По его словам, только люди, «причастные к сцене», знают, что в провинции пьесы обыкновенно идут с 1 – 3, а «при наивысшем напряжении» — с 5 – 6 репетиций и что попытки в ускоренном темпе ставить спектакли «по образцу» МХТ дают в итоге «что-то очень грустное и жалкое»[[944]](#endnote-930).

Но уже в 1901 – 1902 гг. под постоянной рубрикой «Провинциальная летопись» журнал «Театр и искусство» то и дело извещал о «подражателях Станиславского», все чаще и чаще объявлявшихся в театрах больших и малых городов. Поначалу к ним относились насмешливо. «Очевидно, лавры Станиславского не дают спать в числе многих других и нашему г. Вадимову», — острил корреспондент из Новочеркасска. Его забавляли старания режиссера создать «иллюзию действительной жизни не только на сцене, но и за кулисами», откуда доносились «собачий лай и пение петуха… Пересол был в звоне тарелок и стуке ножей и вилок за сценой и особенно в раскупоривании бутылок»[[945]](#endnote-931). Иронические и скептические отзывы о такого рода «излишнем усердии» соседствовали, однако, с хвастливыми заверениями, будто в провинции задолго до реформ, осуществленных режиссерами МХТ, понимали необходимость радикального обновления сценического искусства. Из Нижнего Новгорода писали, например, что тамошняя публика «давно уже, еще до появления Московского {301} Художественного театра с его “новым словом”, стала требовать ансамбля и даваемого им духа пьесы (общего впечатления)», не довольствуясь талантливой игрой «отдельных лиц»[[946]](#endnote-932). Вряд ли это верно. Но вот что неоспоримо: как только в репертуар местных театров включались пьесы Чехова, всякий раз оказывалось, что старомодная игра «отдельных лиц», игра «по ролям», для этих пьес губительна. Без руководящей власти режиссера чеховские драмы разваливались и проваливались. Поэтому попытки подражания режиссерам МХТ чаще всего сопутствовали первым провинциальным опытам воплощения пьес Чехова, а затем и Горького. (И, в частности, «пересолы» режиссера В. Ю. Вадимова, развеселившие новочеркасского репортера, произошли при постановке «Чайки».) В 1901 г. в Николаеве режиссер П. Ивановский «первой боевой новинкой» показал «Три сестры». Над ним не смеялись, напротив, уверяли, что видна серьезная работа и артистов, и режиссера. «Копия Московского Художественного театра вышла удачной»[[947]](#endnote-933).

Разумеется, «копия» была приблизительной. «Копируя» постановки МХТ, провинциальные режиссеры имели подчас самое смутное представление об «оригинале», руководствовались не своими личными впечатлениями, а газетными рецензиями или же устными рассказами (и показами) немногих счастливчиков актеров, побывавших в зале Художественного театра. Тому есть прямые свидетельства: в постановке чеховских пьес, писал А. П. Нелидов, «принимают горячее участие артисты, видевшие эти пьесы в Художественном театре»[[948]](#endnote-934). Кроме того, режиссеры-копировщики пользовались почтовыми открытками, воспроизводившими отдельные эпизоды спектаклей Станиславского и Немировича, а также фотографии персонажей. Такие открытки в начале 1900‑х годов, когда легионы рьяных приверженцев МХТ численно превосходили даже массу поклонников оперных теноров или «обожателей» модных исполнительниц цыганских романсов, печатались огромными тиражами.

Чаще все же откровенно применялся метод прямого копирования. После премьеры «На дне» из Харькова, например, доложили: режиссер А. Н. Соколовский «ездил в Москву и смотрел произведение г. Горького в исполнении Художественного театра. Наша постановка была скопирована с московской». Мало того, в летописи харьковской сцены была впервые внесена «генеральная репетиция в присутствии представителей печати», устроенная Соколовским тоже на московский манер. Но особой радости она не принесла: Сатин, Актер, Барон, Медведев, Клещ, Пепел «были представлены весьма посредственно», зато «наибольший успех» имели «эпизодические фигуры без слов, проходящие в ночлежке»[[949]](#endnote-935).

{302} Почти ежевечерне в зрительном зале МХТ замечали серьезных молодых людей с блокнотами и карандашами в руках. Они старательно фиксировали планировки, мизансцены, шумы и звуки, световые эффекты, однако их усердие редко венчалось успехом. Все, что они успевали заметить и зарисовать, оказывалось немыслимо в точности перенести на провинциальную сцену, где премьеры давались два‑три раза в неделю, пьесы шли в «сборных» декорациях, костюмы зависели не от требований режиссера, а от скромных возможностей исполнителей (заботу о «гардеробе» антрепренеры возлагали на актеров), где игра велась под суфлера, а мизансцены определялись по воле «первого любовника» или «героини». В 1902 г. в Киев приехал из Петербурга Ю. Э. Озаровский, который провозгласил, что «наметил себе идеалом Московский Художественный театр и будет неуклонно стремиться к этому идеалу». Ставить Озаровский собирался Ибсена, Гауптмана, Чехова. Но касса диктовала свои условия, играли «Тетку Чарлея», «Кокошу и Тотошу». «Роли не учат, настоящим героем спектаклей является суфлер», — сухо констатировал местный обозреватель[[950]](#endnote-936). Тем и кончилось «стремление к идеалу».

Корреспонденции, поступавшие со всех концов России, свидетельствовали о том, что подобные покушения воспринимаются по-разному. Из Воронежа с удовлетворением писали, что «в постановках пьес ясно намечаются отступления от рутины и сценического шаблона. Планировка комнаты, расстановка мебели, присутствие предметов, хотя и не нужных для хода пьесы, но дополняющих иллюзию жилого помещения, — все это на нашей сцене выходит жизненно и правдиво… В этом нельзя, конечно, не видеть новых веяний Московского Художественного театра»[[951]](#endnote-937). В то же самое время из Минска доносились возгласы иного свойства: «Слава богу, что вся эта антихудожественная бутафорщина Художественного театра не привилась еще в провинции и публика до сих пор чутко относится к игре актеров в справедливом стремлении найти в ней для себя духовную пищу»[[952]](#endnote-938).

Как ни трудно было перебороть нравы актеров и вкусы зрителей, все же некоторые антрепренеры и режиссеры, в частности И. Н. Соловцов, К. Н. Незлобии, Н. И. Собольщиков-Самарин, Н. Н. Синельников (вскоре на длительный срок покинувший провинцию и обосновавшийся в московском театре Ф. А. Корша), молодые И. А. Ростовцев и К. А. Марджанов, ориентируясь по компасу МХТ, подчас шли на риск и ставили новаторские спектакли, которые ненадолго, но резко меняли тонус жизни провинциальной сцены.

Известный киевский критик Н. Николаев, которому не нравилась драма «Три сестры» (в ней, считал Николаев, вовсе нет «руководящих мотивов» и отразилась только «личная беспомощность {303} пессимистически настроенного писателя»), тем не менее признал, что у Соловцова она имела «умопомрачительный успех»[[953]](#endnote-939). В Риге у Незлобина те же «Три сестры», как писал В. Линский, «почти рабски скопированные с постановки Художественного театра»[[954]](#endnote-940), несколько раз прошли на аншлагах. В Казани «Мещане» Горького в постановке Собольщикова-Самарина выдержали семь представлений кряду «при переполненном театре»[[955]](#endnote-941). Все это факты по тем временам исключительные.

Такие победы не могли, однако, повлиять на общий уровень, торопливый темп и неряшливый характер деятельности провинциального театра. Упоминая о том, что обычно труппа дает 100 – 120 постановок в сезон, В. Линский спрашивал: «… справедливо ли при таких условиях работы предъявлять к театру сколько-нибудь серьезные требования?.. Когда подумаешь обо всем этом, то становится прямо страшно…»[[956]](#endnote-942). Опытные антрепренеры и режиссеры знали, что осуществить коренные перемены им не дано. И потому даже Соловцов, по выражению Н. Николаева «деспот и сиракузский тиран», хоть он и умел добиться, чтобы «в управляемом им театре непререкаемо царила его личная воля», вовсе не надеялся на постоянные «умопомрачительные успехи». Напротив, начиная сезон, «он заранее намечал себе две‑три вещи, которые решал ставить образцово, со всей доступной ему художественной полнотой». Остальные же пьесы исполнялись как бог на душу положит, чаще всего в угоду «тщеславному желанию бенефицианта покрасоваться в избранной им роли» или же в расчете «на известные вкусы публики, большею частью самые низменные»[[957]](#endnote-943). Так поступали и другие.

В сезон 1904 – 1905 гг. К. А. Марджанов работал в Риге у Незлобина, который располагал тогда на редкость сильной труппой (в ней были, в частности, М. Ф. Андреева, М. Л. Роксанова, А. П. Харламов и Н. П. Михайловский, выходцы из стен МХТ). Но и здесь Марджанову лишь два‑три раза за весь сезон удалось организовать сценическое действие с тщательностью, достойной московского эталона, — в «Дачниках», которые выдержали семь представлений, и в «Авдотьиной жизни» С. Найденова (эта пьеса «дала неполные сборы, не оправдав тех ожиданий, какие на нее возлагались»). Репертуарная линия то надменно возносилась ввысь — к «Гамлету», то покорно падала до уровня угодных рижской публике «Дарового пассажира», «Трильби» и «Казни»[[958]](#endnote-944).

Несколько более последовательно вел театральное дело в Херсоне В. Э. Мейерхольд. У него было сравнительно с другими режиссерами то преимущество, что методы МХТ он усвоил не понаслышке и не вприглядку, а изнутри: учился у Немировича, четыре сезона интенсивно работал в Художественном театре. Узнав, что Мейерхольд решил обосноваться в Херсоне, Чехов забеспокоился: {304} ему, писал он, там «будет не легко», ибо «там нет публики для пьес, там нужен еще балаган»[[959]](#endnote-945). И тем не менее по воле Мейерхольда захолустному Херсону в 1902 г. выпала честь стать первым городом, где начались спектакли «по мизансценам Художественного театра». Такая строка в афише сама по себе обладала большой притягательной силой. Кроме того, Мейерхольд гораздо тщательнее, нежели остальные провинциальные подражатели, воспроизводил композиции Станиславского и Немировича. Если внешне его постановки обставлялись, конечно, менее основательно, зато он подхватывал свойственную спектаклям МХТ атмосферу, улавливал и передавал их настроение, умело пользовался выразительностью пауз, светом и звуком.

В первый же сезон Мейерхольд познакомил херсонскую публику со всеми пьесами репертуара МХТ, и уже в январе 1903 г. Чехов с облегчением писал А. Л. Вишневскому: «См. № 4 “Театра и искусства”: дела Мейерхольда и Ко в Херсоне идут великолепно»[[960]](#endnote-946). Заметка, на которую обратил внимание Чехов, была полна оптимизма. Перечисляя произведения А. К. Толстого, Чехова, Горького, Л. Толстого, Ибсена, Гауптмана и других, прошедшие {306} на херсонской сцене, автор ее сообщал: «Исполнение тщательное, художественное. В Херсоне ничего подобного еще не бывало. Трудно выделить кого-либо из общего ансамбля… Материальный успех труппы очень большой». Через две недели поступила новая корреспонденция, где говорилось, что спектакли «по мизансценам Художественного театра» порадовали зрителей «невиданной у нас до сих пор замечательной стройностью, интеллигентностью исполнения, небывалым ансамблем». Большой успех «первого вполне удачного опыта идейного ведения театрального дела в провинции» объяснялся тщательностью репетиций, «усиленной дружной работой» режиссуры и актеров и, в частности, решительным отказом от бенефисов[[961]](#endnote-947). Существенно было и то, что труппа состояла сплошь из молодежи, претендовать на особые привилегии никто не мог, и все с готовностью повиновались молодому режиссеру.

Но за первые три с половиной месяца все-таки пришлось сыграть более 40 пьес. Далеко не все они отвечали мало-мальски серьезным требованиям и целям «идейного ведения театрального дела». Мелодрамы и водевили разыгрывались, как выразился начинавший у Мейерхольда И. Н. Певцов, «для куска хлеба»[[962]](#endnote-948), репетировались небрежно и наспех.

Вынужденное провинциальными условиями расширение репертуарного диапазона не позволяло Мейерхольду оставаться в пределах того круга и того качества пьес, какие были приемлемы для МХТ. Но следствием постоянной погони за репертуарными новинками явились не одни только уступки и компромиссы. В поле зрения режиссера попадали и некоторые драматургические произведения, требовавшие, как казалось ему, каких-то иных, далеких от практики Художественного театра постановочных приемов, иных сценических форм.

В сезон 1903/04 г. херсонская труппа Мейерхольда именовалась уже Товариществом Новой драмы. Тем самым декларировался поворот к авторам, которых Московский Художественный театр пока еще сторонился — прежде всего к Метерлинку, Гамсуну, Д’Аннунцио, Пшибышевскому, Шницлеру. В столичной прессе появились заметки, извещавшие, что Товарищество Новой драмы намерено служить «новым направлениям», а именно направлениям, «разрывающим с натурализмом»[[963]](#endnote-949).

Первым опытом в этом роде явилась постановка «Снега» С. Пшибышевского, и главным принципиальным новшеством, которое применил тут Мейерхольд, оказалась световая партитура. Режиссер подал четыре акта пьесы в различной световой окраске: первый акт — красноватый, второй — бледно-лунный, третий — розовато-рассветный, четвертый — темный, ночной. Все эти перемены освещения были мотивированные: в одном случае горел {307} огонь в камине, в другом в окно заглядывала луна, в третьем за окном светало, в четвертом в темноте тревожно колыхалось пламя зажженных ламп. Но, конечно, общая атмосфера таинственности возникала не столько как результат «течения жизни», сколько как прямое следствие эффектов освещения.

Херсонская публика эти новации не оценила. Не поняли их и в Тифлисе, куда Товарищество Новой драмы перебралось на следующий сезон и где Мейерхольд поставил «Снег» заново. Успехом и здесь пользовались спектакли по мизансценам МХТ, а отнюдь не такие вещи, как «Отец» Стриндберга или «Шлюк и Яу» Гауптмана, которые, казалось, неминуемо должны окончательно разлучить Мейерхольда с его недавними учителями.

На самом же деле как раз на этом новом пути Станиславский и Мейерхольд вскоре вновь повстречались.

# **{308}** Символистские опытыМейерхольда и Станиславского*Особенности русского символизма \* Метерлинковский спектакль МХТ \* Студия на Поварской \* Форма символистского спектакля, выработанная Мейерхольдом \* Театр Н. Вашкевича \* Мейерхольд в театре В. Ф. Комиссаржевской \* «Балаганчик» Блока — Мейерхольда \* «Жизнь Человека» Л. Андреева в постановках Мейерхольда и Станиславского \* Станиславский в работе над «Драмой жизни» Гамсуна \* Кризис театра на Офицерской \* Символистские мотивы в режиссуре Немировича-Данченко*

В 1904 г., вскоре после смерти Чехова, Немирович-Данченко поставил «Иванова». Рецензия Андрея Белого на этот спектакль заканчивалась парадоксальной фразой: «Можно с уверенностью сказать, что “Иванова” создал не Чехов, а исключительно Художественный театр». Объяснение парадоксу давалось в тексте статьи. По Белому, «всякое художественное произведение непроизвольно символично. Вопрос о воплощении художественного произведения есть вопрос о воплощении символа». Чехов непричастен к удаче спектакля, ибо «Иванов» — «наиболее слабая из чеховских пьес», и она, утверждал Белый, подлинно художественным произведением не является. В театре же «вся пьеса зажглась… светом иных реальностей». Почему? «Два пути ведут к воплощению символа», — сообщал Белый. Один — «путь от фантастического к реальному, когда сон становится действительностью» (или, иначе, «путь от условного к реальному»). Этот путь Художественному театру незнаком и недоступен. Другой — «путь от реального к фантастическому, когда жизнь становится сном». Вот этот путь для Художественного театра, по мнению Белого, вполне возможен, и «в подчеркивании фантастического элемента в реальном Художественный театр не имеет соперников». В «Иванове», в частности, театр выявил «фантастический кошмар жизни»[[964]](#endnote-950) и тем самым дотянул до символа слабую пьесу.

Конечно, логика тут хромала на обе ноги, «фантастического кошмара» в «Иванове» никто, кроме Белого, не заметил. Симптоматична, однако, тенденция поставить знак равенства между художественностью и символичностью, во всяком талантливом творении видеть одно из двух: либо «жизнь становится сном», либо «сон становится действительностью».

Россия приобщилась к символизму на полвека позднее Франции {309} и на три-четыре десятилетия позже Англии, Германии, Норвегии, Швеции. Жадно наверстывая упущенное, русские поэты и прозаики примеряли новый для них (и уже сильно поношенный в Европах) символистский костюм в святом убеждении, что костюм этот годится на все случаи жизни, ибо подлинное искусство вообще всегда и при всех условиях есть искусство символическое. Д. Мережковский без труда отыскивал символы, которые «выражают безграничную сторону мысли», в творчестве Толстого, Тургенева, Достоевского, Гончарова[[965]](#endnote-951). Слова о том, что «истинным художником может быть только символист», а «символистом является только истинный художник», повторялись так часто, что молодой Корней Чуковский с комическим отчаянием потребовал, чтобы ему объяснили наконец, что такое символ и что такое «истинное искусство»[[966]](#endnote-952).

Разъяснения были даны, и весьма пространные. И. Анненский, Д. Мережковский, З. Гиппиус, В. Брюсов, А. Блок, А. Белый, Ф. Сологуб — все видные русские символисты писали статьи и трактаты, где они, нередко полемизируя друг с другом, излагали теорию и комментировали художественную практику новой школы.

Вдаваться в тонкости символистского катехизиса мы не станем, эта работа давно проделана литературоведами. Коснемся только одного обстоятельства, очень важного в историко-театральном аспекте и вовсе не затронутого филологами. Состоит эти коварное обстоятельство в том, что творчество русских символистов почти совершенно лишено чувства юмора. Символисты не улыбались. Они склонны были вглядываться в жизнь печальным и хмурым взглядом, ежеминутно и повсеместно предчувствуя трагедию, катастрофу, везде и всегда угадывая мистическую и злую волю Рока. В пьесах символистов их мрачная озабоченность особенно очевидна. Как очевидно и то, что юмор прорывается в символистскую драму лишь тогда, когда символисты себе изменяют, иронически себя одергивают и пародируют. (Примеры тому — «Балаганчик» и «Незнакомка» Блока, пролог к «Победе смерти» Ф. Сологуба.)

Как только символисты завладели русской сценой, выяснилось, что свойственные им важные профетические интонации чрезвычайно трудны для театра, совсем недавно освоившего чеховскую стилистику, абсолютно чуждую высокопарности. Тем не менее символизм оказался притягателен и заманчив буквально для всех видных мастеров русской сцены начала века. И было бы неверно изображать их тяготение к символизму как случайную прихоть переменчивой моды. Не подтверждается фактами и расхожая версия, будто символистские мотивы возобладали на русской сцене только после поражения революции 1905 г. — как результат {310} охватившего художников разочарования в революционно-освободительной борьбе и как попытка укрыться от окровавленной реальности в тихой сосредоточенности мистического действа. И в русской поэзии, и в русском сценическом искусстве движение к символизму началось до 1905 г. Оно предшествовало революции, а не возникло на скорбном ее пепелище.

В 1903 г. Брюсов писал: «Нам стало тесно, душно, невыносимо. Нас томят условные формы общежития, условные формы нравственности, самые условия познания, все, что наложено извне. Нашей душе потребно иное, иначе она умрет. Все ясней сознается, что если в мире есть только то, что видимо есть, — жить незачем, не стоит. Мы принимаем все религии, все мистические учения, только бы не быть в действительности»[[967]](#endnote-953). Сопоставляя эти слова поэта с болезненно-едкими выпадами популярного в начале века критика Акима Волынского против идейно-эстетической программы Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Писарева, убеждаешься в том, что антипатия к «видимому миру», столь откровенно высказанная Брюсовым, есть по существу антипатия к социальному прогрессу. «Теснота» и «духота», о которых писал Брюсов, обусловлены страхом перед цивилизацией, «механической культурой», перед современным городом и перед ощутимо нарастающей энергией освободительной борьбы. «Самые условия познания» воспринимались как отягощающее душу ярмо рационализма. Типичные и даже навязчивые у западных символистов средневековые образы рыцарей, пилигримов, монахов, суровых сюзеренов и покорных вассалов торопливо переселялись в русскую поэзию и на русскую сцену как бы в противовес русской действительности. В высшей степени характерно, что в это самое время были предприняты отчаянные попытки заново переосмыслить историческое противостояние Петербурга и Москвы. В романе Д. Мережковского «Петр и Алексей» (1904) Петр I выступал как злой гений России, рационалист и безбожник, превративший страну в казарму, выстроивший искусственный город-символ, чья геометрическая прямолинейность противна русскому духу и русской природе. Алексей же защитник православной веры, подлинно народных обычаев и чаяний, а древняя столица, Москва, прекрасна уже самой своей патриархальностью и приверженностью к естественным нормам богобоязненного существования. (Впоследствии эта параллель будет продолжена в известных романах Андрея Белого «Петербург» и «Москва».)

Идеализация прошлого — средневекового, древнерусского или даже сравнительно недавнего — становилась формой обороны от натиска урбанистической цивилизации, меркантильной и пошлой. На этой широкой — по сути антибуржуазной — платформе {311} сходились самые разные художники, которым не внушали доверия ни идея социального прогресса, ни оптимистические надежды на демократизацию русской государственности. Иначе говоря, тяготение к мистике и тяготение к старине возникали по одной и той же причине — из желания отстраниться от злобы дня, от противоборства политических партий. И потому под крышей одного театрального начинания (в частности, в Студии на Поварской Станиславского и Мейерхольда) нередко мирно уживались друг с другом две внешне несхожие, но внутренне близкие тенденции — символистская и традиционалистская.

Мы уже знаем, что в 1903 – 1904 гг. в провинциальном Товариществе Новой драмы Мейерхольд пробовал ставить «Монну Ванну» Метерлинка, «Снег» Пшибышевского. Почти одновременно, в 1904 г., Станиславский в Москве на сцене Художественного театра осуществил метерлинковский спектакль из трех одноактных пьес: «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри». Как установила, основываясь на французских публикациях, Т. И. Бачелис, Станиславский еще в 1893 г. видел премьеру «Пелеаса и Мелисанды» в парижском театре Люнье-По и с тех пор серьезно заинтересовался Метерлинком[[968]](#endnote-954). Но и тут без Чехова не обошлось. Чехов одним из первых в России высоко оценил бельгийского автора, в 1895 г. он спрашивал Суворина: «Отчего Вы не попытаетесь поставить в своем театре Метерлинка?»[[969]](#endnote-955), в 1897 г., прочитав «Слепых», «Непрошенную», «Аглавену и Селизетту», писал ему же, что эти «странные, чудные штуки» производят «впечатление громадное», и если бы у него был театр, то он, Чехов, непременно поставил бы «Слепых»[[970]](#endnote-956). Наконец, упоминания всех трех названных одноактных пьес проскользнули в переписке Чехова с Книппер и Немировичем в декабре 1902 г.: «Три пьесы Метерлинка не мешало бы поставить, как я говорил, с музыкой»[[971]](#endnote-957). Значит, разговоры об этом велись и раньше. После премьеры Станиславский подтвердил: «Три пьесы Метерлинка мы играем по настоянию Чехова». По словам Станиславского, Чехов «непременно хотел», чтобы метерлинковские драмы шли «под музыку»: «Какую-нибудь этакую мелодию, необыкновенную, пусть играют за сценой — что-нибудь грустное и величественное»[[972]](#endnote-958).

В творческой биографии Станиславского, да и в истории Московского Художественного театра, подсказанный Чеховым поворот к Метерлинку был крут, внезапен, подобен перелому. Жизненный театр, дотоле свободно и уверенно маневрировавший между мрачной правдой натурализма и просветленной достоверностью сценического импрессионизма, обращаясь к Метерлинку, который ориентировался на театр марионеток и вполне допускал мысль о том, что, «может быть, нужно полностью устранить со сцены живое существо»[[973]](#endnote-959), по сути дела в этот момент готов был перечеркнуть {312} весь свой триумфально пройденный путь, лишь бы вырваться за пределы обыденности. Во имя чего? Станиславский откровенно ответил на этот вопрос. Он хотел, чтобы сцена, не ограничиваясь правдивостью узнаваемых «картин жизни», нашла способ «передавать и сверхсознательное, возвышенное, благородное из жизни человеческого духа», смогла бы «выразить мировую скорбь, ощущение тайн бытия, вечное». Вот чем привлекали и волновали Станиславского Врубель, Метерлинк, Ибсен[[974]](#endnote-960).

Однако вопрос, как вывести искусство МХТ на эти недосягаемые высоты, нельзя было решить с помощью одной только музыки из-за кулис, пусть даже «необыкновенной» и «величественной». Увлеченно вчитываясь в Метерлинка, Станиславский убеждался только в том, что «играть его трудно». Он нервничал: «Пока не найду тона для Метерлинка — не могу успокоиться и овладеть своими мыслями». Боялся, что не сумеет сделать «несценичное сценичным»[[975]](#endnote-961). Вот эта забота была наиглавнейшей: метерлинковские драмы казались Станиславскому бездейственными, статичными. Одно время он думал даже, что лучше всего было бы, если бы, исполняя эти пьесы, «артисты сидели неподвижно, словно вслушиваясь в себя, без жестов и мимики, как заброшенные камни…». Т. е. Станиславскому уже тогда смутно мерещилась идея «неподвижного театра», к которой позже пришел Мейерхольд. Но осуществить такой план он пока не решался. «Это, — предполагал он, — хорошо где-нибудь в комната, для небольшой избранной публики, в театре это выйдет скучно»[[976]](#endnote-962). Пуще всего он боялся скуки, «похоронного настроения» и, как указывает И. Н. Виноградская, разрабатывая режиссерский план спектакля, пытался «преодолеть безысходность и пессимизм» метерлинковских пьес[[977]](#endnote-963).

В конечном счете Станиславский, по-видимому, пришел к выводу, что надо найти некий компромисс между мрачной метерлинковской статикой и оживленной динамикой действия. Интригующая таинственность завязки должна была задавать тон всей дальнейшей игре, поэтому в работе с художником В. Суреньянцем он особенно упорно искал (в точности, как и Мейерхольд в постановке «Снега») впечатляюще сильные световые эффекты. «Публику “подготовляют” к восприятию Метерлинка постепенно, — сообщал после премьеры корреспондент журнала “Театр и искусство”, — тихо гаснут красивые льдинки-лампочки, обращаясь в кровавые слезинки, наступает полумрак, а затем совершенная тьма, стены театра словно раздвигаются, уходят куда-то далеко, и публика невольно утихает, напрягая в полной темноте слух и зрение… Сквозь едва брезжащий свет становится наконец видно, что сцена давно уже открыта; неясно различается суровый, глубокий пейзаж: огромные стволы чудовищных, уходящих в небо {313} деревьев, обрывистые скаты косогора с нависшими пластами земли и вывороченными громадными корнями, сухой кустарник, желтая, выцветшая трава и бледнеющее небо глубокой ночи…»[[978]](#endnote-964) Лунный свет в «Слепых», по свидетельству Д. Тальникова, то «исчезал, когда на луну набегало облако, то появлялся, когда луна выходила из-за облаков», а позднее, предвещая утро, сцену освещали «солнечные блики, падающие через листву деревьев на землю»[[979]](#endnote-965).

Световым эффектам сопутствовали эффекты звуковые. «Слышится отдаленная, тревожно настраивающаяся музыка — обрывистые, контрастирующие аккорды дробятся, громоздятся в беспорядке друг на друга, жалобно стонут, словно умоляют о чем-то кого-то неумолимого, переходят в сладкие звуки счастья и надежды и внезапно рассыпаются резкими, кричащими об ужасе и отчаянии диссонансами. Душа замирает и тревожно ждет чего-то странного, необычного…»[[980]](#endnote-966)

Но эти ожидания не сбывались. После необычно экспрессивной световой и звуковой увертюры театр пускал в ход весь богатый ассортимент давно опробованных приемов, поражавших, писал Тальников, «своей натуральностью. Деревья здесь качаются своими верхушками, шелестят листьями, вода бултыхает, из‑за {314} кулис доносится стук колес и лошадиных копыт по деревянному мосту, скрипит лестница, по которой подымается человек, стучит дождь по крыше, слышится крик гусей с озера, на сцене висит клетка с живой птицей, цвирикают по-настоящему сверчки, колышется в окне занавеска»[[981]](#endnote-967).

Т. е. впечатление таинственной фатальности действия сперва возникало, а потом отменялось. Наивная надежда Станиславского, будто тон, заданный прелюдией, окрасит собой дальнейшее течение сценической жизни, не оправдывалась. И прежде всего подрывала этот замысел актерская игра: одни исполнители «ударились в приподнятую декламацию», а у других «простота доходила до бледности»[[982]](#endnote-968). Актеры, писал Ю. Озаровский, «играли смешанно, и это хуже всего». В «Слепых» «будничная манера и голос гг. Москвина и Бурджалова составляли диссонанс с проникновенным и торжественным голосом г‑жи Савицкой»[[983]](#endnote-969). В «Непрошенной» критик А. Введенский уловил такой же диссонанс: Лужский и Леонидов «вели свои роли в линии решительного реализма, а г. Качалов, наоборот, в линии чистой мистики»[[984]](#endnote-970).

Видимо, Станиславский обольщался, когда утверждал, будто ему удалось избежать «реалистического оттенка» и отыскать в работе с актерами «несколько приподнятый, торжественный тон», «загадочный и тревожный»[[985]](#endnote-971). Тон для Метерлинка найден не был.

За несколько часов до премьеры Немирович попытался «предсказать исход спектакля». Добра он не ждал. По ходу репетиций у него возникло ощущение, что в действии «есть *нудота*», что «слушать тяжело и нудно». Режиссер «затяжелил» метерлинковские пьесы, которые требуют «воздушности, а не громоздкой реальности», «затяжелил», во-первых, «темпом слишком замедленным», а во-вторых, «всякими внешними эффектами для возбуждения ужаса». Играть следовало бы, считал Немирович, «легче и интенсивнее». Но в неудаче, которая представлялась ему неизбежной, он склонен был винить не Станиславского и вообще не театр: «… виноват не театр, а автор. По крайней мере, прежде всего автор. Длинно и тяжело»[[986]](#endnote-972).

Прогноз Немировича подтвердился, спектакль успеха не имел, и рецензии были весьма кислые. «Я не помню другого случая, где царило бы в театре такое полное непонимание друг друга, такая яркая дисгармония между зрителями и сценой, — писал С. Глаголь. — Сцена была уверена, что она в дивных и полных красоты образах разыгрывает грозную симфонию и открывает зрителям жуткие тайники, а зрителям казалось, что перед ними просто пилят на расстроенной скрипке, режут пробку или скребут ногтями по стеклу»[[987]](#endnote-973).

{315} Что «скрипка расстроена» и постановка не задалась, признавали все. Но на вопрос, почему она не задалась, отвечали по-разному. Многие критики склонны были винить Станиславского в том, что он‑де уложил драмы Метерлинка «на прокрустово ложе реализма» и наделил его персонажей «психологией чеховских героев»[[988]](#endnote-974). Мысль о том, что «грубое прикосновение театра разрушило воздушный замок воображения»[[989]](#endnote-975), варьировалась на все лады. Кугель, опираясь на все эти отзывы, пришел к такому выводу: «… приемы или рутина Московского Художественного театра не имеют ничего общего с символизмом»[[990]](#endnote-976). Напротив, Н. Эфрос утверждал: неудача спектакля доказала лишь несценичность Метерлинка. Напоминая, что «символика этих маленьких драм Метерлинка писана для театра марионеток, а вернее, — и совсем не для театра», Эфрос был уверен, что их философский смысл может быть воспринят только в чтении и что ставить Метерлинка вообще не следует. Театр, «по самой своей природе материальный, реальный, с тяжеловесным механизмом из живых людей и декораций», может, считал Эфрос, «не помогать, но вредить такой драме»[[991]](#endnote-977).

Более дальновидно судил С. Дягилев, чья статья в журнале «Мир искусства» была и самой благосклонной по отношению к {316} спектаклю. Признавая, что «формы, найденные здесь для Метерлинка, неокончательны и несовершенны», Дягилев подчеркивал, однако, что они ведь не обретены еще нигде и никем. «Метерлинковский театр еще не родился, выражение для него не найдено», но это не означает, будто Метерлинк сценически невоплотим. Поиски, начатые Станиславским, «как бы экстравагантны они ни были», требуют продолжения[[992]](#endnote-978).

Сам Станиславский тоже не оставлял надежду «найти выражение» для метерлинковского театра. Но он понимал уже, что проблема сценического воплощения символистской драмы неизмеримо более трудна и сложна, нежели это представлялось ему, когда он приступал к метерлинковскому спектаклю. Эстетические преграды, вставшие на его пути, как выяснилось, обойти нельзя, а прежними методами одолеть не удается. Подобно Треплеву, он сознавал, что нужны новые формы. Но какие? Станиславский пришел к мысли, что ему необходим экспериментальный театр, дабы дать ответ на этот вопрос.

Вся дерзостная отвага его идеи до сих пор еще недооценена. В момент, когда Станиславский такое решение принял, Художественный театр вступал лишь в восьмой по счету сезон. МХТ был молод и по праву пользовался репутацией авангардистского театра. А потому намерение руководителя МХТ устроить под боком у МХТ еще и какой-то новый «театр исканий» выглядело по меньшей мере странно. Кроме того, замысел «театра исканий», т. е. своего рода мастерской или лаборатории для сценических опытов, был беспрецедентным. Ничего подобного дотоле никогда и нигде не бывало. Стоит напомнить, что Станиславский лично финансировал это необычайное предприятие. Название для «театра исканий» нашлось не сразу. Его придумал вызванный Станиславским из провинции Мейерхольд. До Москвы донеслись вести о постановках символистских пьес в Товариществе Новой драмы, и Станиславскому чудилось даже, что Мейерхольд «уже нашел новые пути и приемы»[[993]](#endnote-979) и если не смог их реализовать, то лишь из-за неблагоприятных условий провинциальной сцены. Поэтому он и пригласил Мейерхольда в новое дело, которое Мейерхольд предложил именовать «театральной студией». С тех самых пор понятие «студийность» вошло в театральный лексикон.

Внезапное возвращение Мейерхольда, да еще в качестве ближайшего сотрудника Станиславского, вызвало в стенах МХТ разброд и разногласия. Одни недовольно роптали, другие, напротив, радовались ожидаемым переменам. Наиболее резко и против организации студии, и против союза Станиславского с Мейерхольдом возражал, естественно, Немирович. В июне 1905 г. он напоминал Станиславскому, что все намерения, какие сопряжены с идеей студии, он, Немирович, давно уже вынашивал, что он первый {317} рекомендовал ставить в МХТ и Метерлинка, и Д’Аннунцио, и Пшибышевского, что он не меньше Станиславского страдает оттого, что труппа МХТ «отравлена реализмом, доходящим до узкого натурализма», и что коль скоро оба они, и Станиславский, и Немирович, остро чувствуют «необходимость обновления», то, значит, им следует «именно теперь» «крепко быть вместе». Мейерхольда Немирович в этом письме аттестовал как одного из тех, которые «стоят за новое только потому, что обнаружили полное бессилие сделать что-нибудь заметное в старом»[[994]](#endnote-980).

Но Станиславского уже нельзя было остановить. Он ответил Немировичу: Мейерхольд нужен «потому, что он большой работник»[[995]](#endnote-981). А впоследствии в «Моей жизни в искусстве» высказался еще решительнее: именно в Мейерхольде, писал он, «я нашел того, кто был мне так нужен тогда, в период исканий. Я решил помогать Мейерхольду в его новых работах, которые, как мне казалось, во многом совпадали с моими мечтаниями»[[996]](#endnote-982).

На первом собрании участников Студии 5 мая 1905 г. Станиславский говорил, что главная ее задача — «обновление драматического искусства новыми формами и приемами сценического исполнения». Он упомянул, правда, и о том, что молодой театр «должен отзываться на общественные настроения, выяснять их публике, быть учителем общества»[[997]](#endnote-983). Но, несмотря на все события лета и осени 1905 г., в работе Студии на Поварской «общественные настроения» почти не ощущались. Экспериментальные постановки фактически готовил один Мейерхольд, что же касается Станиславского, то он на всех этапах — от замысла до генеральной репетиции — внимательно контролировал деятельность Мейерхольда и во всем ему помогал, но полностью посвятить себя Студии не мог: актерская и режиссерская занятость в Художественном театре отнимала слишком много времени и сил.

Оба режиссера, и Станиславский, и Мейерхольд, имели поначалу самые смутные представления о том, какие сценические формы обретет на студийных подмостках символистская драма.

Это и неудивительно. Символистская поэзия со времен Верлена и Малларме успела завоевать широкое признание, пьесы Ибсена, Гауптмана, Метерлинка вошли в репертуар многих театров Европы, {318} но опыты создания символистского спектакля, поиски его формы только еще начинались. Парижские эксперименты Поля Фора и лондонские работы Гордона Крэга были в России мало кому известны, Станиславский и Мейерхольд о них ничего не знали. Театральные идеи Аппиа существовали пока что лишь в форме деклараций и эскизов, опять-таки неведомых русским режиссерам. Причем Крэга всегда влекло к Шекспиру, Аппиа мечтал о постановках Вагнера, в мюнхенском театре Фукса готовились воплотить «Фауста» Гете. Театральные новаторы Европы не обнаруживали никакого интереса к современной символистской драме.

Ясной позитивной программы у Мейерхольда, которому Станиславский доверился, быть не могло. Но зато у Мейерхольда была готовность идти на риск, страсть к решениям крайним и предельным, азарт, с которым он безоглядно устремлялся в неизвестность, доверяя скорее интуиции, нежели теоретическим выкладкам. Станиславский же впоследствии говорил, что в его жизни в эту пору наступил период, когда «*новое* становится самоцелью. Новое ради нового»[[998]](#endnote-984).

Размышляя над «Смертью Тентажиля» Метерлинка, Мейерхольд сперва очень хотел поставить ее так, чтобы зрители почувствовали связь между пьесой и русской злобой дня. Он подготовил речь, которую собирался произнести в день премьеры перед {319} занавесом. По его словам, выходило, что «остров, на котором происходит действие, — это наша жизнь», а «замок королевы — наши тюрьмы», Тентажиль — воплощение благородного идеализма борцов за свободу, «тысячи Тентажилей стонут по тюрьмам»[[999]](#endnote-985). Но политическая запальчивость, обуревавшая режиссера, не находила опоры в тексте драмы, медлительном и горестном. События пьесы подчинялись велениям потусторонних сил. Все действующие лица были обреченные. Судьбами персонажей правил фатум, от их воли ничто не зависело.

Поэтому Мейерхольд вскоре отказался от надежды навязать Метерлинку политическую активность. Он двинулся в совсем ином направлении, которое, ссылаясь на Станиславского, определил так: «Исходная точка для нас — богослужение. Спектакль Метерлинка — нежная мистерия, еле слышная гармония голосов, {320} хор тихих слез, сдавленных рыданий и трепет *надежд*. Его драма больше всего проявление и *очищение* души. Его драма — это хор душ, поющих *вполголоса* о страдании, любви, красоте и смерти. Простота, уносящая от земли в мир грез. Гармония, возвещающая покой»[[1000]](#endnote-986).

Приведенные слова датированы июлем 1905 г. В это самое время, в июле 1905 г., Станиславский в режиссерском плане «Драмы жизни» Гамсуна кратко формулирует главную задачу: «играть величаво и спокойно, как богослужение»[[1001]](#endnote-987). Такое совпадение не может быть случайным. Оба режиссера в тесном контакте друг с другом единодушно приняли решение придать символистскому спектаклю ритуальную форму. Театр уподоблялся храму, актерское действие — священнодействию.

С точки зрения вчерашней практики МХТ это выглядело и неожиданно, и странно. Однако диктуемое символистской драмой соприкосновение с тайной — с ирреальным, сверхчеловеческим, не сиюминутным, но вечным — подсказывало именно такой путь, и, поощряемый Станиславским, Мейерхольд безоглядно ринулся вперед.

Погоня за ирреальным освобождала режиссера от обязанности воспроизводить реальность, натуру. Необходимо было все же так или иначе представить себе пространство, где надлежит действовать персонажам Метерлинка, создать выгодный для них фон и удобный для них сценический мир.

Мейерхольд следил за театральной литературой, появлявшейся в Европе, читал все, что писали о Метерлинке, и убеждался: этот сценический мир еще никем не открыт и не изучен. Но кое-какие полезные для себя соображения извлек из книги Георга Фукса «Сцена будущего», изданной в Германии в 1904 г. Фукс утверждал, что повсеместно распространенные глубокие сценические площадки вовсе не нужны. Нужна, наоборот, сцена совсем неглубокая, узкая. Фигуры актеров выгоднее всего располагать поближе к рампе: там они лучше видны, там слышнее их голоса. Он хотел бы вывести всех актеров на авансцену. Тотчас, естественно, возникал вопрос: как быть с декорациями? И тут у Фукса было решение наготове: никаких перспективных декораций вообще не надо. Эти «обманные подобия трехмерной действительности» актерам только мешают. Нужны плоские живописные панно, висящие за спиной артистов[[1002]](#endnote-988).

Мейерхольд охотно послушался бы Фукса и повел всю игру на просцениуме. Но он понимал, что непосредственная близость актеров к публике опасна, ибо слишком откровенно выдает игровую, театральную природу действия и, значит, лишает весь замышляемый ритуал спектакля-богослужения таинственного величия. Поэтому Мейерхольд внес в построения Фукса простую и {321} радикальную поправку. Он вывел актеров на передний край планшета, но зеркало сцены решил задернуть тюлем. Там, за туманной тюлевой завесой на узенькой полоске просцениума, и должна была совершаться «нежная мистерия», благоговейно окутанная загадочной дымкой.

«Смерть Тентажиля» оформляли молодые художники С. Судейкин и Н. Сапунов, приверженцы Врубеля, ученики К. Коровина. Работая с ними, Мейерхольд усомнился в необходимости предварительного макета декорации. В МХТ макетная мастерская была гордостью Станиславского. Макет являл собой миниатюрную модель оформления, гарантировал правдоподобие «картины жизни», которую покажет сцена. Но если на сцене будет не жизнь, а «греза», не реальность, а фантазия, то такая гарантия никому не нужна. «Мы, — писал потом Мейерхольд, — хотели жечь и топтать макеты; это мы уже приблизились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы натуралистического театра»[[1003]](#endnote-989).

Эскизы Сапунова и Судейкина в противовес дотошно-конкретной бытовой декорации предлагали декорацию обобщенную, поэтичную, выдержанную в единой цветовой гамме. Мейерхольду понравился «прием импрессионистских планов», который применили молодые художники, его пленила колористическая красота эскизов. Судейкин оформлял три первых акта пьесы и написал {322} декорацию в зелено-голубых тонах, а кое-где разбросал яркие красные и розовые цветы. Два последних акта Сапунов окутал лиловой дымкой. В тумане рисовались тяжелые своды, скользили служанки в серых одеяниях, будто в паутине.

В призрачный и холодный метерлинковский мир должна была проникать таинственная и трепетная музыка, которую писал молодой композитор И. Сац (ранее никогда в театре не работавший). Он искал и нашел созвучия, по его словам, «тихие, несколько странно расположенные, тревожные». Музыка говорила «о безграничности отчаяния, тщетности усилий, о невозможности слияния в унисон…»[[1004]](#endnote-990).

Но для Мейерхольда самое трудное оставалось еще впереди. Предстояло выработать новые принципы актерской игры в таких декорациях, под такую музыку. Решение смутно угадывалось в идее «неподвижного театра», т. е. театра замедленных, значительных и даже многозначительных движений. Пластику Мейерхольд хотел подчинить музыкальному ритму.

Особенности актерской игры, необходимые для Метерлинка, были вполне отчетливо предуказаны Мейерхольдом в следующих десяти пунктах:

«1. Переживание формы, а не переживание одних душевных эмоций.

2. Улыбка всем.

3. Tremolo вон!

4. Читать так, как бы в каждой фразе скрыта вера во всемогущую силу.

5. Твердость звука, т. к. расплывчатость дает moderne.

6. Неподвижный театр.

7. Не оттягивать концов слов. Звук должен падать в глубокую бездну. Звук определенный, а не дрожащий в воздухе.

8. Рояль. Вот почему нет вибраций.

9. Скороговорка недопустима. Эпическое спокойствие.

10. Движения Мадонны»[[1005]](#endnote-991).

Эта краткая запись, сделанная на бланке Театра-студии, показывает: режиссер знал, чего добивается. Он внушал актерам: нужны «движения Мадонны», скульптурная выразительность жеста, статуарность. Временами актеры вдруг замирали в полной неподвижности. Человеческие лица и тела становились живыми изваяниями.

Так возникли «барельефы» — застывшие позы, которые Мейерхольд рисовал на полях режиссерской партитуры, чаще всего поворачивая артистов в профиль к зрителям, точно указывая исполнителям, где и когда движение должно остановиться. Оттого, что «барельефы» виднелись сквозь тюлевый занавес, их очертания слегка смазывались, смягчались.

{323} Голоса актеров, по мысли Мейерхольда, должны были звучать будто издалека. Метерлинк утверждал, что произносимые слова имеют смысл только благодаря омывающему их молчанию: слова возникают из тишины пауз. Репетируя Метерлинка, Мейерхольд паузу обоготворил, недосказанность возвел в принцип. Внутренние связи в диалоге режиссер разорвал, персонажи не столько общались между собой, сколько вслух выражали свои упования и опасения, адресуясь то ли к року, то ли к публике.

Мейерхольд продиктовал артистам новые принципы произнесения текста: запретил обыденную, бытовую разговорность, потребовал «эпического спокойствия», «твердости звука», «холодной чеканки слов» и «трагизма с улыбкой на лице»[[1006]](#endnote-992).

Частное, индивидуальное, характерное, то, в чем для артиста Художественного театра была самая соль игры, объявлялось вовсе не нужным. На первый план выдвигалось общее: общий темп, общее звучание, общая, всем заданная интонация, общий ритм «чтения». Четкий, ясный, без вибрации, звук рояля — вот камертон, по которому выверялась декламация актеров.

{324} Таким образом впервые сложилась стройная и логичная во всех своих звеньях структура символистского спектакля. Новое осмысление получили и пространство в целом (узкая, плоская сцена, затянутая тюлем), и декорации (живописные задники, обладающие колористической цельностью), и пластика артистов (статуарная), и манера произнесения текста (легкая, холодная и торжественная, безличная и внеэмоциональная), и музыка (тревожная, полная отчаяния).

Мейерхольда только одно беспокоило: удастся ли в процессе репетиций все элементы новой структуры связать между собой, слить в нечто целое? Другими словами, придет ли гармония? Ответы на эти вопросы могла принести с собой только премьера «Смерти Тентажиля».

Увлеченный Метерлинком, Мейерхольд гораздо меньше занимался другими пьесами. Все же он искал оригинальное решение и для драмы Гауптмана «Шлюк и Яу», причем в этой работе проступали уже совсем иные мотивы — любование стариной, ретроспективизм. Станиславский советовал перенести действие пьесы из эпохи средневековья в эпоху рококо. Стремясь выдержать всю постановку в стиле «века пудры», Мейерхольд и тут отказался от глубокой сцены, попросил художника Н. Ульянова придвинуть декорации поближе к рампе. В первой картине Ульянов изобразил огромные ворота замка, во второй — пышную королевскую постель с балдахином, в третьей — боскетные беседки, расставленные, наподобие больших корзин, вдоль авансцены. В каждой {325} беседке-корзине сидела придворная дама. Все дамы вышивали иглами из слоновой кости одну широкую золотую ленту. «Задний занавес (фон) — голубое небо в облаках-барашках. Линии горизонта — пунцовые розы во всю длину сцены. Кринолины, белые парики, костюмы действующих лиц скомбинированы в цветах декорации и вместе с ней выражают одну живописную задачу: перламутровую симфонию, обаяние картин К. А. Сомова. Безмятежно нарядны и музыкально ритмичны движения, линии, жесты, слова, краски декораций, краски костюмов» — так пояснял весь замысел Мейерхольд[[1007]](#endnote-993). Если Метерлинку он хотел придать «эпическое спокойствие трагического переживания»[[1008]](#endnote-994), то в «Шлюке и Яу» цель была иная: способом стилизации добиться затейливой и шаловливой игры.

Устроенный в августе 1905 г. в Пушкине предварительный просмотр обеих пьес (присутствовали М. Горький, С. Мамонтов, артисты МХТ О. Книппер, В. Качалов, А. Вишневский, М. Андреева) прошел прекрасно. Станиславский радостно сообщил Лилиной: «“Шлюк и Яу” — свежо, молодо, неопытно, оригинально и мило… “Смерть Тентажиля” — фурор. Это так красиво, ново, сенсационно!»[[1009]](#endnote-995) Но через несколько месяцев, в октябре 1905 г., уже в помещении Студии на Поварской генеральная репетиция горько разочаровала Станиславского. Причин было несколько: декорации неопытных Сапунова и Судейкина, рассчитанные на полумрак, в электрическом освещении показались грубо-аляповатыми, молодые актеры, которые впервые в этот день произносили текст {326} под музыку И. Саца, что называется, «сбились с тона» и т. д. Кроме того, в их игре, как заметил В. Брюсов, сказывалась все же «многолетняя выучка Художественного театра»[[1010]](#endnote-996). И Станиславский резюмировал: «… новому искусству нужны новые актеры, с совершенно новой техникой»[[1011]](#endnote-997). Воспитать таких актеров за несколько месяцев было, конечно, немыслимо — это Станиславский вполне сознавал. И, конечно, он благословил бы продолжение начатых экспериментов. Уже были отпечатаны афиши, возвещавшие об открытии для публики Театра-студии у Арбатских ворот, о премьерах пьес Метерлинка и Гамсуна. Тем не менее Станиславский вынужден был в последнюю минуту дать отбой. «Разразилась революция, — писал он. — Москвичам стало не до театра… Пришлось закрыть студию в спешном порядке»[[1012]](#endnote-998).

О том, что происходило в Москве в октябре 1905 г., известно из многих мемуаров. Приведем все же несколько неопубликованных дневниковых записей Р. М. Хин. «*15 октября.* Все магазины забиты досками. По улицам и в переулках верхом, небольшими отрядами, то солдаты, то казаки с пиками и нагайками… На Ильинке и у Иверской войска стреляли и толпа в панике мчалась по улицам… Электричество не действует. Со вчерашнего вечера сидим при свечках… В 4 часа перестал работать телефон… За воду сегодня платили 20 и даже 50 к. ведро. *18 октября.* Во все предшествующие дни в разных частях города происходили кровопролития. Казаки и драгуны убивали на улицах безоружных походя. *20 октября.* Третьего дня был убит социал-демократ Николай Бауман. Он ехал с красным флагом рядом с процессией манифестантов, которая направлялась в Бутырки “освобождать политических”. На Немецкой улице процессия разделилась. Этим воспользовались черносотенцы, Баумана стащили с извозчика, он пробовал защищаться, и тут какой-то дворник убил его ломом… Публика при одном появлении казаков и полиции впадает в панику… Идет резня»[[1013]](#endnote-999).

Поистине москвичам было «не до театра». И решение, принятое Станиславским 24 октября 1905 г., более чем понятно. Но комментаторы его сочинений предполагали, будто все эти события значения не имели, будто он закрыл Студию из-за того, что Студия-де «превратилась в лабораторию формалистических режиссерских экспериментов»[[1014]](#endnote-1000). Станиславский судил иначе. Студия, писал он, «погибла, но зато наш театр нашел свое будущее на ее развалинах»[[1015]](#endnote-1001). И опыты, начатые в Студии, продолжил в стенах МХТ после возвращения театра из гастрольной поездки по Европе. Продолжил эти опыты — уже в Петербурге, у Комиссаржевской, — и Мейерхольд.

Когда же революция 1905 г. была подавлена и уличные кровопролития в Москве закончились, Николай Вашкевич сумел не надолго {327} привлечь общее внимание к организованному им на скорую руку Театру Диониса. Открытию его предшествовала короткая, но громкая артиллерийская подготовка. Никому дотоле неведомый актер МХТ (в «Трех сестрах» он играл одного из офицеров, в пьесе Немировича «В мечтах» — лакея, в «Юлии Цезаре» — слугу Антония и т. п.) еще весной 1905 г. направил в журнал «Театр и искусство» «письмо в редакцию» под крикливым названием «Новейший театр». Вашкевич заявлял, что старый «театр типичного», «реальный театр» отжил свой век, что «следующая ступень искусства — сверхмистический символизм», а именно «театр Метерлинка, Д’Аннунцио и др.», что «современное зрелище должно быть не чем иным, как религиозным актом, в котором все жизненное — житейское — отвергнуто как кощунственное». {328} И сообщал, что в создаваемом им, Вашкевичем, «театре трагедии» зритель «будет молящимся». Причем этой «молитвой» должно быть всецело поглощено не только сознание, но и «бессознание» зрителя — следовательно, задача театра не ограничивается «одними слуховыми и зрительными впечатлениями», нет, театр должен, чтобы «удалить зрителя от житейского и увести его к эстетизму», дать ему еще и «запахи цветов, смены света, звуковой фон»[[1016]](#endnote-1002).

Все это несколько ошарашивало. Недоуменные вопросы и возражения посыпались со всех сторон. «Прямое стремление к красоте, а тем более “к эстетизму”, — предупреждал С. Сутугин, — очень часто вырождается в несерьезную и некрасивую погоню за одними сладкими ощущениями». А. Сумбатов уличал Вашкевича в желании «вытравить» из искусства «естественное влечение ко всему живому» и видел в его проекте лишь попытку заменить театр «бредовой экзальтацией». А. Кугель деликатно напоминал: «… не все, что вызывает “эстетизм”, приближающийся к молитве, является театром»[[1017]](#endnote-1003). Знаток античности Б. Варнеке указывал, что напрасно Вашкевич «ищет корней своего проекта в афинском театре»[[1018]](#endnote-1004). Вашкевичу эта полемика была только на руку. Он тотчас выпустил в издательстве «Скорпион» брошюрку «Дионисово действо современности. Эскиз о слиянии искусств». Брюсов усмотрел в ней проповедь «ухода в “странные” формы, убивания ясности, образования особого, замкнутого театра для меньшинства» и подчеркивал, что эта идея — абсолютно не своевременная[[1019]](#endnote-1005).

И все же 4 января 1906 г. в еще не оправившейся от потрясений революции Москве Театр Диониса открылся премьерой драмы К. Бальмонта «Три расцвета». Афиши извещали: «Постановкой, соединяющей пластику, декламацию, живопись, световые эффекты, запах живых цветов и музыку, заведует Н. Н. Вашкевич».

Пьеса, избранная Вашкевичем, могла бы погубить и более серьезное предприятие. В сравнении с «Тремя расцветами» даже многозначительно экзальтированные драмы Пшибышевского кажутся содержательными. «Театр юности и красоты», который обещал Бальмонт в подзаголовке к своему сочинению, в сущности, предполагал не актерское действие, а слащавую мелодекламацию. «Три расцвета» были тремя дуэтами — сквозь все три картины проходила, встречаясь сперва с Юношей, потом с Любящим и, наконец, с Поэтом, роковая особа Елена — символическое воплощение манящей, бесчувственной и губительной женственности. Мужчины, жаждавшие ее любви, погибали: Юноша утонул. Любящий закололся. Во второй картине вокруг Елены водили хороводы семь девушек-цветов. (Девушка-Роза, Девушка-Мак, {329} Девушка-Гвоздика и т. п.). В третьей картине, в лунном свете, на диване, «подобном саркофагу» (!), выяснялось, что роковая женщина не в силах противиться любви Поэта. И тогда наступало «Царство великого Молчания». Все это сильно смахивало на пародию.

Что вышло из попытки разыграть «Три расцвета», подробно и язвительно рассказали В. Брюсов, П. Ярцев и Н. Эфрос. Намерение Вашкевича «создать вокруг зрителя в театральном зале среду из такого-то цвета, запаха» свелось на практике к тому, что зрителям сперва раздавались (за особую плату) «талоны на получение цветов», а затем взамен этих талонов вручались «веточки» мелких астрочек. Смена «цветовых впечатлений» достигалась с помощью примитивного красного фонаря, которым освещалась сцена. Вашкевич обещал создать «для утонченной сценической картины» «очень нежный» звуковой фон, «например женский, поющий вдали голос, арфа, скрипка». Фактически же «фон из нескольких струнных инструментов звучал непрестанно, назойливо, заглушая и без того слабые голоса исполнителей». Предвкушаемые «утонченно нежданные эффекты» от «вуалирования сцены» свелись к тому, что «за рампой была повешена (увы, с некрасивыми складками) тонкая кисея», и «никаких эффектов от этого не получилось». В итоге все это «сбивалось на плохую феерию. Плохая декламация плохих любителей под плохую, хаотическую музыку в плохо разрисованных декорациях», — констатировал Эфрос, которого особенно допекли «красные фигуры семи дев на красном фоне»: эти девы «некрасиво ложились, некрасиво подымались и что-то делали руками, — было только тупо-скучно, даже не смешно»[[1020]](#endnote-1006). Брюсов, впрочем, заметил, что «господствующее настроение в зале было насмешливое»[[1021]](#endnote-1007). Ярцев же, при всей его любви к новизне, холодно припечатал: «Этот спектакль был ничтожным спектаклем»[[1022]](#endnote-1008).

После такого постыдного провала Театр Диониса сразу закрылся, а Вашкевич впредь уже режиссировать не покушался. В Петербурге о театральном дионисийстве увлеченно говорил и писал Вячеслав Иванов. В замышляемом им «соборном действе» актеры соединялись со зрителями в общем хоре и в совместных экстатических плясках — тем самым, по идее Иванова, преодолевались индивидуализм и рационализм современного человека, личность приобщалась — как это было в античном театре — «к жизни божеско-всемирной» (слова Блока), к природе и к народу. Но, конечно, драматургическая основа такого действа мыслилась мощная. Вячеслав Иванов мечтал о том, что современные писатели-символисты создадут новые мифические образы и облекут их в трагедийно-мистериальные формы, стимулирующие «соборные действа». Ничего подобного не произошло. Поэты-символисты {330} не однажды обращались к старинной мифологии (чаще всего — к античной), но творить новые мифы не собирались. Практики театра считали, что «соборное действо» — сплошная утопия, и реализовать эту идею не пробовали.

Тем не менее поиски сценической формы символистского спектакля велись и в Петербурге, и в Москве, причем; и Мейерхольд, и Станиславский отваживались на все более рискованные эксперименты. Некоторое время после роспуска Студии на Поварской Мейерхольд снова подвизался в провинции. В Тифлисе он осуществил наконец постановку «Смерти Тентажиля» Метерлинка — с некоторыми коррективами, в другой декорации, но по режиссерской партитуре, разработанной в Москве, под ту же музыку И. Саца. «Графиня Юлия» Стриндберга, «Комедия любви» и «Привидения» Ибсена, «Ганнеле» Гауптмана, «Чудо святого Антония» Метерлинка, «Крик жизни» Шницлера — таковы были репертуарные козыри Товарищества Новой драмы в Тифлисе, а затем в Полтаве, причем режиссер добивался «преодоления чеховских: настроений во имя фатального и трагического», искал «тонкости мистически углубленного тона». Свой основной принцип Мейерхольд определял так: «Формам театрального искусства сообщаются черты преднамеренной сгущенности — на сцене ничего не должно быть случайного»[[1023]](#endnote-1009). Однако в провинции его новаторские постановки успеха не имели.

Между тем в это самое время Комиссаржевская с горечью пришла к выводу, что ее театр в Пассаже как некое новое явление искусства не состоялся. «И первый, и второй сезон репертуар был натуралистического типа», — резюмировала она. Ей «хотелось вырваться из отмежеванного и определенного». «Театр души», который теперь ей грезился, должен был «говорить только о вечном», искать новые формы сценического воплощения возвышенных идей[[1024]](#endnote-1010). О тех опытах, которые были предприняты в Москве в Студии на Поварской. Комиссаржевская знала, и ей казалось, что именно там-то и сделаны первые шаги к манящей цели. Поэтому она без колебаний предложила Мейерхольду возглавить ее театр. Первая же встреча с Мейерхольдом воодушевила Комиссаржевскую. «Пока скажу только одно, что беседа наша (я, Мейерхольд, П. М. Ярцев) произвела на меня самое отрадное впечатление. В первый раз со времени существования нашего театра я не чувствую себя, думая о деле, рыбой на песке»[[1025]](#endnote-1011). В свою очередь, и Мейерхольд почувствовал себя окрыленным.

Начало его работы у Комиссаржевской совпало с переездом труппы из помещения в Пассаже в новое здание на Офицерской улице. Именно тут, на Офицерской, Мейерхольд за очень короткий срок поставил один за другим целую серию спектаклей, {331} чрезвычайно существенных и для всей истории сценического символизма, и для истории русской режиссуры. Почти все они были враждебно встречены критикой. Их ошарашивающее воздействие, остро ощутимое в негодующих газетных откликах, объяснялось, во-первых, тем, что Мейерхольд, не давая критикам ни опомниться, ни освоиться с новизной, выпускал одну премьеру за другой. А во-вторых, тем, что многие приемы и методы, которые он наспех демонстрировал, труппа по-настоящему выполнить не умела. Чаще всего на Офицерской происходила поспешная черновая примерка дотоле невиданных сценических форм, которые впоследствии глубоко укоренились и широко тиражировались.

Первой премьерой дана была «Гедда Габлер» Ибсена. Трезвый и рассудительный Э. Старк был явно выбит из колеи и удивленно писал: «Получилось что-то фантастическое, грандиозное, какой-то сон в красках, какая-то сказка из тысячи одной ночи, несомненно, очень красивое, но… причем же тут Ибсен? Ибсен тут причем, спрашиваю я?!»[[1026]](#endnote-1012) Другой критик, В. Азов, был еще более язвителен. «На первом плане, — писал он, — наша великолепная артистка, пораженная тою же стрелой, от которой замертво упал на подмостках созданного ею театра быт. Это — подмененная, редуцированная Комиссаржевская, Комиссаржевская, состоящая из стильного платья, рыжего парика, зеленых глаз, неведомого меха и пластических поз. Это Комиссаржевская, выступающая в {332} “оживленных статуэтках” и имитирующая те женские фигурки из зеленой бронзы в стиле модерн, которые в огромном количестве продаются в магазинах электрических ламп. … Это Комиссаржевская, распределившая роль Гедды Габлер на серию более или менее красивых барельефов»[[1027]](#endnote-1013). Г. Чулков считал, что Комиссаржевской не удалось раскрыть «первоисточник» страданий героини — «уединенный, замкнутый в себе эстетизм, который ведет Гедду к смерти». В этом он винил не актрису, а режиссера: «… пьеса поставлена почти на плоскости. На сцене не было глубины… Так можно ставить Метерлинка, но не Ибсена»[[1028]](#endnote-1014).

Надо признать, что это замечание Чулкова было довольно метким. Идеи, возникшие на Поварской, в работе над «Смертью Тентажиля», еще и в «Гедде Габлер» не оставляли Мейерхольда. Но в то же время в ибсеновском спектакле, которым открылся театр на Офицерской, содержалась и совсем новая идея. Состояла она в том, что по замыслу Мейерхольда Гедда — Комиссаржевская переживала свою драму в ирреальном, фантастическом, подчеркнуто красивом мире — мире ее собственных грез.

Е. Зноско-Боровский утверждал, что принцип символистского театра вообще такой: «… на место действия здесь ставится созерцание, и драма переносится извне в душу действующих лиц»[[1029]](#endnote-1015). Как мы увидим, эта формула приложима далеко не ко всем символистским спектаклям, но «Гедда Габлер» ее подтверждала.

После премьеры «Гедды Габлер» Мейерхольд сформулировал в записной книжке «роковой вопрос: как эволюцию живописи декоративной сгармонировать с актерским творчеством?»[[1030]](#endnote-1016) Ответа он еще не знал, но проблему обозначил точно. Главное новшество его постановки заключалось в том, что взаимоотношения между декоративной живописью, с одной стороны, и пьесой — с другой, предлагались совершенно небывалые.

Раньше публика была приучена, едва откроется занавес, рассматривать место действия, и всякий театральный художник начинал спектакль с сообщения, где находятся персонажи. Если комната, то какая — богатая, бедная, тесная, просторная? Если сад, то опять же какой — осенний, летний, запущенный, ухоженный? В данном случае все эти резонные вопросы декорация Н. Сапунова игнорировала. Ни режиссер, ни художник не задумывались о том, чья и какая комната будет изображена: им неважно было, что это — кабинет, гостиная, столовая, спальня.

Вообще-то на сцене была как будто комната, но только «вообще» и только «как будто». Ни стен, ни потолка, ни дверей она не имела и ничего не говорила ни о характере, ни о привычках обитателей, ни об их образе жизни. Указания Мейерхольда Сапунову {333} такой презренной прозы не касались. Режиссер настаивал на другом: необходимо добиться холодной колористической гаммы, плавных, текучих и капризных линий (вовсе без прямых углов), распластанности всей картины по горизонтали. Вот почему строго соблюдался принцип «ничего висячего»[[1031]](#endnote-1017) — никаких вертикальных линий портьер или же подвешенных сверху источников света. Пьеса велась на большой (целых 14 аршин вдоль линии рампы), но совсем неглубокой (всего 5 аршин) сцене. Казалось, действие идет в двух измерениях, как на полотне живописца.

Зеркало сцены Сапунов оторочил широким серебряным кружевом, так что вся декорация выглядела картиной в серебряной раме. Живописное панно делилось надвое: слева — большой гобелен (на тусклом золотом фоне — серебряная женщина с оленем), справа — окно. За витиеватым переплетом оконной рамы виднелось {334} небо — дневное, бледно-синее в начале спектакля, ночное, почти черное, с крупными звездами в конце. Из‑за левой кулисы выступал край белого рояля. Длинный голубой диван и три голубых пуфа стояли ближе к центру сцены, к столу, где в бело-зеленых вазах нежились хризантемы. Огромное низкое кресло справа закрывал белый мех. Если добавить еще, что костюмы художника. В. Миллоти хранили верность той же холодноватой гамме (зеленое платье Гедды, розоватое — Tea, коричневый костюм Левборга, темно-серый — асессора Брака), что под ногами актеров лежал серый ковер, расписанный золотом и лазурью, то станет ясно, почему рецензенты в один голос заговорили о немыслимой, фантастической красоте спектакля.

Впервые в истории драматического театра живопись получила такие права: сцена превращалась как бы в огромное полотно, где кисть художника господствовала почти безраздельно. Впервые живопись этими правами столь эффектно воспользовалась. Неясно было только: зачем?

Ю. Беляев пришел к выводу, что Сапунов изобразил вместо комнаты Гедды «жилище ее духа»[[1032]](#endnote-1018), сбывшуюся мечту героини о поэзии и красоте. Гедда в спектакле жила в мире своих грез, которые художник вздумал превратить в реальность. Но Кугель утверждал, что именно из-за этого пьеса вышла «совершенно непонятной, перевернутой»[[1033]](#endnote-1019).

Соглашаясь с критиками, и Блок жалел, что в спектакле «Ибсен не был понят или по крайней мере не был воплощен»[[1034]](#endnote-1020). Пьеса ожесточенно противилась желанию режиссера перевести все бытовые и психологические ситуации в сферу возвышенной символики. Противоречия возникали неодолимые, особенно заметные в игре Комиссаржевской, чье имя в деликатном отзыве Блока не названо.

В сценических условиях, столь тщательно организованных режиссером, актриса должна была стать частью красивой картины и потому нигде не могла обнаружить своего лирического дара. Гедда — Комиссаржевская «леденила» зал «своими строгими и недобрыми глазами, своим до крайности натянутым и ровным голосом»[[1035]](#endnote-1021). В партере «не узнавали больше “прежней” Комиссаржевской». Увидев Комиссаржевскую в роли Гедды, А. Волынский пришел в ужас. Толкование пьесы ему показалось «бессмысленным», хуже того — «невежественным». Он умолял актрису «переменить все, от грима до жестов», заклинал «опомниться» и «быть собою», напоминал, что сила ее — в таланте «психологически теплом и лирическом»[[1036]](#endnote-1022).

Но Комиссаржевская пропускала мимо ушей и эти призывы, и упреки критиков. Доверившись Мейерхольду и резко изменив репертуарный курс театра, она заранее предвидела, что столкнется {336} с непониманием и неприятием новизны. Уже одно то, что театр на Офицерской сразу — в отличие от театра в Пассаже — очутился в центре общественного внимания, ее возбуждало и радовало.

И очень скоро она была вознаграждена за свою стойкость. Громкий успех «Сестры Беатрисы» Метерлинка явился первым публичным триумфом строго символистского спектакля на русской сцене. В подавляющем большинстве рецензенты отзывались об этой постановке восторженно. Писали, что Мейерхольд показал «способность красиво подобрать краски костюмов да умение по картинам то в стиле Боттичелли (группа нищих), то в стиле Пювисс де Шавана (группа монахинь) давать колоритные, интересные сочетания поз, линий и фигур… Сцены пьесы сопровождаются полными настроения хоралами г. Лядова, исполняемыми хором г. Архангельского». Отмечали, что «все действие происходит на авансцене при одной декорации. Изображена старинная капелла со статуей Мадонны, скрытой за правым порталом. Общий тон — туманно-зеленоватый, сквозь окна, между колонн, виден пейзаж в примитивном, прерафаэлитском духе, как бы гобелен… Костюмы монахинь очень красивы: бледно-голубые, с синим, волосы закрыты гладкими капюшонами. В. Ф. Комиссаржевская была красивой Беатрисой с золотыми волосами, в белом муслиновом, с пальетками и кружевами, костюме Мадонны»[[1037]](#endnote-1023).

Молодой М. Волошин писал: «Я действительно в первый раз за много лет *видел в театре настоящий сон*. И мне все понравилось в этом сне: и эта готическая стена, в которой зеленоватый и лиловатый камень смешан с серыми тонами гобеленов и которая чуть-чуть поблескивает бледным серебром и старым золотом. Я чувствовал ужас грешного тела земной Беатрисы, сквозившего из-под ее багряных лохмотьев… Мне совершенно не хотелось вспоминать, что небесной Беатрисой была В. Ф. Комиссаржевская, что игуменья, которая мне дала так реально ощущение кватроченто, была Н. Н. Волохова, что группы рыдающих и ликующих сестер были созданы В. Э. Мейерхольдом, который проводит теперь идею нового театрального искусства… Это, я думаю, лучшая похвала театру»[[1038]](#endnote-1024).

Е. Зноско-Боровский обратил внимание на оригинальное режиссерское решение групповых сцен: «Все монахини казались сошедшими с какого-нибудь барельефа в старинной католической церкви, с какого-нибудь благочестивого примитива, чему способствовало отсутствие ярких красок: постановка была выдержана в однообразных сине-серых, зеленых тонах. Все, одетые как одна, с совершенно одинаковыми жестами, медленными, скупыми движениями, одинаково всеми повторяемыми, они двигались все время {337} в полуоборот, чтобы не разрушить этого спокойствия барельефа, и проходили перед глазами, как чудесный узор на сером камне ветхого собора, создавая многоликий и единый в своей многоликости хор. Это была толпа, здесь была масса, но в ней каждый отдельный персонаж не жил отдельной жизнью не со создавал особого образа, разрушая натуралистическими подробностями и характерными деталями самую идею и впечатление массы. Здесь было единство, но именно этим единством, ритмом всех движений, поз, жестов оно производило гораздо большее впечатление, нежели разбитая на единицы натуралистическая толпа»[[1039]](#endnote-1025).

Узкая неглубокая сцена использовалась режиссером для организации мизансцен по принципу центростремительному, а не Центробежному. Если в «Гедде Габлер» действие распластывалось вширь, то в «Сестре Беатрисе» оно сжималось к центру, {338} края сцены «не работали». Причем взамен фантастической живописности «Гедды Габлер» в «Сестре Беатрисе» была предложена скульптурность, подчеркнутая статуарность актерских фигур, отчетливо рисовавшихся на таинственно-бледном и блеклом фоне.

Успех «Сестры Беатрисы» затмила лишь настоящая буря, вызванная постановкой «Балаганчика» А. Блока.

«Балаганчик» явился одним из центральных событий истории русского театра начала века. Символистская пьеса Блока несла с собой — и в себе — ироническое снятие и опровержение тех самых надежд на «чудо» и на спасительное вмешательство высших сил, которыми была проникнута только что — за десять дней до премьеры «Балаганчика» — показанная «Сестра Беатриса». Волей Блока мистике символизма, поданной иронически и насмешливо, была противопоставлена вечная стихия театра — стихия комедии дель арте. Важно указать, что тут отчетливо прозвучал и традиционалистский мотив: театр словно бы вспоминал собственное площадное прошлое. Впервые в истории сцены XX в. — на самой заре этой истории — Блок ввел в новую театральную систему образы Арлекина, Пьеро и Коломбины, связав символистскую драму с наиболее жизнеспособной традицией импровизационного театра масок. Еще до появления этих фигур на сцене они уже проскользнули в лирике Блока — необходимость их воплощения как бы предощущалась поэтом. Непринужденная балаганная стихия старинного искусства возражала высокопарной, лишенной юмора многозначительности символистских действ. Возражение прозвучало особенно сильно потому, что в постановке «Балаганчика» объединились усилия виднейшего поэта-символиста Блока и виднейшего режиссера-символиста Мейерхольда. «Балаганчик» вызвал скандал, самые правоверные символисты прежде всего Андрей Белый — были шокированы. В дневнике поэта М. Кузмина о премьере «Балаганчика» сказано кратко: «Свистели и хлопали, шикали и вызывали Блока, ему подали несколько скромных цветов»[[1040]](#endnote-1026).

Юрий Беляев на этот раз был среди тех, кто «шикал». «Нам, — писал он, — показали режиссерскую забаву, игрушку, которую сделал себе г. Мейерхольд — и только… “Балаганчик” — шутка. Это претенциозно, манерно, фальшиво, но написано даровитым человеком, позирующим и детонирующим “с заранее обдуманным намерением”. Он ломается в позах своего Пьеро и в неправильной цезуре стихов. Крупица житейской философии, крупица чистой поэзии. В конце концов думаешь, да не сатира ли над самой публикой этот самый “Балаганчик”? О, тогда это действительно очень злая шутка!.. В этой пьесе г. Мейерхольд нашел самого себя и вполне определился. Наконец-то ему удалось обратить актеров в настоящих марионеток, {339} чего требует пьеса, а свой театр в доподлинный балаганчик — как предписывает “Балаганчик”. Вероятно, ради такого торжественного случая г. Мейерхольд принял участие в пьесе и сам исполнил роль Пьеро в картинно-игрушечных формах своей школы. Вокруг него двигались куклы и говорящие манекены»[[1041]](#endnote-1027).

Беляев был прав, конечно, когда иронически заметил, что в «Балаганчике» режиссер нашел «самого себя» и «определился». Но понять смысл произведения Блока и Мейерхольда не сумел. Другие же критики полагали, что вообще немыслимо «отыскать смысл в этой балаганной клоунаде»[[1042]](#endnote-1028).

В потоке отзывов на премьеру «Балаганчика» (который называли «Бедламчиком» и даже «бредом куриной души») один из наиболее интересных и важных принадлежит перу С. Глаголя (Голоушева). Критик этот известен как восторженный приверженец раннего МХТ и автор написанной совместно с Л. Андреевым книги об искусстве Станиславского и Немировича-Данченко «Под впечатлением Художественного театра». Влюбленный в правдивые спектакли МХТ, где «центр тяжести всецело переносится на настроение»[[1043]](#endnote-1029), С. Глаголь, казалось бы, должен был отнестись к «Балаганчику» неприязненно, ибо сценическая форма, предложенная Мейерхольдом, по всем пунктам оспаривала сценические формы, сложившиеся в МХТ. В «Балаганчике» Мейерхольд впервые продемонстрировал принципиально новый подход к самой сцене, ее подмосткам и ее порталу. Режиссер вовсе не хотел, чтобы портал сцены воспринимался как «окно в чужую жизнь». Он свободно перебрасывал действие через линию рампы и превращал спектакль в мобильную и грациозную систему взаимоотношений между актерами и публикой. {340} В некотором роде священная, непереступаемая граница между сценой и залом то и дело пересекалась. Через эту границу актеры перешагивали без колебаний.

Значит, отбрасывался и принцип «картины», которым так дорожил МХТ и который — до «Балаганчика» — сохранял всю свою силу в «Гедде Габлер» и «Сестре Беатрисе» самого Мейерхольда. Характеризуя основные принципы сценического символизма, английский историк и теоретик театра Дж. Гасснер констатировал: «Реалистический взгляд на театр, согласно которому театр призван создать иллюзию социальной и психологической правды, и взгляд символистов, которые видят задачу театра в создании иллюзии духовной жизни, не противоречили друг другу, как это могло показаться на первый взгляд. Приверженцы реализма использовали иллюзию ради утверждения одной истины, символисты — ради другой… Условность “четвертой стены” оказалась весьма удобным для символистов обстоятельством… Новое [т. е. символистское. — *К. Р.*] сценическое искусство должно было с одинаковой легкостью заставлять нереальное казаться реальным, а реальное — нереальным»[[1044]](#endnote-1030).

Постановки, осуществленные Мейерхольдом в театре на Офицерской до «Балаганчика», подтверждают суждения Гасснера, но «Балаганчик» их опровергает. Ироническое отношение к утопиям символизма, высказанное в пьесе Блока, натолкнуло Мейерхольда на идею полного пересмотра всей сценической концепции символистского спектакля, им самим созданной и опробованной. В этом спектакле «все было немного ненастоящим, чуть-чуть картонным, насмешливой издевкой и искажением жизни»[[1045]](#endnote-1031), качалось между реальностью и фантазией.

С. Глаголь, восславивший овеянные «настроением» «картины жизни», возникавшие на сцене МХТ, на представлении «Балаганчика» почувствовал вдруг волнующую силу совсем иного искусства. В самом начале, писал он, «печальный Пьеро и игрушечно картонные фигуры мистиков заставили уже меня насторожить внимание. Со сцены уже веяло чем-то жутким, но скрытый смысл происходящего все-таки оставался темным. Вдруг появилась фигура несчастного Автора с его воплем. Послышались его негодующие жалобы, что его вещь исказили и разыгрывают как балаган, тогда как он написал трогательную повесть о любви, — и сразу с глаз точно спала пелена. Сразу и глубоко почувствовался трагизм всего происходящего на сцене, и балаганная форма этих трагических переживаний точно еще больше обострила их восприятие. Спектакль сделался сразу глубоко интересным… В результате впечатление от “Балаганчика” было для меня самым сильным, какое я вынес из театра за все последние годы…»[[1046]](#endnote-1032).

{341} Репетируя «Балаганчик», Мейерхольд разделил маленькую пьеску на четыре части: 1) мистики, 2) бал, 3) арлекинада, 4) финал.

Действие начиналось ударами большого барабана. Под звуки музыки М. Кузмина появлялся суфлер: на глазах у зрителей он влезал в свою будку, зажигал свечи. Затем поднимались края занавеса, и зрители видели поставленный параллельно рампе длинный стол, за которым восседали мистики. Справа на сцене было окно. Возле окна стоял круглый столик с горшочком герани, и тут же на золотом стульчике притулился Пьеро. Он смотрел на мистиков с тревогой и любопытством.

Сцену мистиков Мейерхольд поставил ошеломляюще просто. Со стола, за которым все они важно сидели, свисало до полу черное сукно, так что публике видны были только их головы, плечи и руки, лежавшие на столе. В момент появления Коломбины мистики пугались, и лица их внезапно исчезали. Вдруг оказывалось, что за столом — фигуры вовсе без голов и без рук. Сапунов просто выкроил их из картона и мелом по картону намалевал сюртуки, манишки и манжеты. Т. е. мистики восприняты были как манекены, которые оживают только тогда, когда актеры просовывают головы и руки в специальные прорези.

Остро чувствовался контраст между выспренностью тона мистиков и детской, даже скорее игрушечной, наивностью Пьеро. Эту роль Мейерхольд играл сам. Он дал своему Пьеро сухой, почти деревянный голос, «пустой звук». Пьеро был словно печальная кукла, издававшая порой жалобные стенания. Взгляд Пьеро был странен: он, вспоминала Веригина, «пристально смотрел в себя»[[1047]](#endnote-1033). Он был переполнен любовью, ожиданием любимой. Когда являлась Коломбина и мистики с благоговением возвещали, что вот‑де пришла Смерть, Пьеро совсем просто, голосом обрадованного ребенка, возражал: «Господа! Вы ошибаетесь! Это — Коломбина! Это — моя невеста!»

Сцена мистиков заканчивалась внезапным появлением — из-под стола! — стройного, высокого Арлекина — А. Голубева. Разыгрывалась маленькая, изящно и легко поставленная Мейерхольдом «арлекинада» — почти бессловесная (у Блока тут только три реплики) вариация на темы традиционного любовного треугольника комедии масок: Пьеро — Коломбина — Арлекин. Как и в старинном театре итальянских бродячих комедиантов, завершалась она тем, что Коломбину — М. Русьеву уводил Арлекин, а покинутый Пьеро оставался лежать на полу, подобно сломанной кукле.

Рассерженный Автор выскакивал на просцениум и кричал, что его исказили. Но Автора тотчас же за фалды утаскивали со сцены, и начинался бал…

{342} В маленьком балаганчике смена декораций производилась на глазах у публики. Балаганчик был без крыши, его верхний полог Мейерхольд снял, и декорации свободно взмывали вверх, а новые декорации столь же свободно спускались сверху. Более того, Мейерхольд велел взамен факелов, которые означены у Блока, зажигать две палочки бенгальского огня. Эти палочки высовывали из-за кулис по краям сцены бутафоры. И Мейерхольд настаивал, что руки бутафоров, которые держат бенгальский огонь, обязательно должны быть видны зрителям.

То, что руки бутафоров были видны зрителям, составляло для Мейерхольда предмет особой — и понятной — гордости. До его «Балаганчика» никто не осмеливался открывать зрителям закулисные секреты сценических эффектов. О такой откровенности театр и не помышлял. В старинном народном театре подобные приемы могли быть замечаемы, но никогда специально публике не демонстрировались. Русской сцене начала XX в. идея дерзкого разоблачения иллюзии и открытия тайн «театральной кухни» была совершенно чужда. Театр стремился дать картину жизни, атмосферу жизни, ее настроение и дух. Мейерхольд отверг эти стремления.

Театр впервые гордо объявлял публике, что не стыдится быть театром. У Блока в ремарке замечено, что «высунувшаяся из-за {343} занавеса рука хватает Автора за шиворот». Эта-то ремарка и дала воображению Мейерхольда мощный толчок, побудила его весело выпустить Автора на привязи и за веревку втаскивать обратно за кулисы.

В сцене бала кавалеры и дамы в нарядных и причудливых маскарадных костюмах, предводительствуемые гибким Арлекином, сперва просто прогуливались, демонстрируя себя и свои туалеты, потом начинали танец, то и дело прерываемый поэтическими дуэтами трех пар — голубой и розовой, черной и красной, наконец, третьей, «средневековой». Мейерхольду пришлось тут строить партитуру, в которой перемежались, друг друга оттеняя и усиливая, музыка, танец и стихи. Между строфами Блока возникали внезапные вихри движений, затем музыка смолкала, танец прекращался, и снова ясно и светло звучали стихи. Вихреобразные, бурные ритмы сменялись плавными, замедленными, маски отступали в глубину сцены, прижимались к кулисам, и Арлекин вдруг выскакивал в окно, разрывая бумагу, которой оно было заклеено. В окне возникала Коломбина — теперь уже в облике Смерти с косой за плечами. Пьеро по диагонали тихо пересекал всю сцену, направляясь к ней. В последний раз выскакивал на сцену Автор в отчаянной попытке спасти все же свою пьесу и соединить в счастливом финале руки влюбленных.

{344} Но тут раздавался мрачный гром барабана. Коломбина и Автор исчезали. Пьеро падал навзничь на краю рампы. За его спиной опускался занавес. Пьеро приподнимался, смотрел на публику в упор и произносил монолог, завершавший всю пьесу укоризненным вопросом: «Мне очень грустно. А вам смешно?»

И, вынув из кармана дудочку, начинал было наигрывать наивную мелодию. В зале медленно зажигался свет.

Хотя, как уже замечено выше, «Балаганчик» прозвучал иронической репликой по отношению ко всему символистскому искусству и вызвал злобное раздражение в стане правоверных символистов, все же дерзкая реплика Блока и Мейерхольда отнюдь еще не означала, что театр на Офицерской сворачивает на новые пути. Театр оставался символистским. В пьесах, ставившихся до «Балаганчика» («В городе» С. Юшкевича, «Вечная сказка» С. Пшибышевского) и после «Балаганчика» («Трагедия любви» Г. Генберга, «Комедия любви» Г. Ибсена. «Свадьба Зобеиды» Г. Гофмансталя), варьировались на разные лады приемы «Гедды Габлер» и «Сестры Беатрисы». Очередным программным спектаклем Мейерхольда стала «Жизнь Человека» Леонида Андреева. В этой пьесе на смену таинственным символам Метерлинка пришла однозначность грубых аллегорий. Драма Леонида Андреева увлекла тогда и Мейерхольда, и Станиславского больше всего тем, что ее аллегории очень остро соприкасались с российской современностью. Если, предлагая публике метерлинковскую «Смерть Тентажиля», приходилось специально (и безуспешно!) втолковывать, мол, «замок Королевы — наши тюрьмы», то тут «Жизнь Человека» сразу воспринималась как русская жизнь русского человека, а гнет всемогущего Рока — как гнет социальный.

Современные рецензии позволяют довольно конкретно воспроизвести сценическую форму постановки Мейерхольда.

«Начиная с первой картины и до конца “Некто”, — писал рецензент “Петербургской газеты”, — держит в руке подсвечник со свечой, которая постепенно догорает с каждым актом»[[1048]](#endnote-1034). После Пролога начиналась беседа старух. «В глубокой тьме возникает луч света, и мы видим силуэты этих серых женщин, притаившихся, как мыши»[[1049]](#endnote-1035). Во второй картине режиссер «оставил почти половину сцены в тусклом освещении, почти в полумгле, осветил, да и то с помощью фонаря, только две кровати и маленькое пространство между ними. По этой причине получилось, что Человек и его жена казались танцующими китайскими тенями на ярко освещенном экране». Кровати же были двуспальные, огромные, с «массой подушек»[[1050]](#endnote-1036).

В третьей картине («Бал у Человека») «одни гости, расположенные на золоченых стульях, застыли в чопорных позах, полны {345} самодовольства, чванности и тупого обожания перед богатством Человека. Другие гости под фальшивые, нестройные звуки нелепой польки танцуют плавный, неслышный и легкий танец». Г. Чулков подчеркивал нарочитую машинальность всей этой картины: «Двигаются деревянные фигурки, сидят у колонн как будто настоящие гости, старательно танцуют молодые люди и старательно пиликают музыканты»[[1051]](#endnote-1037). Пиликали они польку, написанную М. Кузминым.

(Впоследствии Мандельштам вспоминал: «Не было дома, где бы не бренчали одним пальцем тупую польку из “Жизни Человека”, сделавшуюся символом мерзкого, уличного символизма»[[1052]](#endnote-1038).)

В финале, продолжал Г. Чулков, «потихоньку входят Старухи в серых покрывалах, незаметно заменяя собой тихо уходящих пьяниц. Вмешиваются в разговор. Наконец, они начинают кружиться вокруг Человека, напевая под музыку и манерничая. Они *повторяют* движения девушек в белых платьях, танцевавших на балу. Но тише! Человек умер! А Старухи бешено носятся вокруг мертвеца, топая ногами, визжа и смеясь». Как главное режиссерское открытие Мейерхольда в этом спектакле Г. Чулков указывал «великолепную идею давать на сцене одно освещенное пятно, где происходит действие, в то время когда вокруг “нет стен” и царствует глубокая тьма»[[1053]](#endnote-1039).

Действительно, в «Жизни Человека» Мейерхольд создал оригинальную световую партитуру спектакля. (Первые опыты в этом роде он, как мы помним, предпринимал еще, когда ставил «Снег» в Херсоне.) Главным формообразующим элементом был свет. Форма организовывалась изменчивыми взаимоотношениями света и мглы, игрой неверных и тусклых световых лучей. Всеохватный мрак то расступался, то вновь сгущался. Отдельные, чаще всего слабые источники света были свободно подвешены в сценическом пространстве, лишенном потолка, не ограниченном стенами и вообще не очерченном ни четко, ни резко, — его контуры расплывались во тьме, на смутном фоне серых сукон.

«Мрачный реквием сыграли вчера у Комиссаржевской, — писал Юрий Беляев. — Призрак смерти витает над всем произведением. Нет красок, кроме черной и белой. Это — поистине изделие гробовщика, траурная колесница, проезжающая по шумному базару жизни… Впечатление ужаса достигается вскриками, взвизгами и такой темнотой, что театр походит на чернильницу… Как же не быть впечатлению, если весь вечер сидишь в кромешной темноте, если тебя то усыпляют, как на спиритическом сеансе, то будят каким-то гонгом, стращают всяческими возгласами, шепотами, визгами и в конце концов угощают сарабандой ведьм вокруг умершего Человека?»

«Заметьте, — оговаривался далее Ю. Беляев, — что самый театр {346} я не виню… Реквием сыгран… Музыканты, т. е. актеры, изо всех сил старались поступать согласно авторским ремаркам и изображали каких-то нежитей»[[1054]](#endnote-1040).

Отдавая должное таланту Мейерхольда, Леонид Андреев жаловался, однако, что режиссер часто отступал от авторских ремарок. «Я хотел бы, — говорил он, — чтобы лица гостей были бы освещены, а не терялись во мраке. Этот мрак! Мейерхольд злоупотребляет им. Всю пьесу он пронизал мраком, нарушив цельность впечатления. В ней должны быть свет и тьма… “Балом у Человека” я очень доволен. Хотя он поставлен не по моим ремаркам, но я этот акт охотно принимаю. И зал хорош, и великолепны танцующие пары и сидящие на постаментах чудища-гости… Наконец, последняя картина — “Смерть Человека” — хороша: эти придавленные тьмою сверху, стиснутые ею с боков пьяницы… Я эту картину принимаю»[[1055]](#endnote-1041).

Читая этот отзыв, следует помнить, что Андреев давал интервью в то самое время, когда Станиславский в Художественном театре завершал работу над «Жизнью Человека». Стало быть, возражая против самоуправства режиссера, Андреев одновременно как бы косвенно адресовался и к Станиславскому. Но Станиславский проявил еще большую свободу и независимость по отношению к авторским ремаркам.

По внешности постановки «Жизни Человека», осуществленные Мейерхольдом и Станиславским, сильно отличались друг от друга. И все же основной принцип воплощения пьесы, принятый и в Петербурге, и в Москве, был, в сущности, единый: оба режиссера искали решение обобщенное, абстрагированное от житейской прозы. И в Петербурге, и в Москве сценическое пространство мыслилось как некая таинственная сфера, где совершается фатально движущееся действие.

И Станиславский, и Мейерхольд подошли к «Жизни Человека», имея уже определенный навык символистских исканий. Конечно, Станиславский работал медленнее. Но у него, помимо неудачи метерлинковского спектакля 1904 г., был еще за плечами и опыт чрезвычайно интересной постановки «Драмы жизни» Кнута Гамсуна.

В то самое время, когда Мейерхольд с его благословения и в постоянном контакте с ним готовил на Поварской «Смерть Тентажиля», сам он «взялся ставить “Драму жизни” для искания новых форм». Станиславский возлагал на пьесу Гамсуна большие надежды, верил, что, если постановка и «не будет принята публикой», тем не менее «она заставит о себе много говорить и даст театру ощутить новые свои шаги»[[1056]](#endnote-1042).

События 1905 г. прервали работу над спектаклем, и премьера «Драмы жизни» состоялась только в 1907 г. Но Н. Эфрос в {347} своей статье о гамсуновском спектакле недаром первым долгом вспомнил «попытку с московской студией» и указал, что, «не устроившись на стороне», т. е. в студии, «революция вернулась в самый театр и пока оттягала себе лишь часть его». Эфрос имел в виду и то, что внутри Художественного театра «борются две силы, консервативная и революционная», и то, что «Драма жизни» в репертуаре стоит пока особняком: в ней «самое категорическое отрицание былых принципов и утверждаются принципы противоположные — художественный намек, барельеф, плоский профиль — словом, разрыв с натурою, даже попытки выпрыгнуть из трех измерений»[[1057]](#endnote-1043).

Нам эти «противоположные принципы» хорошо знакомы, что вовсе не удивительно. Ибо режиссерский план спектакля Станиславский создал в основном в 1905 г., в период совместных с Мейерхольдом исканий формы символистского спектакля. Но если Мейерхольд считал необходимой жесткую фиксацию пластических поз и интонаций актеров, то Станиславский в этой сфере — в сфере актерского творчества — формулировал свою цель {348} иначе, и весьма решительно: «Любя все стили, все направления искусства, я требую одного: каждый миг творчества должен быть вечно новым для творца, должен быть пережит заново, со всею искренностью и упоением»[[1058]](#endnote-1044).

Эта декларация отвергала самую возможность фиксирования (запоминания и повторения) однажды найденной внешней формы и предполагала необходимость поисков такой методологии, какая помогала бы актеру «заново переживать» «каждый миг» его пребывания на сцене. Выдвигалось требование едва ли выполнимое. А что касается «любви ко всем стилям», то, как впоследствии признался Станиславский, «в действительности же дело обстояло совсем иначе. В то время, о котором идет речь, *я почти исключительно интересовался в театре ирреальным* и искал средств, форм и приемов его сценического воплощения»[[1059]](#endnote-1045). И первые пробы выработки новой — внутренней — актерской техники, т. е. первые подступы к тому, что в будущем станет называться «системой Станиславского», были полностью подчинены ирреальному. Только в ирреальном аспекте и волновала его «Драма жизни». Утверждение, будто работа Станиславского над пьесой Гамсуна велась «в полном противоречии с эстетикой символизма»[[1060]](#endnote-1046), опровергается его режиссерской партитурой.

Зато заметны разногласия с эстетикой натурализма, которой Гамсун отдает изрядную дань и от которой Станиславский бежит. А. Горнфельд недаром хвалил МХТ за то, что «театр прежде всего отнял привкус пошлости у наивных аллегорий Гамсуна», «перетасовал всю перспективу пьесы, переложил ее в другой, более высокий тон»[[1061]](#endnote-1047). Склонность к «высокому тону» заметна уже в режиссерском экземпляре Станиславского. В пьесе, например, сказано, что Терезита «ходит, сильно выворачивая ноги», что она «косолапая» и «у нее мужские руки». Такие подробности Станиславскому совсем не нравились. У него Терезите дан длинный шлейф, который полностью скрывает ноги, а о «мужских руках» вообще ни слова не сказано. Наоборот, Терезите предписаны «грациозные позы». Еще более выразительна интерпретация роли в целом. Гамсун, рисуя Терезиту, одержимую страстью к Карено, не боится показать, что ее греховность вычурна и грязновата: Терезита испытывает жгучее наслаждение, поочередно предлагаясь всем мужчинам и презрительно отворачиваясь от них (и от Карено в том числе), едва ей удается вызвать ответное чувство. Станиславский переводит коллизию в иной, символистски-очищенный план. По его словам, «каждое из действующих лиц пьесы олицетворяет одну из человеческих страстей, которую оно неизменно проводит через всю пьесу: скупой — все время скуп, мечтатель — все время мечтает и ничего другого в пьесе не делает, влюбленный — только любит и т. д.»[[1062]](#endnote-1048). На самом-то {350} деле у Гамсуна все не так: «скупой» Отерман в первом акте вовсе не скуп, а, напротив, размашисто щедр; «мечтатель» Карено в третьем акте признается Терезите, что забросил свои ученые труды и думает только о ней. Он целует ее боа, обнимает ее и вполне откровенно пытается увести к себе в дом. Терезита же вовсе не «все время горит любовью к герою пьесы», как уверял Станиславский[[1063]](#endnote-1049), она то вешается на шею телеграфисту Енсу Спиру, то соблазняет инженера Брэде.

Станиславский просил Книппер, отдыхавшую в Норвегии, встретиться с Гамсуном и узнать у него, «нужно ли играть пьесу реально (как Чехов) или как-нибудь иначе a la Метерлинк»[[1064]](#endnote-1050). Но встреча Книппер с драматургом не состоялась, и Станиславскому пришлось самому решать этот вопрос. Он принял решение вести пьесу «на голом нерве, взять ее как драму психологическую», ибо пришел к выводу, что никакой «специально символической игры нет».

Чехов, например, размышлял он, «исходил из образа, от краски, от пятна, а символ у него возникал помимо воли». Итак, он предполагал «играть реально», играть «как Чехова»? Напротив, мы, говорил он молодому репортеру К. Чуковскому, «почти изгнали жесты, все перевели на лицо. Движение глаз, поднятие рук приобретало таким образом удесятеренную значительность»[[1065]](#endnote-1051). Статичные мизансцены, статуарность поз, медлительность и подчеркнутость движений, торжественная затянутость {351} пауз — все это сильно напоминало Метерлинка и «неподвижный театр» Мейерхольда.

«Как видим, многое из того, что задумывалось Станиславским для “Драмы жизни”, — писала М. Строева, — параллельно пробовалось и осуществлялось Мейерхольдом. Оба они с разных сторон пришли к убеждению, что надо не “воспроизводить”, а “претворять” (или, как тогда говорили, “стилизовать”) жизнь на сцене, показывать лишь ее квинтэссенцию»[[1066]](#endnote-1052). Это верно, только они пришли к такому убеждению не поврозь и не «с разных сторон». Пришли вместе и заодно: в ту пору Станиславский и Мейерхольд интенсивно между собой общались и были солидарны в мыслях о формах символистского театра.

Далеко не все, что задумывал Станиславский в 1905 г., осуществилось в спектакле 1907 г. Режиссер отказался, например, от «светло-желтого прозрачного зонтика»[[1067]](#endnote-1053), с которым — как с переносным нимбом — должен был расхаживать озаряемый небесным «сиянием» праведник Карено. Отказался и от черного зонта «грешницы» Терезиты — траурного знака погибающей страсти. Но длинный черный шлейф влачился за Терезитой — Книппер, а шею ее обвивало длиннейшее белое боа.

На «неподвижности», на «выдержке позы — при силе темперамента»[[1068]](#endnote-1054)режиссер настаивал даже после премьеры. Только вот «силой темперамента» исполнители, в том числе и сам Станиславский — Карено, похвалиться не могли. Правда, Книппер {352} играла Терезиту пылко, «выдвинула хищнические, властные черты» героини; по словам Ф. Батюшкова, «это была попеременно то Далила, то Клеопатра, то Цирцея, то скандинавская Кармен». Но критик никак не мог уразуметь, «почему Терезита сама так быстро разочаровывалась в своих увлечениях», чем вызвана «тоскующая неудовлетворенность этой победительницы»[[1069]](#endnote-1055).

Все же впечатление «революции в искусстве» постановка произвела. Н. Эфрос констатировал: «Старое, ортодоксальное искусство, для которого Художественный театр был и мастерской, и храмом, с каждым днем все более теряет своих верных поклонников, точно дерево осенние листья. Что-то в этом искусстве несомненно и бесповоротно отмерло. Накипает новое». Критик сравнивал пожар в четвертом акте «Драмы жизни» с пожаром в третьем акте «Трех сестер», где, писал он, «в постановке пожара, вероятно, участвовал, в качестве эксперта, брандмейстер. А теперь — маленький, красненький огонек, как знак пожара — и довольно. Вместо всех фокусов пиротехника — легкий штрих». Раньше театр заботился «о всей полноте реалистических подробностей», теперь он заменял весь этот «ненужный хлам» одним «только намеком»[[1070]](#endnote-1056).

Вкус к тщательному и точному воспроизведению многочисленных бытовых деталей Станиславский в этот момент утратил — как и Мейерхольд. Недаром он отказался от услуг Симова и поручил оформление «Драмы жизни» молодым художникам Студии на Поварской В. Егорову и Н. Ульянову. Недаром решился весь третий акт провести на контрастах черного и белого, отважился, по словам Эфроса, дать «линии и плоскости вместо фигур, профили вместо полного лица». Декорации были на удивление лаконичны и откровенно условны: нейтрально-лиловое небо, стилизованные облака, геометрически прямая линия горизонта, строго перпендикулярные к ней деревья, схематичные очертания жилищ… Все это, признавал критик, «и по краскам, и по контурам было смело и красиво». Но актеры… «Ах, господа, — вздыхал Эфрос, — “ирреальным” актер никогда не будет»[[1071]](#endnote-1057). Эфросу вторили и другие рецензенты. Один из них предположил, что «для будущего театра нужно еще долго готовить самую психику артистов»[[1072]](#endnote-1058). В этом вот смысле, для него тогда единственно важном, Станиславский со своей внутренней актерской техникой преуспел не больше, чем Мейерхольд с техникой внешней. И критические соображения, высказанные Станиславским в связи с мейерхольдовской постановкой «Смерти Тентажиля», как справедливо заметила М. Строева, «теперь почти дословно адресовались ему самому»[[1073]](#endnote-1059).

Уроки «Драмы жизни» Станиславский попытался учесть в работе над «Жизнью Человека». На этот раз он вознамерился {353} вести действие символистской драмы на таком фоне, который обладал бы некой таинственной «тишиной». Художник В. Егоров предложил сыграть всю пьесу на фоне черного бархата, и эта идея Станиславского сразу же увлекла.

Двадцать лет спустя Станиславский своей собственной рукой начертал слова, которые настолько озадачили исследователей его искусства, что опубликовать их отважились лишь через полвека. Он писал: «Из практики МХТ. “Синяя птица”, “Жизнь человека”, “Драма жизни” — были приняты и поставлены *только потому*, что *до появления пьесы* были *случайно* найдены подходящие приемы сценического оформления»[[1074]](#endnote-1060). Соблазн истолковать эти слова как вовсе не характерный для Станиславского полемический выпад (ибо ведь принято думать, будто он всегда шел «от внутреннего к внешнему», не иначе), конечно же, велик… Но его декларацию 1926 г. неожиданно подтверждает запись Немировича-Данченко 1906 г.: «Что кому хочется? Вишневскому — “Гамлета”, Станиславскому — поставить пьесу на черном фоне»[[1075]](#endnote-1061). (Известно также, что сперва черный бархат предназначался для «Синей птицы», постановка которой по разным причинам откладывалась[[1076]](#endnote-1062).)

У Мейерхольда пьеса Андреева расплылась в «сером, дымчатом» пространстве и все перемены осуществлялись силой меняющегося освещения. У Станиславского на фоне черного бархата простыми веревочными контурами (то розовыми, то золотыми) обозначались очертания комнат и очень немногочисленных предметов — чаще всего музыкальных инструментов. В обоих случаях бытовой интерьер исчезал, упразднялся, растворялся. Из дымного (у Мейерхольда) или глубокого черного (у Станиславского) фона медленно выступали человеческие фигуры, чтобы затем вновь в этом фоне утонуть.

Станиславский впоследствии отзывался о своей постановке «Жизни Человека» неприязненно (а в пьесе разочаровался уже во время репетиций: «Это один ужас, гадость, а не пьеса»[[1077]](#endnote-1063)). Все же, сопоставляя форму спектакля, сотворенную Станиславским, с формой спектакля Мейерхольда, следует сказать, что Станиславский превзошел своего ученика. Общая постановочная идея Станиславского — гениальная, одна из самых прекрасных за всю историю МХТ. Никто, никогда и нигде не сумел найти такое — идеальное, в сущности, — пространственное решение символистского спектакля.

Дальше, однако, начались неизбежные для Станиславского осложнения. Проблема состояла в том, как это пространство освоить, кем его «заселить». Он понимал, что «и люди в этой схематической комнате должны быть не людьми, а тоже лишь схемами человека»[[1078]](#endnote-1064). Но артисты МХТ, самим Станиславским {354} выпестованные, быть не людьми, а «схемами» людей не могли, не умели. Мало того, что актерам в темном и таинственном мире, очерченном веревочными контурами, было не по себе, им еще предстояло научиться произносить текст Леонида Андреева, напыщенный почти в каждой реплике, претендующий — чуть ли не во всяком слове — на философскую глубину и вескость.

Чего вовсе не знали доселе актеры Художественного театра и что воспринималось как совершенно чужеродное им, то именно и выпирало из текста пьесы «Жизнь Человека»: важная, меланхолически угрюмая манера говорить «эссенциями», будто окуная каждое отдельное слово в какую-то прорву. Сам Л. Андреев убежденно требовал «подчеркивания, преувеличения, доведения определенного типа, свойства до крайнего его развития… Если добр, то как ангел; если глуп, то как министр, если безобразен, то так, чтобы дети боялись… Деревянные голоса, деревянные жесты, деревянная глупость и надменность»[[1079]](#endnote-1065) — вот что ему было надобно.

Отважно выстраивая оригинальнейшую пространственную композицию, добиваясь угрюмой статики надолго застывающих мизансцен (чаще всего развернутых фронтально), Станиславский был гораздо менее решителен и менее последователен в работе с актерами. Он искал — и тщетно — компромисса между мрачной угрюмостью андреевских аллегорий и домашней простотой тона, которая должна была связать эти аллегории с реальностью. Компромисс {355} не получался, выходил разнобой, одни актеры тянули влево, другие вправо… Чаще все же они не обнаруживали желания быть «добрыми, как ангелы», или «глупыми, как министры», и вовсе не хотели говорить «деревянными голосами». Привычный бытовой реализм актерской игры МХТ неохотно и туго расставался с обыденной разговорностью интонаций.

Некоторые рецензенты, а вслед за ними и некоторые историки театра поняли постановку «Жизни Человека» как поворотную, означающую категорический отказ Художественного театра от его прежних принципов, прежде всего от «натурализма». В одной статье говорилось: «Подражание жизни, воспроизведение ее на сцене; театр как подобие действительности со всеми ее мелочами, со всей беспредельностью ее обстановочности — на этом поставлен крест»[[1080]](#endnote-1066). В другой статье — что постановка драмы Андреева — «блестящий, непосредственный ответ на обвинение в натурализме. От натурализма эта постановка за тысячу верст»[[1081]](#endnote-1067). И в 1924 г. Н. Эфрос утверждал, что в «Жизни Человека» «натурализм был преодолен, соблазн точной правды потерял силу над театром»[[1082]](#endnote-1068).

Для самого Станиславского все это выглядело далеко не так просто, и уже в 1908 г. в его «Ревизоре» сызнова очень агрессивно обнаружил себя «соблазн точной правды». Ему казалось, что «Жизнь Человека» — своего рода эстетический тупик, что этот путь никуда не ведет. «Лично мне, — писал он, — этот спектакль {356} не дал ни удовлетворения, ни новых начал или принципов для развития их. Вот почему я был холоден и недоволен собой»[[1083]](#endnote-1069). Стоит сопоставить с этим самокритическим суждением Станиславского отзыв Немировича, который во время репетиций «Жизни Человека» испытывал сильные сомнения: его смущала и «бархатная сцена», и желание режиссера добиться «самой элементарной психологии». Не в день премьеры Немирович отметил, что пьеса «слушалась с большим вниманием. Форма принималась… Успех несомненный»[[1084]](#endnote-1070).

Представляется справедливым утверждение П. Маркова, что пессимизм таких спектаклей, как «Драма жизни» и «Жизнь Человека», в принципе, «в самом существе противоречил миросозерцанию [и мироощущению. — *К. Р.*] Станиславского», что «при их постановке Станиславским владел в гораздо большей степени театральный, нежели философский, интерес»[[1085]](#endnote-1071). Своего рода заключительным аккордом в серии его символистских опытов стала пьеса-сказка М. Метерлинка «Синяя птица» (1908), наивная и мажорная. В этой работе Станиславский, по словам Маркова, «как бы сбросил напрасную и труднопреоборимую тяжесть, которой легли на него Гамсун и Андреев»[[1086]](#endnote-1072). Фантазия режиссера, высвободившись из-под этого гнета, весело разыгралась, и в содружестве с композитором И. Сацем и художником В. Егоровым он сотворил поэтичный спектакль, где феерия полнилась юмором, а волшебные метаморфозы совершались с непринужденностью детской игры. Снова применив черный бархат, тюлевые завесы и сложную световую партитуру, Станиславский на этот раз «нашел тон и краски для воплощения на сцене человеческой души, в лучах которых, — сказано было в рецензии Н. Туркина, — мы чувствуем поэзию, окутывающую дымкой обыденные предметы обыденной жизни»[[1087]](#endnote-1073).

Мейерхольд, для которого «Жизнь Человека» — с кричащей ясностью ее аллегорий — обозначала завершение и финал символистских исканий, после 1907 г. тоже начал стремительно отдаляться от всей сферы символистской образности.

Если в раннем МХТ публику приглашали «в гости к сестрам Прозоровым», то в театре на Офицерской ее звали в гости к самому Року. Идея «театра-храма», театра, где не просто действуют, но священнодействуют, была для Мейерхольда на Офицерской еще более обязательной, чем для Станиславского на Камергерском. В символистском «театре-храме» создавались образы, проникнутые чувством безысходного трагизма и овеянные мистическим трепетом перед таинственным могуществом потусторонних сил.

Бытовая достоверность речи и характерность пластики, обязательные для театра психологического реализма, в символистском {357} театре оказывались неприемлемы. Его мизансцены не копировали «пошлую» действительность, а складывались в пластическую музыку застывших, будто изваянных скульптором композиций человеческих тел. Повседневной суете буден возражала принципиальная «неподвижность» театра. Даже нервная трепетность Комиссаржевской была такому театру не нужна, и Мейерхольд заставлял Комиссаржевскую подолгу застывать в позах «барельефов», подчинял интонационное богатство актрисы требованиям однообразно-возвышенной декламации. Комиссаржевская при этом многое, если не главное, теряла (теряла столь важный для нее лиризм, остроту соприкосновения с современностью, поэтичную простоту ее прежних созданий) и в большинстве спектаклей Мейерхольда — за исключением «Сестры Беатрисы» — не вызывала былых восторгов публики. Она всей душой рвалась к «новому театру», и тем не менее конфликт ее с Мейерхольдом был неизбежен. Актрисой символистского театра Комиссаржевская стать не могла, хотя и мечтала об этом, хотя продолжала символистские искания и после того, как изгнала Мейерхольда из своего театра, — работала с Ф. Ф. Комиссаржевским, с Н. Н. Евреиновым, но так и не добилась ничего, подобного успеху «Сестры Беатрисы».

Первый историк русской сцены начала века, Е. Зноско-Боровский, утверждал, что «символизм, столь богатый в области лирики, не мог повернуть театр на новые пути, не мог победить действие {358} и реальность драматического искусства ради неподвижности, мистики и созерцания»[[1088]](#endnote-1074). Эта закономерность усугублялась тем, что русское актерское искусство издавна несло с собой неискоренимую жажду лирического самовыражения (столь явственную у той же Комиссаржевской). Эстетика символистского спектакля нуждалась в этих богатствах далеко не всегда, использовала их лишь частично. И когда актеры сознавали, что их творческие возможности остаются нереализованными, тогда либо возникали внутритеатральные бури и разрывы (как у Мейерхольда на Офицерской), либо очевидные несообразности в самих спектаклях (как у Станиславского и в «Драме жизни», и в «Жизни Человека»).

Тут крылось одно из главных препятствий развитию символистского театра в России, хотя именно в России он выразил себя наиболее резко, наиболее принципиально. Как раз это противоречие и было саркастически обнажено в «Балаганчике». Впоследствии Мейерхольд говорил, что «счастливой выдумкой планов к чудесному “Балаганчику” А. Блока»[[1089]](#endnote-1075)был предопределен весь дальнейший путь режиссера в искусстве. Ибо, разламывая и разрывая характерную замкнутость, сосредоточенность театра «в себе», отрешенность символистской формы спектакля от зала, Мейерхольд не только отказывался от идеи «театра-храма», не только ее высмеивал, но и прокладывал дорогу к зрелищу, широко и откровенно распахнутому навстречу публике. Тут открывалась перспектива движения к площадному, подлинно демократическому театру.

Такие перспективы Мейерхольд увидел не сразу. Ритм жизни театра на Офицерской, интенсивный до крайности (за полтора коротких сезона — 15 премьер), заставлял режиссера безоглядно идти по намеченному пути и поспешно осуществлять ранее запланированную программу экспериментов. Эксперименты же, все без исключения, имели в виду постановки символистских пьес. Кроме того, в дальнейшем развитии театра на Офицерской существенное значение имела последовательная ориентация Мейерхольда на художников группы «Голубая роза» — Н. Сапунова, С. Судейкина, Б. Анисфельда и близкого им В. Денисова. Выставка «Голубой розы» открылась в марте 1907 г. в Москве, и тогда уже вполне внятно заявили о себе декоративные тенденции ее мастеров, созвучные стилю «модерн». В театре на Офицерской спектакли «Свадьба Зобеиды» Г. Гофмансталя и «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка особенно откровенно продемонстрировали сценические возможности «модерна».

Пряная восточная экзотика, которая была одной из самых явных примет стиля «модерн», в мейерхольдовской «Свадьбе Зобеиды» задавала тон всему спектаклю. Но эта «ориентальность» {359} выглядела очень уж расплывчатой, и М. Кузмин насмешливо спрашивал: «Не переносят ли нас в ту плоскость, где кто-то, кого-то, как-то, когда-то, где-то любит и ненавидит?»[[1090]](#endnote-1076)

Постановку «Пелеаса и Мелисанды» оформлял художник В. Денисов. Спектакль готовился в атмосфере, напряженной до крайности: Мейерхольду была уже объявлена война, против него сплотились и К. Бравич, и Ф. Комиссаржевский, и сама Комиссаржевская, которая должна была играть Мелисанду и мечтала об этой роли, но на репетициях почти не появлялась. Когда наконец состоялась премьера, рецензенты обрушились прежде всего на художника, а затем и на режиссера. В одной из статей находим такое описание внешности спектакля: «Условные декорации, дающие в увеличенном виде виньетки и заставки из декадентской книжки… Пестрый, цвета павлиньего крыла, ковер, заменяющий одинаково и небо, и внутренность замка. Причудливые линии на этом фоне, дающие рисунок не то паука, не то каких-то листьев лотоса… Все это — и лотосы, и хоботы, и пауки, и урны с наружной стороны декорации — уже знакомо. Выдумка не идет дальше ни на шаг»[[1091]](#endnote-1077).

{360} Сергей Ауслендер упрекал и Мейерхольда, и Денисова в дурном вкусе. «Терракотовые безделушки — не то чернильницы, не то вазы для цветов, самого плохого вкуса дешевого модернизма, поставленные неведомо для чего по обеим сторонам занавеса, — писал критик, — переполнили меня смутной тоской и тревогой… Когда же занавесь раздвинулась и открылись декорации г. Денисова, тоска перешла в раздражение и стыд… Это было очень красиво! Какие-то беседочки из загородного сада в стиле “модерн”; какие-то коробочки из дорогой кондитерской, разрисованные голубенькими и розовенькими цветочками. Изысканно-строгая по тонам, хрупкая трагедия Метерлинка была кощунственно сведена до балаганной феерии»[[1092]](#endnote-1078).

В подавляющем большинстве рецензий доминировали те же укоризны. Бранили режиссера, художника, Комиссаржевскую, всех исполнителей. На общем унылом фоне всех этих статей (бесспорно отражавших в какой-то мере коллизию конфликта между Комиссаржевской и Мейерхольдом) резко выделяется одна забытая статья Н. Эфроса, проникнутая очевидной симпатией к работе Мейерхольда. «Эти драматические картинки, — замечал Н. Эфрос, характеризуя пьесу Метерлинка, — как нельзя более напоминают наивные миниатюры… Сидя в театре, вы точно перелистываете записанную на пергаменте повесть о Пелеасе и Мелисанде, которую трудолюбивый трувер разукрасил детски-наивными рисунками в вычурных рамках из небывалых цветов и арабесок. Изображенные на этих рисунках фигурки, как бы застывшие в неумело скомпонованных позах, готовы, кажется, заговорить… Вот они и в самом деле заговорили… Но тут очарование разрушается: фигурки заговорили тем придуманным, вымученным, жантильным тоном, который, назойливо повторяясь, производит наконец тяжелое и неприятное, антихудожественное впечатление. И, к сожалению, надо сказать, что этот упрек относится все более к исполнительнице главной роли, г‑же Комиссаржевской»[[1093]](#endnote-1079).

Сопоставляя впечатления Эфроса с сохранившимися эскизами декораций Денисова, приходишь к выводу, что слова критика о их близости к средневековым миниатюрам все же нуждаются в оговорках.

Вероятнее всего, Денисов и Мейерхольд и правда вдохновлялись теми образцами, на которые указывает Н. Эфрос. Но внесли в стиль средневековых миниатюр расслабленную томность и вычурность. Пластический рисунок спектакля — отчасти из-за крайней тесноты игровой площадки — был нервным и нарочитым, интонации отзывались искусственностью. Стиль «модерн» выступал тут в самом претенциозном выражении. Потому-то Блок и писал о «дурной бесконечности»[[1094]](#endnote-1080), открывшейся ему на этом представлении, {361} потому-то внутри театра все — не исключая и самого Мейерхольда — поняли, что потерпели фиаско. Для Мейерхольда, правда, эта неудача была в известной мере заранее предопределена, ибо Метерлинк его уже не интересовал и пьеса ставилась только в угоду Комиссаржевской, которая хотела играть Мелисанду, но играть ее не могла. Во всяком случае, когда Федор Комиссаржевский, обретя в театре (после изгнания Мейерхольда) права главного режиссера, заново поставил «Пелеаса и Мелисанду» в декорациях Е. Евсеева и в прямой полемике с мейерхольдовским спектаклем, Комиссаржевская в роли Мелисанды и на этот раз успеха не имела. Провалился и режиссер, хотя он все {362} сделал, чтобы понравиться публике, даже раздел актрис почти донага[[1095]](#footnote-17).

Что же касается всей череды символистских спектаклей МХТ, то, взятые вкупе, они не обладали целеустремленностью и единством, присущими ортодоксально-символистским работам Мейерхольда на Офицерской, таким, как «Сестра Беатриса» или «Жизнь Человека». Мучившее Станиславского разногласие между внешними приемами постановки и «внутренней актерской сутью»[[1096]](#endnote-1081)чувствовалось в каждой символистской драме, как только она попадала к художественникам.

Эпилог русского сценического символизма остался на долю Немировича-Данченко. Хотя и на него «теория символистского искусства оказала несомненное влияние»[[1097]](#endnote-1082), тем не менее в спектакле Немировича и Лужского «Бранд» 1906 г. эта теория еще в практику не перешла. Напротив, драматическая поэма Ибсена подавалась в контрастном сочетании величавых, полных динамики суровых пейзажей (буря на море, лавина, сорвавшаяся с гор, и т. п.) со «скромными жизненными приемами» актерской игры, которые имели целью «приблизить трагедию к душе зрителей». Режиссер «как бы снижал» в этом спектакле «романтический пафос Ибсена, иногда дробил его реально-бытовыми деталями»[[1098]](#endnote-1083).

Символистские мотивы проступили позднее — в 1908 г., в осуществленной Немировичем постановке «Росмерсхольма». И, хотя вообще-то Ибсен, соприкасаясь с эстетикой символизма, ею полностью не охватывается, все же «Росмерсхольм» — самая символистская из ибсеновских драм. Пусть даже прав Эфрос, который остроумно заметил, что «белые кони Росмерсхольма подкованы самыми настоящими подковами в настоящей кузнице»[[1099]](#endnote-1084)и что в этой пьесе символическое с трудом выползает из-под глыб грубой житейщины, тем не менее Немирович имел резон искать в «Росмерсхольме» мотивы, запредельные для других драм Ибсена. Тема Рока, неизбежно грядущего возмездия, кружила над чинным профессорским интерьером в стиле «модерн». По указанию Немировича В. Егоров выстроил одну только стену этого интерьера и всю ее занял огромный, длинный, поставленный параллельно рампе диван, выполненный в манере Ф. Шехтеля: сцена явно намекала на свою общность со зрительным залом. Две боковые стены были завешены серо-зелеными сукнами. Пьеса {363} Ибсена располагалась на подмостках, и цветово, и стилистически будто продолжавших зрительный зал МХТ.

Вслед за Станиславским Немирович в этой работе применил принцип «безжестия». Длиннейшие диалоги велись на длиннейшем диване. Актеры старались как можно дольше оставаться в занятых ими позах. Играли В. Качалов, О. Книппер, В. Лужский, А. Вишневский, Л. Леонидов, Е. Муратова — актеры прекрасные, и единство общего тона тщательно соблюдалось. Но добиться симбиоза «величественной скандинавской саги» и современной мятущейся «нервной мысли» (к такому симбиозу стремился режиссер[[1100]](#endnote-1085)) актеры были не в силах, им «было тяжело дышать в разреженной, слишком чистой атмосфере, было им холодно на этих “ледниках” драматической поэзии»[[1101]](#endnote-1086).

Не следует думать, что сценический символизм был монополией МХТ и театра В. Ф. Комиссаржевской. Напротив, символистская драматургия шла по всей стране, не минуя даже императорских сцен. Ибсен, Метерлинк, Гамсун, Д’Аннунцио, Пшибышевский широко ставились в провинции самыми известными режиссерами с участием самых популярных артистов. Когда же появились пьесы Л. Андреева «Жизнь Человека», «Царь Голод», «Черные маски», интерес провинциальных театров к символистской драматургии еще обострился. Среди постановщиков наиболее приметных символистских спектаклей может быть назван, например, К. А. Марджанов, который создал в Харькове весьма интересные постановки «Ганнеле» Гауптмана и «Жизни Человека» Л. Андреева (он ставил эту пьесу в сукнах, «еще больше углубив, — по его собственным словам, — ее символическое значение»[[1102]](#endnote-1087)). Затем Марджанов повторил свою постановку «Жизни {364} Человека» с новым составом исполнителей в Одессе и в Вильно, ставил в Киеве «Мертвый город» Д’Аннунцио, «Сестру Беатрису» Метерлинка, «Свадьбу Зобеиды» Гофмансталя, в Одессе — «Принцессу Мален» Метерлинка и «Снег» Пшибышевского и т. д. Однако коренное противоречие между неискоренимой чувствительностью русской актерской школы и выработанной режиссерами жесткой формой символистского спектакля (пространственной, мизансценической, пластической, интонационной) в конечном счете не удалось преодолеть ни Мейерхольду, ни Станиславскому, ни Немировичу. Для них и для молодой когорты режиссеров, только начинавших свою жизнь в искусстве, близилась пора новых исканий и новых прозрений.

# **{365}** Примечания

**Принятые сокращения**

*Блок — Блок Александр.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960 – 1963.

*Горький — Горький М.* Собрание сочинений: В 30 т. М., 1949 – 1956.

*Зограф — Зограф Н. Г.* Малый театр в конце XIX – начале XX века. М., 1966.

*Книппер-Чехова — Книппер-Чехова О. Л.* Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым. М., 1972. Т. 1.

*Летопись КС — Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т. М., 1971 – 1976.

*ЛН —* Литературное наследство.

*Немирович.* Избр. письма — *Немирович-Данченко В. И.* Избранные письма: В 2 т. М., 1979.

*Немирович.* Из прошлого. — *Немирович-Данченко В. И.* Из прошлого. М., 1936.

*Пожарская — Пожарская М. Н.* Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М., 1970.

*РЭ —* Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского: В 6 т. М., 1980 – 1983.

*Станиславский — Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1954 – 1961.

*Строева — Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского: 1898 – 1917. М., 1973.

ТИ — Театр и искусство.

*Чехов — Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974 – 1983.

*Эфрос — Эфрос Н. Е.* Московский Художественный театр: 1898 – 1923. М.; Пг., 1924.

1. {366} У истоков режиссуры. Л., 1976. С. 17, 59 – 60. [↑](#endnote-ref-2)
2. Подробнее о развитии режиссерского искусства в Западной Европе см. в кн.: *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М., 1983. [↑](#footnote-ref-2)
3. История русского драматического театра. М., 1980. Т. 5. С. 37. [↑](#endnote-ref-3)
4. *Дмитриев Ю. А.* Михаил Лентовский. М., 1978. С. 244 – 245. [↑](#endnote-ref-4)
5. *Нелидов В. А.* Театральная Москва. Берлин, 1931. С. 108 – 109. [↑](#endnote-ref-5)
6. Мир искусства. 1900. № 3, отд. 2. С. 52. [↑](#endnote-ref-6)
7. Образование. 1902. № 3, отд. 3. С. 103 – 104. [↑](#endnote-ref-7)
8. ТИ. 1903. № 42. С. 777. [↑](#endnote-ref-8)
9. *Станиславский.* Т. 1. С. 181, 189. [↑](#endnote-ref-9)
10. *Аникст А. А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972. С. 559. [↑](#endnote-ref-10)
11. Новый перевод озаглавлен более точно: «Фрекен Жюли». Мы, однако, сохраняем название, под которым пьеса вошла в русский репертуар в начале XX в. [↑](#footnote-ref-3)
12. *Стриндберг А.* Избранные произведения. М., 1986. Т. 1. С. 480, 486. [↑](#endnote-ref-11)
13. *Горький.* Т. 28. С. 46. [↑](#endnote-ref-12)
14. См. об этом: Прокофьев В. Легенда о первой постановке «Чайки» // Театр. 1946. № 11. С. 42 – 62. [↑](#footnote-ref-4)
15. *Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 411 – 413. [↑](#endnote-ref-13)
16. Только в июне 1899 г., когда Чехов прислал ему свои книги, Станиславский (уже после премьеры «Чайки») радостно сообщил писателю: «Я зачитываюсь ими теперь…» (*Станиславский.* Т. 7. С. 155). [↑](#footnote-ref-5)
17. *Немирович.* Из прошлого, С. 115 – 116. [↑](#endnote-ref-14)
18. *Станиславский.* Т. 1. С. 189. [↑](#endnote-ref-15)
19. *Эфрос.* С. 21. [↑](#endnote-ref-16)
20. *Станиславский.* Т. 1. С. 113. [↑](#endnote-ref-17)
21. Там же. Т. 5. С. 159. [↑](#endnote-ref-18)
22. *Полякова Е. И.* Станиславский — актер. М., 1972. С. 28. [↑](#endnote-ref-19)
23. О Станиславском. М., 1948. С. 189 – 190. [↑](#endnote-ref-20)
24. *Полякова Е. И.* Указ. соч. С. 63. [↑](#endnote-ref-21)
25. *Эфрос.* С. 19. [↑](#endnote-ref-22)
26. *Строева.* С. 12. [↑](#endnote-ref-23)
27. *Станиславский.* Т. 5. С. 108. [↑](#endnote-ref-24)
28. Там же. Т. 1. С. 132. [↑](#endnote-ref-25)
29. Московский Художественный театр. М., 1913. Т. 1. С. 12. [↑](#endnote-ref-26)
30. *Станиславский.* Т. 1. С. 132. [↑](#endnote-ref-27)
31. *Полякова Е. И.* Указ. соч. С. 105. [↑](#endnote-ref-28)
32. *Бассехес А. И.* Художники на сцене МХАТ. М., 1960. С. 5. [↑](#endnote-ref-29)
33. *Пожарская.* С. 12, 113. [↑](#endnote-ref-30)
34. *Марков П. А. В* Художественном театре. Книга завлита. М., 1976. С. 41 – 42. [↑](#endnote-ref-31)
35. *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. С. 297. [↑](#endnote-ref-32)
36. Там же. Т. 12. С. 888. [↑](#endnote-ref-33)
37. Наследие А. Н. Островского и советская культура. М., 1974. [↑](#endnote-ref-34)
38. *Ленский А. П.* Статьи. Письма. Записки. М.; Л., 1935. С. 150. [↑](#endnote-ref-35)
39. Рус. ведомости. 1885. 24 апр. [↑](#endnote-ref-36)
40. Мир искусства. 1900. № 3. отд. 2. С. 55. [↑](#endnote-ref-37)
41. *Станиславский.* Т. 1. С. 132. [↑](#endnote-ref-38)
42. *Эфрос Н. Е.* Станиславский. Опыт характеристики. Пг., 1918. С. 46. [↑](#endnote-ref-39)
43. *Эфрос.* С. 65. [↑](#endnote-ref-40)
44. Там же. С. 67 – 70. [↑](#endnote-ref-41)
45. ТИ. 1901. № 43. С. 774. [↑](#endnote-ref-42)
46. *Станиславский.* Т. 1. С. 147. [↑](#endnote-ref-43)
47. *Немирович.* Из прошлого. С. 76. [↑](#endnote-ref-44)
48. Там же. [↑](#endnote-ref-45)
49. *Станиславский.* Т. 7. С. 117. [↑](#endnote-ref-46)
50. Недавно французские историки театра точно установили, что Станиславский был на премьере «Пелеаса и Мелисанды» Метерлинка в театре Люнье-По «Творчество». Вполне вероятно, найдутся и сведения о его посещениях Свободного театра — тем более что эпистолярное наследие Станиславского издано еще далеко не полностью. [↑](#footnote-ref-6)
51. *Овсянико-Куликовский Д. И.* Собрание сочинений. М., 1923. Т. 9. С. 165, 167, 174. [↑](#endnote-ref-47)
52. *Бенуа А.* Мои воспоминания. М., 1980. Кн. 4/5. С. 301 – 302. [↑](#endnote-ref-48)
53. *Чехов.* Письма. Т. 6. С. 297. [↑](#endnote-ref-49)
54. И. Е. Репин и П. М. Третьяков. Переписка. М.; Л., 1946. С. 63. [↑](#endnote-ref-50)
55. *Пастернак Б.* Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982. С. 420. [↑](#endnote-ref-51)
56. Речь. 1911. 21 янв. [↑](#endnote-ref-52)
57. *Дорошевич В. М.* Рассказы и очерки. М., 1962. С. 6. [↑](#endnote-ref-53)
58. См.: *Полякова Е. И.* Указ. соч. С. 31. [↑](#endnote-ref-54)
59. *Станиславский.* Т. 1. С. 181. [↑](#endnote-ref-55)
60. *Бассехес А. И.* Указ. соч. С. 7. [↑](#endnote-ref-56)
61. См.: Пожарская. С. 37. [↑](#endnote-ref-57)
62. Там же. С. 35. [↑](#endnote-ref-58)
63. *Станиславский.* Т. 1. С. 86, 91. [↑](#endnote-ref-59)
64. *Зограф.* С. 17. [↑](#endnote-ref-60)
65. *Эфрос.* С. 74. [↑](#endnote-ref-61)
66. Из этого отнюдь не следует, что книга Немировича-Данченко не является ценнейшим и вполне достоверным источником для изучения и познания истории Московского Художественного театра. Напротив, в ней содержатся многие важнейшие сведения и некоторые острые коллизии истории МХТ изложены с подкупающей прямотой и правдивостью. [↑](#footnote-ref-7)
67. *Соловьева И. Н.* Немирович-Данченко. М., 1979. С. 105. [↑](#endnote-ref-62)
68. О Станиславском. С. 131. [↑](#endnote-ref-63)
69. *Станиславский.* Т. 1. С. 182. [↑](#endnote-ref-64)
70. *Немирович.* Из прошлого. С. 111. [↑](#endnote-ref-65)
71. *Станиславский.* Т. 1. С. 183. [↑](#endnote-ref-66)
72. Там же. Т. 7. С. 124. [↑](#endnote-ref-67)
73. Там же. С. 123. [↑](#endnote-ref-68)
74. Там же. С. 124. [↑](#endnote-ref-69)
75. Новости дня. 1898. 16 янв. [↑](#endnote-ref-70)
76. Летопись КС. Т. 1. С. 226. [↑](#endnote-ref-71)
77. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 105, 136. [↑](#endnote-ref-72)
78. Моск. листок. 1898. 17 янв. [↑](#endnote-ref-73)
79. Новости дня. 1898. 19 сент. [↑](#endnote-ref-74)
80. Там же. 1898. 22 сент. [↑](#endnote-ref-75)
81. *Немирович.* Из прошлого. С. 143. [↑](#endnote-ref-76)
82. {367} *Беляев Ю.* Актеры и пьесы. СПб., 1902. С. 217. [↑](#endnote-ref-77)
83. *Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие. М., 1952. Т. 1. С. 66. [↑](#endnote-ref-78)
84. *Амфитеатров А. В.* Собрание сочинений. Б. м., б. г. Т. 2. С. 134 – 136. [↑](#endnote-ref-79)
85. *Реизов Б. Г.* Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 84. [↑](#endnote-ref-80)
86. Тургенев и театр. М., 1933. С. 576. [↑](#endnote-ref-81)
87. *Мацкин А П.* Орленев. М., 1977. С. 83. [↑](#endnote-ref-82)
88. *Ленский А. П.* Указ. соч. С. 347 – 348. [↑](#endnote-ref-83)
89. Ежегодник МХАТ 1949 – 1950. М., 1952. С. 100. [↑](#endnote-ref-84)
90. *Станиславский.* Т. 1. С. 189. [↑](#endnote-ref-85)
91. Там же. С. 210. [↑](#endnote-ref-86)
92. Там же. Т. 7. С. 126. [↑](#endnote-ref-87)
93. История русского драматического театра. М., 1982. Т. 6. С. 48. [↑](#endnote-ref-88)
94. *Эфрос.* С. 130. [↑](#endnote-ref-89)
95. РЭ. Т. 1. С. 210 – 235. [↑](#endnote-ref-90)
96. Там же. С. 235. [↑](#endnote-ref-91)
97. Мир искусства. 1899. № 6. С. 46. [↑](#endnote-ref-92)
98. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 178. [↑](#endnote-ref-93)
99. РЭ. Т. 1. С. 211. [↑](#endnote-ref-94)
100. Ежегодник МХАТ 1953 – 1958. М., 1961. С. 384. [↑](#endnote-ref-95)
101. Искусство. 1938. № 6. С. 32. [↑](#endnote-ref-96)
102. *Танеев С.* Дневники. Книга вторая, 1899 – 1902. М., 1982. С. 26. [↑](#endnote-ref-97)
103. Искусство. 1938. № 6. С. 33. [↑](#endnote-ref-98)
104. *Станиславский.* Т. 1. С. 286. [↑](#endnote-ref-99)
105. *Строева.* С. 26. [↑](#endnote-ref-100)
106. *Ростоцкий Б., Чушкин И.* «Царь Федор Иоаннович» на сцене МХАТ. М., 1940. С. 115. [↑](#endnote-ref-101)
107. *Нехорошев Ю. И.* Художник В. А. Симов. М., 1984. С. 230. [↑](#endnote-ref-102)
108. РЭ. Т. 1. С. 29 – 31. [↑](#endnote-ref-103)
109. Новости дня. 1898. 20 окт. [↑](#endnote-ref-104)
110. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 117. [↑](#endnote-ref-105)
111. *Мацкин А. П.* Указ. соч. С. 84. [↑](#endnote-ref-106)
112. *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Указ. соч. С. 107, 112. [↑](#endnote-ref-107)
113. *Чехов.* Письма. Т. 5. С. 283 – 284. [↑](#endnote-ref-108)
114. Еще менее убедительна параллель между Федором — Москвиным и «слабым» царем Николаем II (с помощью таких натяжек спектаклю МХТ приписывают значение смелого политического вызова). После кошмара Ходынки, ознаменовавшего начало нового царствования, Николай II репутацией «слабого» или «доброго» монарха не пользовался. Напротив, уже тогда его называли «Николаем кровавым». [↑](#footnote-ref-8)
115. *Волькенштейн В.* Станиславский. М., 1922. С. 54. [↑](#endnote-ref-109)
116. Памятники культуры. Новые открытия 1980. Л., 1981. С. 161. [↑](#endnote-ref-110)
117. *Толстая С. А.* Дневники. М., 1978. Т. 1. С. 422 – 423. [↑](#endnote-ref-111)
118. Новости дня. 1898. 20 окт. [↑](#endnote-ref-112)
119. Рус. ведомости. 1898. 16 окт. [↑](#endnote-ref-113)
120. Курьер. 1898. 19 окт. [↑](#endnote-ref-114)
121. Моск. ведомости. 1898. 19 окт. [↑](#endnote-ref-115)
122. ТИ. 1899. № 2. С. 30. [↑](#endnote-ref-116)
123. Там же. 1898. № 46. С. 824. [↑](#endnote-ref-117)
124. Сов. искусство. 1938. 24 окт. [↑](#endnote-ref-118)
125. *Немирович.* Из прошлого С. 179 – 180. [↑](#endnote-ref-119)
126. *Станиславский.* Т. 1. С. 211. [↑](#endnote-ref-120)
127. РЭ. Т. 1. С. 101. [↑](#endnote-ref-121)
128. Там же. С. 197. [↑](#endnote-ref-122)
129. Там же. С. 205. [↑](#endnote-ref-123)
130. Там же. С. 47. [↑](#endnote-ref-124)
131. Образование. 1904. № 4. С. 75. [↑](#endnote-ref-125)
132. *Эфрос.* С. 318. [↑](#endnote-ref-126)
133. ТИ. 1899. *№*2. С. 32. [↑](#endnote-ref-127)
134. *Мейерхольд В. Э.* Переписка. М., 1976. С. 25. [↑](#endnote-ref-128)
135. Рус. слово. 1904. 3 нояб. [↑](#endnote-ref-129)
136. *Станиславский.* Т. 5. С. 407. [↑](#endnote-ref-130)
137. Там же. Т. 7. С. 163. [↑](#endnote-ref-131)
138. Вопр. лит. 1969. № 7. С. 130 – 131. [↑](#endnote-ref-132)
139. *Петровская И.* Театр и зритель провинциальной России. Л., 1979. С. 210 – 211. [↑](#endnote-ref-133)
140. *Немирович.* Из прошлого. С. 169. [↑](#endnote-ref-134)
141. *Мейерхольд В. Э.* Указ. соч. С. 18. [↑](#endnote-ref-135)
142. *Немирович.* Из прошлого. С. 180. [↑](#endnote-ref-136)
143. Рус. слово. 1898. 23 окт. [↑](#endnote-ref-137)
144. Художественно-общедоступный театр: Отчет о деятельности за 1‑й год. М., 1899. С. 63 – 64. [↑](#endnote-ref-138)
145. *Станиславский.* Т. 7. С. 131. [↑](#endnote-ref-139)
146. *Мейерхольд В. Э.* Указ. соч. С. 18. [↑](#endnote-ref-140)
147. Моск. вести. 1898. 28 окт. [↑](#endnote-ref-141)
148. *Станиславский.* Т. 1. С. 208. [↑](#endnote-ref-142)
149. Советские художники театра и кино. М., 1984. Вып. 6. С. 268 – 270. [↑](#endnote-ref-143)
150. Моск. листок. 1899. 15 янв. [↑](#endnote-ref-144)
151. Курьер. 1899. 13 янв. [↑](#endnote-ref-145)
152. Моск. листок, 1899. 13 янв. [↑](#endnote-ref-146)
153. Советские художники театра и кино. Вып. 6. С. 269. [↑](#endnote-ref-147)
154. ТИ. 1899. №.6. С. 120. [↑](#endnote-ref-148)
155. Мир искусства. 1899. № 6. С. 47. [↑](#endnote-ref-149)
156. Моск. ведомости. 1899. 21 янв. [↑](#endnote-ref-150)
157. Памятники культуры. Новые открытия. 1980. С. 165. [↑](#endnote-ref-151)
158. Новости дня. 1899. 11 янв. [↑](#endnote-ref-152)
159. Рус. слово. 1899. 13 янв. [↑](#endnote-ref-153)
160. Моск. листок. 1899. 15 янв. [↑](#endnote-ref-154)
161. Мир искусства. 1899. № 6. С. 46 – 47. [↑](#endnote-ref-155)
162. Рус. листок. 1899. 16 янв. [↑](#endnote-ref-156)
163. {368} Новости дня. 1898. 3 дек. [↑](#endnote-ref-157)
164. Там же. 1898. 5 дек. [↑](#endnote-ref-158)
165. Курьер. 1898. 4 дек. [↑](#endnote-ref-159)
166. Рус листок, 1898. 5 дек. [↑](#endnote-ref-160)
167. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 128. [↑](#endnote-ref-161)
168. *Симов В. А.* Моя работа с режиссерами: Рукопись // Музей МХАТ. № 5132/3. Л. 53 – 54. [↑](#endnote-ref-162)
169. Новости дня. 1899. 3 и 4 окт. [↑](#endnote-ref-163)
170. РЭ. Т. 1. С. 283, 291. [↑](#endnote-ref-164)
171. *Станиславский.* Т. 1. С. 209. [↑](#endnote-ref-165)
172. *Строева.* С. 39. [↑](#endnote-ref-166)
173. РЭ. Т. 1. С. 289. [↑](#endnote-ref-167)
174. Новости и Биржев. газ. 1899. 16 окт. [↑](#endnote-ref-168)
175. Моск. ведомости. 1899. 16 окт. [↑](#endnote-ref-169)
176. *Станиславский.* Т. 7. С. 161. [↑](#endnote-ref-170)
177. РЭ. Т. 1. С. 342 – 345. [↑](#endnote-ref-171)
178. Там же. С. 381. [↑](#endnote-ref-172)
179. Курьер. 1899. 1 окт. [↑](#endnote-ref-173)
180. Сев. курьер. 1900. 21 янв. [↑](#endnote-ref-174)
181. *Строева.* С. 44. [↑](#endnote-ref-175)
182. Моск. ведомости. 1899. 4 окт. [↑](#endnote-ref-176)
183. Новости и Биржев. газ. 1899. 16 окт. [↑](#endnote-ref-177)
184. *Полякова Е. П.* Указ. соч. С. 114. [↑](#endnote-ref-178)
185. Моск. ведомости. 1899. 25 окт. [↑](#endnote-ref-179)
186. Ежегодник МХАТ 1944. М., 1946. Т. 1. С. 119. [↑](#endnote-ref-180)
187. Ежегодник МХАТ 1945. М., 1948. Т. 1. С. 622 – 623. [↑](#endnote-ref-181)
188. *Марков П. А.* В Художественном театре. Книга завлита. М., 1976. С. 60. [↑](#endnote-ref-182)
189. *Андреевский С. А.* Литературные очерки. СПб., 1913. С. 426, 428. [↑](#endnote-ref-183)
190. *Андреевский С. А.* Указ. соч. С. 424, 432. [↑](#endnote-ref-184)
191. ТИ. 1901. № 16. С. 316. [↑](#endnote-ref-185)
192. Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 37. [↑](#endnote-ref-186)
193. Биржев. ведомости. 1896. 18 окт. [↑](#endnote-ref-187)
194. А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 596. [↑](#endnote-ref-188)
195. Петербург, газ. 1896. 19 окт. [↑](#endnote-ref-189)
196. *Чехов.* Т. 12/13. С. 382. [↑](#endnote-ref-190)
197. Мир Божий. 1901. № 4, отд. 2. С. 2, 7. [↑](#endnote-ref-191)
198. *Строева.* С. 31. [↑](#endnote-ref-192)
199. *Станиславский.* Т. 1. С. 235. [↑](#endnote-ref-193)
200. Московский Художественный театр. Пьесы Чехова. Пг., 1914. С. 1. [↑](#endnote-ref-194)
201. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 143 – 144. [↑](#endnote-ref-195)
202. *Станиславский.* Т. 7. С. 145. [↑](#endnote-ref-196)
203. «Чайка» в постановке МХТ. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. Л.; М., 1938. С. 47 – 48. [↑](#endnote-ref-197)
204. *Станиславский.* Т. 5. С. 331. [↑](#endnote-ref-198)
205. Там же. Т. 1. С. 201. [↑](#endnote-ref-199)
206. Слово. М., 1914. Сб. 2. С. 287. [↑](#endnote-ref-200)
207. Курьер. 1899. 3 янв. [↑](#endnote-ref-201)
208. Пространственные решения, предусмотренные в режиссерской партитуре, были в спектакле несколько упрощены. Там, где Станиславский хотел бы, чтобы действие шло по меньшей мере в трех планах: на авансцене, посредине сцены и в глубине ее, Симов вынужден был, учитывая узость планшета, располагать игровые площадки только в двух плоскостях: на авансцене и в глубине. По той же причине он не мог выполнить и некоторые указания Станиславского относительно освещения. Например, Станиславский хотел, чтобы в первом действии на сцене горел фонарь. Но Симов, которому пришлось поставить декорацию парка близко к рампе, понимал, что фонарь сразу обнаружит фанеру, из которой вырезаны деревья, и отказался от источника света, расположенного непосредственно на подмостках (в третьем и четвертом «комнатных» актах Симов этого не убоялся). [↑](#footnote-ref-9)
209. Ежегодник МХАТ 1944. М., 1946. Т. 1. С. 278. [↑](#endnote-ref-202)
210. *Немирович.* Из прошлого. С. 168. [↑](#endnote-ref-203)
211. Там же. С. 168 – 169. [↑](#endnote-ref-204)
212. *Симов В. А.* Из воспоминаний художника // Музей МХАТ. № 4892. Л. 110. [↑](#endnote-ref-205)
213. Там же. Л. 128. [↑](#endnote-ref-206)
214. ЛН. Т. 68. С. 380. [↑](#endnote-ref-207)
215. РЭ. Т. 2. С. 888. [↑](#endnote-ref-208)
216. Там же. С. 889. [↑](#endnote-ref-209)
217. Новости дня. 1901. 26 февр. [↑](#endnote-ref-210)
218. ЛН. Т. 68. С. 380. [↑](#endnote-ref-211)
219. Жизнь. 1901. Кн. 4. С. 332 – 333. [↑](#endnote-ref-212)
220. РЭ. Т. 2. С. 121. [↑](#endnote-ref-213)
221. *Немирович.* Из прошлого. С. 170. [↑](#endnote-ref-214)
222. Там же. С. 195. [↑](#endnote-ref-215)
223. ТИ 1899. № 2. С. 31. [↑](#endnote-ref-216)
224. РЭ. Т. 2. С. 159, 163. [↑](#endnote-ref-217)
225. *Роскин А.* А. П. Чехов. М., 1959. С. 140. [↑](#endnote-ref-218)
226. *Немирович.* Из прошлого. С. 168. [↑](#endnote-ref-219)
227. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 403. [↑](#endnote-ref-220)
228. *Волконский С. М.* Воспоминания. Мюнхен, 1923. С. 33 – 34. [↑](#endnote-ref-221)
229. ТИ. 1903. № 42. С. 763 – 765. [↑](#endnote-ref-222)
230. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 202. [↑](#endnote-ref-223)
231. *Эфрос Н. Е.* Станиславский. Опыт характеристики. Пг., 1918. С. 80. [↑](#endnote-ref-224)
232. *Полякова Е. И.* Станиславский — актер. М., 1972. С. 109. [↑](#endnote-ref-225)
233. Жизнь. 1901. Кн. 4. С. 339. [↑](#endnote-ref-226)
234. Курьер. 1899. 31 янв. [↑](#endnote-ref-227)
235. Новости дня. 1899. 1 янв. [↑](#endnote-ref-228)
236. Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр. М., 1976. С. 39 – 41. [↑](#endnote-ref-229)
237. *Чехов.* Письма. Т. 8. С. 415. [↑](#endnote-ref-230)
238. Там же. С. 170. [↑](#endnote-ref-231)
239. Там же. С. 319. [↑](#endnote-ref-232)
240. {369} *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 162. [↑](#endnote-ref-233)
241. *Виленкин В. Я.* Вл. И. Немирович-Данченко. М., 1941. С. 106. [↑](#endnote-ref-234)
242. Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр. С. 41. [↑](#endnote-ref-235)
243. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 152. [↑](#endnote-ref-236)
244. Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр. С. 37 – 38. [↑](#endnote-ref-237)
245. *Боборыкин П.* Однокурсники // Вестн. Европы. 1901. Кн. 1. С. 66 – 69. [↑](#endnote-ref-238)
246. Моск. листок. 1898. 20 дек. [↑](#endnote-ref-239)
247. Новости дня. 1898. 23 дек. [↑](#endnote-ref-240)
248. Рус. мысль. 1899. № 1. С. 167. [↑](#endnote-ref-241)
249. Моск. ведомости. 1900. 24 янв. [↑](#endnote-ref-242)
250. *Чехов.* Письма. Т. 8. С. 170, 179. [↑](#endnote-ref-243)
251. Петербург, газ. 1902. 4 янв. [↑](#endnote-ref-244)
252. Биржев. ведомости. 1902. 10 янв. [↑](#endnote-ref-245)
253. *Мандельштам О.* Художественный театр и слово: Слово и культура. М., 1987. С. 223. [↑](#endnote-ref-246)
254. *Чехов.* Т. 8. С. 408. [↑](#endnote-ref-247)
255. ТИ. 1901. № 9. С. 184. [↑](#endnote-ref-248)
256. Там же. [↑](#endnote-ref-249)
257. Там же. № 15. С. 298. [↑](#endnote-ref-250)
258. Там же. № 9. С. 184 – 187. [↑](#endnote-ref-251)
259. Новое время. 1902. 14 дек. [↑](#endnote-ref-252)
260. ТИ. 1901. № 15. С. 300; № 10. С. 208. [↑](#endnote-ref-253)
261. Там же. № 14. С. 284. [↑](#endnote-ref-254)
262. Там же. № 17. С. 330. [↑](#endnote-ref-255)
263. *Перцов П.* Первый сборник. СПб., 1902. С. 184. [↑](#endnote-ref-256)
264. *Беляев Ю.* Актеры и пьесы. СПб., 1902. С. 220. [↑](#endnote-ref-257)
265. В 1904 г. Л. Я. Гуревич осмелилась заявить, что молодой В. И. Качалов «по своему природному таланту» выше «лучших актеров казенных столичных театров», что О. Л. Книппер «не только свежее, разнообразнее, но и глубже, и бесконечно тоньше, чем Савина». На страницах «Театра и искусства» (1904. № 18. С. 366) тотчас же появилась грубая реплика: если «г‑жа Л. Гуревич договорилась» до таких кощунственных сравнений, значит, она вообще ничего не понимает в искусстве сцены. [↑](#footnote-ref-10)
266. ТИ. 1901. № 14. С. 284. [↑](#endnote-ref-258)
267. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 176 – 178. [↑](#endnote-ref-259)
268. *Станиславский.* Т. 7. С. 201. [↑](#endnote-ref-260)
269. *Беляев Ю.* Указ. соч. С. 221. [↑](#endnote-ref-261)
270. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 202. [↑](#endnote-ref-262)
271. *Алперс Б. В.*Искания новой сцены. М., 1985. С. 238 – 239. [↑](#endnote-ref-263)
272. *Немирович.* Из прошлого. С. 196. [↑](#endnote-ref-264)
273. *Строева М. Н.* Чехов и Художественный театр. М., 1955. С. 64. [↑](#endnote-ref-265)
274. Там же. С. 73. [↑](#endnote-ref-266)
275. *Мейерхольд В. Э.* Переписка. М., 1976. С. 23. [↑](#endnote-ref-267)
276. *Станиславский.* Т. 1. С. 231. [↑](#endnote-ref-268)
277. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 202. [↑](#endnote-ref-269)
278. *Строева М. Н.* Указ. соч. С. 64. [↑](#endnote-ref-270)
279. Мир Божий. 1901. № 5. С. 42 – 43. [↑](#endnote-ref-271)
280. Там же. № 4. отд. 2. С. 5. [↑](#endnote-ref-272)
281. *Андреевский С. А.* Указ соч. С. 427 – 428, 432. [↑](#endnote-ref-273)
282. *Немирович.* Избр. письма Т. 1. С. 202. [↑](#endnote-ref-274)
283. *Книппер-Чехова.* С. 53. [↑](#endnote-ref-275)
284. *Чехов.* Т. 12/13. С. 399. [↑](#endnote-ref-276)
285. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 199. [↑](#endnote-ref-277)
286. Там же. С. 152. [↑](#endnote-ref-278)
287. Там же. С. 230 – 231. [↑](#endnote-ref-279)
288. ТИ. 1900. *№.* 8. С. 169 – 170. [↑](#endnote-ref-280)
289. *Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие. М., 1952. Т. 1. С. 192 – 193. [↑](#endnote-ref-281)
290. Курьер. 1899. 2 окт. [↑](#endnote-ref-282)
291. Новости и Биржев. газ. 1899. 6 нояб. [↑](#endnote-ref-283)
292. Жизнь. 1901. Кн. 4. С. 334. [↑](#endnote-ref-284)
293. ЛН. Т. 68. С. 512, 516. [↑](#endnote-ref-285)
294. Мир Божий. 1901. № 4, отд. 2. С. 5. [↑](#endnote-ref-286)
295. *Симов В. А.* Моя работа с режиссерами // Музей МХАТ. № 4892. Л. 113 – 114. [↑](#endnote-ref-287)
296. Ежегодник МХАТ 1953 – 1958. С. 391. [↑](#endnote-ref-288)
297. *Симов В. А.* Моя работа с режиссерами. Л. 138. [↑](#endnote-ref-289)
298. *Марков П. А.* Указ. соч. С. 61. [↑](#endnote-ref-290)
299. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 206, 208 – 209. [↑](#endnote-ref-291)
300. Ежегодник МХАТ 1944. Т. 1. С. 139. [↑](#endnote-ref-292)
301. *Станиславский.* Т. 1. С. 236. [↑](#endnote-ref-293)
302. РЭ. Т. 3. С. 26. [↑](#endnote-ref-294)
303. Там же. С. 185. [↑](#endnote-ref-295)
304. Там же. С. 111. [↑](#endnote-ref-296)
305. Там же. С. 141 – 143. [↑](#endnote-ref-297)
306. Там же. С. 165. [↑](#endnote-ref-298)
307. Там же. С. 175. [↑](#endnote-ref-299)
308. Жизнь. 1901. Кн. 4. С. 334. [↑](#endnote-ref-300)
309. РЭ. Т. 3. С. 271. [↑](#endnote-ref-301)
310. Там же. С. 215. [↑](#endnote-ref-302)
311. Там же. С. 235. [↑](#endnote-ref-303)
312. Там же. С. 153. [↑](#endnote-ref-304)
313. Там же. С. 91, 175, 211, 229. [↑](#endnote-ref-305)
314. Там же. С. 81, 133, 191, 244. [↑](#endnote-ref-306)
315. Там же. С. 289. [↑](#endnote-ref-307)
316. *Чехов.* Т. 9. С. 183. [↑](#endnote-ref-308)
317. В Киеве, в постановке Н. Н. Соловцова, где пьесу играли по неисправленному тексту, эта ремарка выполнялась, и критик Н. Николаев с досадой указывал на «не совсем удачный» финал: «Под истерические выкликания трех сестер… тащат из-за последней кулисы труп Тузенбаха» (Театр и искусство. 1901. № 12. С. 257). [↑](#footnote-ref-11)
318. *Немирович.* Избр. письма Т. 1. С. 232. [↑](#endnote-ref-309)
319. *Станиславский.* Т. 7. С. 205. [↑](#endnote-ref-310)
320. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 231. [↑](#endnote-ref-311)
321. {370} ТИ. 1901. № 8. С. 172 – 173. [↑](#endnote-ref-312)
322. Жизнь. 1901. Кн. 4. С. 344 – 345. [↑](#endnote-ref-313)
323. Рус. ведомости. 1899. 24 нояб. [↑](#endnote-ref-314)
324. *Юренева В.* Записки актрисы. М.; Л., 1946. С. 101. [↑](#endnote-ref-315)
325. *Книппер-Чехова.* С. 221. [↑](#endnote-ref-316)
326. Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. М., 1965. С. 148. [↑](#endnote-ref-317)
327. *Горький.* Т. 28. С. 159. [↑](#endnote-ref-318)
328. Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр. С. 106, 107, 109. [↑](#endnote-ref-319)
329. Театр. Книга о новом театре. С. 148 – 149. [↑](#endnote-ref-320)
330. Причем звучал этот «распев» не только в чеховских пьесах, но, например, и в «Синей птице» Метерлинка. [↑](#footnote-ref-12)
331. *Веригина В. П.* Воспоминания. Л., 1974. С. 26 – 27. [↑](#endnote-ref-321)
332. *Линч Д., Глаголь С.* Под впечатлением Художественного театра. М., 1902. С. 83 – 84. [↑](#endnote-ref-322)
333. Театр, жизнь. 1959. № 19. С. 25. [↑](#endnote-ref-323)
334. *Эфрос.* С. 245. [↑](#endnote-ref-324)
335. Рус. слово. 1901. 1 февр. [↑](#endnote-ref-325)
336. Новости и Биржев. газ. 1901. 2 марта. [↑](#endnote-ref-326)
337. Моск. ведомости. 1901. 2 февр. [↑](#endnote-ref-327)
338. Новое время. 1901. 2 февр., 27 марта. [↑](#endnote-ref-328)
339. Вост. обозрение. 1901. 29 июля. [↑](#endnote-ref-329)
340. Рус. мысль. 1903. № 2, отд. 2. С. 58 – 60. [↑](#endnote-ref-330)
341. Рус. богатство. 1901. № 5, отд. 2. С. 175 – 176. [↑](#endnote-ref-331)
342. *Станиславский.* Т. 1. С. 237. [↑](#endnote-ref-332)
343. Там же. Т. 5. С. 351. [↑](#endnote-ref-333)
344. *Эфрос.* С. 251. [↑](#endnote-ref-334)
345. ТИ. 1901. № 51. С. 953. [↑](#endnote-ref-335)
346. *Станиславский.* Т. 1. С. 224. [↑](#endnote-ref-336)
347. Там же. С. 220. [↑](#endnote-ref-337)
348. *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Собрание сочинений. М., 1923. Т. 9. С. 148. [↑](#endnote-ref-338)
349. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 119. [↑](#endnote-ref-339)
350. *Эфрос.* С. 275. [↑](#endnote-ref-340)
351. *Марков П. А.* В Художественном театре. Книга завлита. М., 1976. С. 61. [↑](#endnote-ref-341)
352. *Станиславский.* Т. 1. С. 219. [↑](#endnote-ref-342)
353. Там же. Т. 7. С. 186 – 187. [↑](#endnote-ref-343)
354. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 220 – 221. [↑](#endnote-ref-344)
355. Там же. С. 223. [↑](#endnote-ref-345)
356. Там же. С. 224, 174. [↑](#endnote-ref-346)
357. *Станиславский.* Т. 1. С. 249. [↑](#endnote-ref-347)
358. Моск. листок. 1900. 26 окт. [↑](#endnote-ref-348)
359. Рус. ведомости. 1900. 26 окт. [↑](#endnote-ref-349)
360. Новое время. 1900. 28 окт. [↑](#endnote-ref-350)
361. Курьер. 1900. 27 окт. [↑](#endnote-ref-351)
362. Рус. мысль. 1900. № 12. С. 299 – 300. [↑](#endnote-ref-352)
363. *Горький.* Т. 28. С. 154. [↑](#endnote-ref-353)
364. Россия. 1901. 28 февр. [↑](#endnote-ref-354)
365. *Станиславский.* Т. 7. С. 205. [↑](#endnote-ref-355)
366. Церков. ведомости. 1901. 24 февр. [↑](#endnote-ref-356)
367. *Короленко В. Г.* Дневник. Т. 4. С. 211. [↑](#endnote-ref-357)
368. *Суворин А. С.* Дневник. М.; Пг., 1923. С. 263. [↑](#endnote-ref-358)
369. *Вересаев В. В.* Воспоминания. М.; Л., 1946. С. 427. [↑](#endnote-ref-359)
370. *Станиславский.* Т. 1. С. 249. [↑](#endnote-ref-360)
371. Музей МХАТ. Арх. КС. № 18887. Л. 170, 175, 176, 182. [↑](#endnote-ref-361)
372. *Чехов.* Письма. Т. 9. С. 229 – 230. [↑](#endnote-ref-362)
373. *Немирович.* Из прошлого. С. 251. [↑](#endnote-ref-363)
374. Летопись КС. Т. 1. С. 342. [↑](#endnote-ref-364)
375. *Чехов.* Письма. Т. 9. С. 426. [↑](#endnote-ref-365)
376. Россия. 1901. 25 февр. [↑](#endnote-ref-366)
377. *Вересаев В. В.* Указ. соч. С. 426 – 427. [↑](#endnote-ref-367)
378. Мир Божий. 1901. № 4, отд. 2. С. 10 – 12. [↑](#endnote-ref-368)
379. Новое время. 1901. 25 февр. [↑](#endnote-ref-369)
380. ТИ. 1901. № 9. С. 186 – 187. [↑](#endnote-ref-370)
381. *Чехов.* Письма. Т. 10. С. 84. [↑](#endnote-ref-371)
382. *Эфрос.* С. 276. [↑](#endnote-ref-372)
383. Новости дня. 1901. 26 сент. [↑](#endnote-ref-373)
384. ТИ. 1901. № 40. С. 712 – 713. [↑](#endnote-ref-374)
385. *Станиславский.* Т. 1. С. 219. [↑](#endnote-ref-375)
386. Курьер. 1903. 27 февр. [↑](#endnote-ref-376)
387. Моск. ведомости. 1903. 3 марта. [↑](#endnote-ref-377)
388. Новости дня. 1903. 27 февр. [↑](#endnote-ref-378)
389. Курьер. 1903. 27 февр. [↑](#endnote-ref-379)
390. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 318. [↑](#endnote-ref-380)
391. Ежегодник МХАТ. М., 1946. Т. 1. С. 154. [↑](#endnote-ref-381)
392. *Станиславский.* Т. 7. С. 254. [↑](#endnote-ref-382)
393. Мария Петровна Лилина. М., 1960. С. 191. [↑](#endnote-ref-383)
394. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 289. [↑](#endnote-ref-384)
395. Мария Петровна Лилина. С. 191. [↑](#endnote-ref-385)
396. Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 145. [↑](#endnote-ref-386)
397. {371} *Станиславский*. Т. 6. С. 309. [↑](#endnote-ref-387)
398. *Немирович*. Из прошлого. С. 240. [↑](#endnote-ref-388)
399. Новости дня. 1899. 8 окт. [↑](#endnote-ref-389)
400. *Строева*. С. 47. [↑](#endnote-ref-390)
401. *Пр. Пр.* Художественный реализм: По поводу постановок Художественно-общедоступного театра: Опыт критики. М., 1899. С. 20. [↑](#endnote-ref-391)
402. *Эфрос*. С. 281 – 282. [↑](#endnote-ref-392)
403. *Немирович*. Избр. письма. Т. 1. С. 205. [↑](#endnote-ref-393)
404. *Строева*. С. 54 – 56. [↑](#endnote-ref-394)
405. *Чехов*. Письма. Т. 8. С. 274 – 275. [↑](#endnote-ref-395)
406. Новости дня. 1899. 31 дек. [↑](#endnote-ref-396)
407. Рус. слово. 1899. 22 дек. [↑](#endnote-ref-397)
408. Рус. ведомости. 1899. 18 дек. [↑](#endnote-ref-398)
409. *Линч Д. Глаголь С.* Под впечатлением Художественного театра. М., 1902. С. 27 – 28. [↑](#endnote-ref-399)
410. Жизнь. 1901. Кн. 4. С. 342. [↑](#endnote-ref-400)
411. ТИ. 1901. № 9. С. 185 – 187. [↑](#endnote-ref-401)
412. Там же. № 14. С. 283 – 284. [↑](#endnote-ref-402)
413. *Юренева В.* Записки актрисы. М.; Л., 1946. С. 100 – 101. [↑](#endnote-ref-403)
414. Рус. ведомости. 1903. 10 нояб. [↑](#endnote-ref-404)
415. *Станиславский*. Т. 7. С. 272. [↑](#endnote-ref-405)
416. Переписка А. П. Чехова с О. Л. Книппер. М., 1936. Т. 2. С. 16. [↑](#endnote-ref-406)
417. Курьер. 1901. 28 окт. [↑](#endnote-ref-407)
418. *Чехов*. Письма. Т. 10. С. 107. [↑](#endnote-ref-408)
419. РЭ. Т. 2. С. 171. [↑](#endnote-ref-409)
420. Там же. С. 183. [↑](#endnote-ref-410)
421. *Станиславский*. Т. 7. С. 221. [↑](#endnote-ref-411)
422. Рус. слово. 1901. 28 окт. [↑](#endnote-ref-412)
423. Там же. [↑](#endnote-ref-413)
424. РЭ. Т. 2. С. 183. [↑](#endnote-ref-414)
425. ТИ. 1901. № 45. С. 814. [↑](#endnote-ref-415)
426. Там же. 1902. № 12. С. 256. [↑](#endnote-ref-416)
427. Рус. слово. 1901. 28 окт. [↑](#endnote-ref-417)
428. Рус. ведомости. 1901. 29 окт. [↑](#endnote-ref-418)
429. Курьер. 1901. 30 окт. [↑](#endnote-ref-419)
430. *Строева*. С. 83. [↑](#endnote-ref-420)
431. РЭ. Т. 2. С. 184, 186. [↑](#endnote-ref-421)
432. Там же. С. 185. [↑](#endnote-ref-422)
433. *Строева*. С. 87. [↑](#endnote-ref-423)
434. *Немирович*. Из прошлого. С. 210 – 211. [↑](#endnote-ref-424)
435. Музей МХАТ. Арх. Н.‑Д. № 1571. [↑](#endnote-ref-425)
436. *Станиславский*. Т. 7. С. 167. [↑](#endnote-ref-426)
437. Там же. Т. 5. С. 385. [↑](#endnote-ref-427)
438. *Соловьева* И. Немирович-Данченко. М., 1979. С. 139. [↑](#endnote-ref-428)
439. *Горький*. Т. 28. С. 133. [↑](#endnote-ref-429)
440. *Чехов*. Письма. Т. И. С. 280. [↑](#endnote-ref-430)
441. Переписка А. П. Чехова с О. Л. Книппер. С. 286. [↑](#endnote-ref-431)
442. *Немирович*. Избр. письма. Т. 1. С. 247. [↑](#endnote-ref-432)
443. *Немирович-Данченко Вл. И.* История моей драмы «В мечтах»: Рукопись // Музей МХАТ. Арх. Н.‑Д. № 7261. [↑](#endnote-ref-433)
444. *Чехов*. Письма. Т. 10. С. 91. [↑](#endnote-ref-434)
445. Музей МХАТ. Архив Н.‑Д. № 7261. [↑](#endnote-ref-435)
446. Переписка А. П. Чехова с О. Л. Книппер. М., 1934. Т. 1. С. 436. [↑](#endnote-ref-436)
447. Там же. С. 435. [↑](#endnote-ref-437)
448. *Немирович*. Избр. письма Т. 1. С. 265. [↑](#endnote-ref-438)
449. *Соловьева И.* Указ. соч. С. 153. [↑](#endnote-ref-439)
450. Биржев. ведомости. 1902. 5 марта. [↑](#endnote-ref-440)
451. *Яблоновский С.* О театре. М., 1909. С. 95 – 97. [↑](#endnote-ref-441)
452. ТИ. 1902. № 1. С. 16; № 2. С. 36. [↑](#endnote-ref-442)
453. Там же. № 11. С. 238. [↑](#endnote-ref-443)
454. Моск. ведомости. 1901. 23 дек. [↑](#endnote-ref-444)
455. *Станиславский*. Т. 1. С. 213. [↑](#endnote-ref-445)
456. Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX в. М., 1982. С. 234. [↑](#endnote-ref-446)
457. *Собинов Л. В.* Письма. М., 1970. С. 86 – 87. [↑](#endnote-ref-447)
458. Летопись КС. Т. 1. С. 307 – 308. [↑](#endnote-ref-448)
459. К. С. Станиславский. Материалы, письма, исследования. М., 1955. С. 556, 567. [↑](#endnote-ref-449)
460. *Пожарская*. С. 115 – 118. [↑](#endnote-ref-450)
461. «Передвижническая эстетика Васнецова стремилась наделить создания народной поэзии осязательностью, столь же бесспорной, как у обычных живых существ, и вместе с тем не потерять сказочности; до конца преодолеть это противоречие нельзя… У него не могучая по силе и не щедрая по красочности кисть; она скорее раскрашивает предметы, оживляет фигуры, чем лепит всю картину целостно и стихийно. В этом смысле Васнецов лишен единства, какое есть и у Репина, и у Сурикова» (*Эфрос А.* Два века русского искусства. М., 1969. С. 244). Ср. отзыв Бенуа: «Напыщенное» творчество В. Васнецова «отталкивало своей фальшью» (*Бенуа А.* Мои воспоминания. М., 1980. Кн. 4/5. С. 91). [↑](#footnote-ref-13)
462. Курьер. 1900. 3 окт. [↑](#endnote-ref-451)
463. ТИ. 1900. № 41. С. 722. [↑](#endnote-ref-452)
464. *Мейерхольд В. Э.* Переписка. М., 1976. С. 27 – 28. [↑](#endnote-ref-453)
465. *Чехов*. Письма. Т. 9. С. 125, 132. [↑](#endnote-ref-454)
466. Новости дня. 1900. 27 сент. [↑](#endnote-ref-455)
467. *Станиславский*. Т. 1. С. 259 – 260. [↑](#endnote-ref-456)
468. *Полякова Е.* Театр Льва Толстого. М., 1978. С. 106 – 107. [↑](#endnote-ref-457)
469. *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Указ. соч. С. 108 – 109. [↑](#endnote-ref-458)
470. *Чехов*. Т. 4. С. 270. [↑](#endnote-ref-459)
471. *Полякова Е.* Указ. соч. С. 114 – 115. [↑](#endnote-ref-460)
472. К. С. Станиславский. Материалы, письма, исследования. С. 585, 588. [↑](#endnote-ref-461)
473. *Строева*. С. 98. [↑](#endnote-ref-462)
474. Там же. С. 98 – 100. [↑](#endnote-ref-463)
475. Новости дня. 1902. 11 окт. [↑](#endnote-ref-464)
476. ТИ. 1902. № 46. С. 85. [↑](#endnote-ref-465)
477. ЛН. М., 1976. Т. 85. С. 187 – 188. [↑](#endnote-ref-466)
478. Рус. ведомости. 1902. 7 нояб. [↑](#endnote-ref-467)
479. ТИ. 1902. № 46. С. 857. [↑](#endnote-ref-468)
480. Рус. мысль. 1902. № 12. С. 224 – 225. [↑](#endnote-ref-469)
481. {372} История русского драматического театра. Т. 6. С. 39. [↑](#endnote-ref-470)
482. ТИ. 1902. № 46. С. 857 – 858. [↑](#endnote-ref-471)
483. *Станиславский.* Т. 7. С. 247. [↑](#endnote-ref-472)
484. *Полякова Е.* Указ. соч. С. 113. [↑](#endnote-ref-473)
485. *Марков П. А.* Указ. соч. С. 337. [↑](#endnote-ref-474)
486. *Немирович.* Из прошлого. С. 360. [↑](#endnote-ref-475)
487. *Станиславский.* Т. 1. С. 261. [↑](#endnote-ref-476)
488. Там же. С. 262. [↑](#endnote-ref-477)
489. *Виленкин В. Я.* Вл. И. Немирович-Данченко. Очерк творчества. М., 1941. С. 120 – 121. [↑](#endnote-ref-478)
490. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 340 – 341. [↑](#endnote-ref-479)
491. *Немирович-Данченко Вл. И.* Рецензии. Очерки. Статьи. М., 1980. С. 124 – 126. [↑](#endnote-ref-480)
492. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 333. [↑](#endnote-ref-481)
493. *Немирович-Данченко Вл. И.* Режиссерский план постановки трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». М., 1964. [↑](#endnote-ref-482)
494. Иногда Немирович даже менял порядок слов, ломая ритм стиха и указывая, что сознательно «нарушает ямб» во имя «естественного ударения». [↑](#footnote-ref-14)
495. *Ростоцкий Б. И., Чушкин Н. Н.* [Вступительная статья] // Немирович Данченко Вл. И. Режиссерский план постановки… С. 92 – 93, 84. [↑](#endnote-ref-483)
496. *Леонидов Л. М.* Воспоминания. Статьи. Беседы. М., 1960. С. 114. [↑](#endnote-ref-484)
497. Рус. богатство. 1898. № 3. С. 158. [↑](#endnote-ref-485)
498. Новое время. 1898. 5 марта. [↑](#endnote-ref-486)
499. ТИ. 1903. № 45. С. 846. [↑](#endnote-ref-487)
500. *Яблоновский С.* Указ. соч. С. 127. [↑](#endnote-ref-488)
501. ТИ. 1903. № 411. С. 754. [↑](#endnote-ref-489)
502. *Пожарская.* С. 114. [↑](#endnote-ref-490)
503. *Нехорошее Ю.* Художник В. А. Симов. М., 1984. С. 59. [↑](#endnote-ref-491)
504. *Добужинский М. В.* Воспоминания. М., 1987. С. 234. [↑](#endnote-ref-492)
505. ТИ. 1903. № 41. С. 754. [↑](#endnote-ref-493)
506. Новости дня. 1903. 4 окт. [↑](#endnote-ref-494)
507. Русь. 1904. 1 апр. [↑](#endnote-ref-495)
508. Новости дня. 1903. 4 окт. [↑](#endnote-ref-496)
509. *Горький.* Т. 28. С. 289. [↑](#endnote-ref-497)
510. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. № 243902. Л. 47. [↑](#endnote-ref-498)
511. Ежегодник МХАТ 1944. Т. 1. С. 161. [↑](#endnote-ref-499)
512. *Книппер-Чехова.* С. 288. [↑](#endnote-ref-500)
513. Летопись КС. Т. 1. С. 440. [↑](#endnote-ref-501)
514. Образование. 1904. № 4. С. 87. [↑](#endnote-ref-502)
515. *Станиславский.* Т. 7. С. 264. [↑](#endnote-ref-503)
516. ТИ. 1903. № 41. С. 754. [↑](#endnote-ref-504)
517. *Немирович-Данченко Вл. И.* Режиссерский план постановки… С. 311. [↑](#endnote-ref-505)
518. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 340 – 341. [↑](#endnote-ref-506)
519. ТИ. 1903. № 47. С. 886. [↑](#endnote-ref-507)
520. *Книппер-Чехова.* С. 301 – 302. [↑](#endnote-ref-508)
521. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 347 – 348. [↑](#endnote-ref-509)
522. Там же. С. 555. [↑](#endnote-ref-510)
523. *Чехов.* Письма. Т. 11. С. 294. [↑](#endnote-ref-511)
524. Ист. арх. 1962. № 2. С. 20. [↑](#endnote-ref-512)
525. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 348. [↑](#endnote-ref-513)
526. Ежегодник МХАТ 1944. Т. 1. С. 161. [↑](#endnote-ref-514)
527. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 290 – 291. [↑](#endnote-ref-515)
528. *Станиславский.* Т. 1. С. 280. [↑](#endnote-ref-516)
529. Там же. Т. 5. С. 389. [↑](#endnote-ref-517)
530. *Эфрос Н. Е. «*На дне», пьеса Максима Горького в постановке Московского Художественного театра. М., 1923. С. 15 – 16. [↑](#endnote-ref-518)
531. Там же. С. 38. [↑](#endnote-ref-519)
532. *Чехов.* Письма. Т. 10. С. 94 – 95. [↑](#endnote-ref-520)
533. Там же. Т. 11. С. 164. [↑](#endnote-ref-521)
534. Переписка А. П. Чехова с О. Л. Книппер. М., 1936. Т. 2. С. 187, 190. [↑](#endnote-ref-522)
535. *Чехов.* Письма. Т. 10. С. 96, 160. [↑](#endnote-ref-523)
536. Рус. ведомости. 1902. 7 апр. [↑](#endnote-ref-524)
537. Новости. 1902. 31 марта. [↑](#endnote-ref-525)
538. *Боровский В. В.* Литературно-критические статьи. М., 1956. С. 67 – 89. [↑](#endnote-ref-526)
539. Рус. ведомости. 1902. 9 апр. [↑](#endnote-ref-527)
540. Рус. мысль. 1902. № 11. С. 219. [↑](#endnote-ref-528)
541. *Аничков Евг.* Литературные образы и мнения. СПб., 1904. С. 109 – 110. [↑](#endnote-ref-529)
542. ТИ. 1902. № 14. С. 288. [↑](#endnote-ref-530)
543. Новости. 1902. 23 нояб. [↑](#endnote-ref-531)
544. Рус. слово. 1902. 2 нояб. [↑](#endnote-ref-532)
545. Моск. ведомости. 1902. 20 апр. [↑](#endnote-ref-533)
546. ЦГАЛИ. Ф. 128. Ед. хр. 1. Л. 157. [↑](#endnote-ref-534)
547. Рус. ведомости. 1902. 9 апр. [↑](#endnote-ref-535)
548. Образование. 1902. № 7/8. С. 111. [↑](#endnote-ref-536)
549. *Горький.* Т. 28. С. 219. [↑](#endnote-ref-537)
550. *Эфрос Н. Е.* Указ. соч. С. 34. [↑](#endnote-ref-538)
551. Музей МХАТ. Арх. КС. [↑](#endnote-ref-539)
552. {373} Ежегодник МХАТ. 1944. М., 1946. Т. 1 С. 504. [↑](#endnote-ref-540)
553. Музей МХАТ. Арх. КС. [↑](#endnote-ref-541)
554. *Марков П. А.* В Художественном театре. Книга завлита. М., 1976. [↑](#endnote-ref-542)
555. Театр. 1937. № 4. С. 103. [↑](#endnote-ref-543)
556. *Марков П. А.* Указ. соч. С. 406. [↑](#endnote-ref-544)
557. Гражданин. 1902. 3 марта. [↑](#endnote-ref-545)
558. Летопись жизни и творчества М. Горького. М., 1958. Т. 1. С. 372. [↑](#endnote-ref-546)
559. *Станиславский.* Т. 7. С. 230. [↑](#endnote-ref-547)
560. ЦГАЛИ. Ф. 128. Ед. хр. 1. Л. 156 – 157. [↑](#endnote-ref-548)
561. Курьер. 1902. 31 марта. [↑](#endnote-ref-549)
562. СПб. ведомости. 1902. 28 марта. [↑](#endnote-ref-550)
563. Ежегодник МХАТ 1944. Т. 1. С. 144. [↑](#endnote-ref-551)
564. Новости дня. 1902. 26 окт. [↑](#endnote-ref-552)
565. Курьер. 1902. 26 окт. [↑](#endnote-ref-553)
566. Рус. ведомости. 1902. 27 окт. [↑](#endnote-ref-554)
567. Новости дня. 1902. 21 дек. [↑](#endnote-ref-555)
568. Рус. мысль. 1902. № И. С. 214 – 215. [↑](#endnote-ref-556)
569. *Эфрос Н. Е.* Указ. соч. С. 38. [↑](#endnote-ref-557)
570. Архив М. Горького. М., 1954. Т. 4. С. 38. [↑](#endnote-ref-558)
571. ЦГАЛИ. Ф. 128. Ед. хр. 1. С. 166. [↑](#endnote-ref-559)
572. *Станиславский.* Т. 7. С. 232. [↑](#endnote-ref-560)
573. Там же. Т. 1. С. 253 – 254. [↑](#endnote-ref-561)
574. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 264, 278, 287. [↑](#endnote-ref-562)
575. *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975. С. 177. [↑](#endnote-ref-563)
576. Там же. [↑](#endnote-ref-564)
577. *Станиславский.* Т. 5. С. 412. [↑](#endnote-ref-565)
578. Курьер. 1902. 20 дек. [↑](#endnote-ref-566)
579. Новости дня. 1902. 26 окт. [↑](#endnote-ref-567)
580. Рус. ведомости. 1902. 20 дек. [↑](#endnote-ref-568)
581. Новости дня. 1902. 21 дек. [↑](#endnote-ref-569)
582. Рус. слово. 1902. 19 дек. [↑](#endnote-ref-570)
583. Курьер. 1903. 21 апр. [↑](#endnote-ref-571)
584. Гражданин. 1903. 3 янв. [↑](#endnote-ref-572)
585. СПб. ведомости. 1903. 9 апр. [↑](#endnote-ref-573)
586. Биржев. ведомости. 1903. 6 апр. [↑](#endnote-ref-574)
587. Петербург, листок. 1903. 10 апр. [↑](#endnote-ref-575)
588. Слово. 1903. 10 апр. [↑](#endnote-ref-576)
589. Рус. слово. 1902. 19 дек. [↑](#endnote-ref-577)
590. *Горький.* Т. 14. С. 270. [↑](#endnote-ref-578)
591. Там же. Т. 28. С. 279. [↑](#endnote-ref-579)
592. Образование. 1903. № 4. С. 202. [↑](#endnote-ref-580)
593. Курьер. 1903. 5 мая. [↑](#endnote-ref-581)
594. *Горький.* Т. 28. С. 277. [↑](#endnote-ref-582)
595. *Эфрос Н. Е.* Указ. соч. С. 29. [↑](#endnote-ref-583)
596. *Чехов.* Письма. Т. И. С. 12. [↑](#endnote-ref-584)
597. Там же. С. 186. [↑](#endnote-ref-585)
598. Там же. С. 500. [↑](#endnote-ref-586)
599. Переписка А. П. Чехова с О. Л. Книппер. Т. 2. С. 16. [↑](#endnote-ref-587)
600. *Эфрос Н. Е.*Указ. соч. С. 45. [↑](#endnote-ref-588)
601. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 305. [↑](#endnote-ref-589)
602. *Станиславский.* Т. 1. С. 258. [↑](#endnote-ref-590)
603. *Эфрос Н. Е.* Указ. соч. С. 39. [↑](#endnote-ref-591)
604. Ежегодник МХАТ 1945. М., 1948. Т. 1. С. 44 – 45. [↑](#endnote-ref-592)
605. Там же. С. 71 – 83. [↑](#endnote-ref-593)
606. Там же С. 159, 197. [↑](#endnote-ref-594)
607. Там же. С. 135. [↑](#endnote-ref-595)
608. Там же. С. 249. [↑](#endnote-ref-596)
609. *Эфрос Н. Е.* Указ. соч. С. 69. [↑](#endnote-ref-597)
610. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 275. [↑](#endnote-ref-598)
611. Ежегодник МХАТ 1945. Т. 1. С. 107, 119, 155, 165, 175, 195. [↑](#endnote-ref-599)
612. *Немирович.* Избр. письма Т. 2. С. 262. [↑](#endnote-ref-600)
613. *Эфрос Н. Е.* Указ. соч. С. 44, 99. [↑](#endnote-ref-601)
614. *Станиславский.* Т. 1. С. 256. [↑](#endnote-ref-602)
615. Ежегодник МХАТ 1945. Т. 1. С. 26. [↑](#endnote-ref-603)
616. *Немирович.* Избр. письма. Т. 2. С. 262. [↑](#endnote-ref-604)
617. Там же. Т. 1. С. 306 – 308. [↑](#endnote-ref-605)
618. Там же. С. 310. [↑](#endnote-ref-606)
619. Там же. [↑](#endnote-ref-607)
620. *Станиславский.* Т. 7. С. 252. [↑](#endnote-ref-608)
621. *Юзовский Ю.* Максим Горький и его драматургия. М., 1959. С. 601. [↑](#endnote-ref-609)
622. *Строева.* С. 113. [↑](#endnote-ref-610)
623. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 347. [↑](#endnote-ref-611)
624. Там же. С. 556. [↑](#endnote-ref-612)
625. *Эфрос Н. Е.* Указ. соч. С. 39, 69. [↑](#endnote-ref-613)
626. *Чехов.* Т. 11. С. 412. [↑](#endnote-ref-614)
627. Летопись КС. Т. 1. С. 405. [↑](#endnote-ref-615)
628. «На дне» М. Горького: Материалы и исслед. М., 1940. С. 162. [↑](#endnote-ref-616)
629. Биржев. ведомости. 1903 10 апр. [↑](#endnote-ref-617)
630. ТИ. 1903. № 16. С. 344. [↑](#endnote-ref-618)
631. Музей МХАТ. Арх. Н.‑Д. № 7740. [↑](#endnote-ref-619)
632. Музей МХАТ. № 5129. Л. 9. [↑](#endnote-ref-620)
633. Архив М. Горького. Т. 4. С. 120 – 121. [↑](#endnote-ref-621)
634. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 319. [↑](#endnote-ref-622)
635. *Станиславский.* Т. 7 С. 225 – 228, 607. [↑](#endnote-ref-623)
636. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 316 – 320. [↑](#endnote-ref-624)
637. Там же. С. 352. [↑](#endnote-ref-625)
638. *Книппер-Чехова.* С. 317. [↑](#endnote-ref-626)
639. Там же. С. 347 – 348, 350. [↑](#endnote-ref-627)
640. Мария Федоровна Андреева. М., 1961. С. 55. [↑](#endnote-ref-628)
641. {374} *Марков П. А.* Указ. соч. С. 88. [↑](#endnote-ref-629)
642. *Станиславский.* Т. 7. С. 286. [↑](#endnote-ref-630)
643. *Книппер-Чехова.* С. 375 – 376. [↑](#endnote-ref-631)
644. В том же 1904 г. «Дачники» были с успехом поставлены в петербургском Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской. Да и впоследствии их сценическая судьба складывалась довольно счастливо. Тем не менее многое в отзыве Немировича и поныне представляется справедливым. Во всяком случае это далеко не лучшая из горьковских пьес. [↑](#footnote-ref-15)
645. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 360 – 370. [↑](#endnote-ref-632)
646. Там же. С. 562. [↑](#endnote-ref-633)
647. *Фрейдкина Л.* Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М., 1962. С. 196. [↑](#endnote-ref-634)
648. ЛН. М., 1965. Т. 72. С. 210. [↑](#endnote-ref-635)
649. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 372. [↑](#endnote-ref-636)
650. *Фрейдкина Л.* Указ. соч. С. 198. [↑](#endnote-ref-637)
651. Ежегодник МХАТ 1953 – 1958. М., 1961. С. 206. [↑](#endnote-ref-638)
652. *Станиславский.* Т. 7. С. 298. [↑](#endnote-ref-639)
653. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 378. [↑](#endnote-ref-640)
654. *Станиславский.* Т. 7. С. 702. [↑](#endnote-ref-641)
655. ТИ. 1905. № 1. С. 2. [↑](#endnote-ref-642)
656. Там же. 1904. № 52. С. 926. [↑](#endnote-ref-643)
657. *Станиславский.* Т. 7. С. 307. [↑](#endnote-ref-644)
658. ЛН. Т. 72. С. 255. [↑](#endnote-ref-645)
659. Горький и театр. М.; Л., 1938. С. 246 – 247. [↑](#endnote-ref-646)
660. Образование. 1906. № 4. С. 83. [↑](#endnote-ref-647)
661. ТИ. 1905. № 42/43. С. 678 – 680. [↑](#endnote-ref-648)
662. Там же. С. 673. [↑](#endnote-ref-649)
663. *Строева.* С. 157 – 159. [↑](#endnote-ref-650)
664. *Станиславский.* Т. 7. С. 323. [↑](#endnote-ref-651)
665. *Немирович.* Из прошлого. С. 271. [↑](#endnote-ref-652)
666. Там же. С. 888. [↑](#endnote-ref-653)
667. Полтавщина. 1905. 30 окт. [↑](#endnote-ref-654)
668. *Ленин В. И.* Полное собрание сочинений. Т. 12. С. 1. [↑](#endnote-ref-655)
669. Новая жизнь. 1905. 17 нояб. [↑](#endnote-ref-656)
670. ЦГАЛИ. Ф. 128. Ед. хр. 1. Л. 287 – 288. [↑](#endnote-ref-657)
671. ТИ. 1905. № 44. С. 687 – 688. [↑](#endnote-ref-658)
672. *Станиславский.* Т. 1. С. 286. [↑](#endnote-ref-659)
673. *В. И. Качалов.* Сборник статей. М., 1954. С. 39 – 40. [↑](#endnote-ref-660)
674. Рус. слово. 1905. 25 окт. [↑](#endnote-ref-661)
675. Новости дня. 1905. 25 окт. [↑](#endnote-ref-662)
676. *Чехов.* Т. 9. С. 220; Т. 10. С. 248, 253. [↑](#endnote-ref-663)
677. *Книппер-Чехова.* С. 304 – 305. [↑](#endnote-ref-664)
678. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 343 – 344. [↑](#endnote-ref-665)
679. *Станиславский.* Т. 7. С. 265. [↑](#endnote-ref-666)
680. *Чехов.* Письма. Т. И. С. 280. [↑](#endnote-ref-667)
681. Петербург, листок. 1904. 2 апр. [↑](#endnote-ref-668)
682. *Горький.* Т. 28. С. 291. [↑](#endnote-ref-669)
683. *Короленко В. Г.* Избранные письма. М., 1936. Т. 3. С. 170. [↑](#endnote-ref-670)
684. Новый путь. 1904. № 4. С. 241 – 242. [↑](#endnote-ref-671)
685. Там же. 1904. № 5. С. 253. [↑](#endnote-ref-672)
686. ЛН. М., 1976. Т. 85. С. 195 – 198. [↑](#endnote-ref-673)
687. Новый путь. 1904. № 1. С. 254. [↑](#endnote-ref-674)
688. *Чехов.* Письма. Т. 3. С. 11. [↑](#endnote-ref-675)
689. ТИ. 1902. № 1. С. 3 – 5. [↑](#endnote-ref-676)
690. Рус. ведомости. 1904. 19 янв. [↑](#endnote-ref-677)
691. *Станиславский.* Т. 7. С. 265 – 267. [↑](#endnote-ref-678)
692. *Чехов.* Письма. Т. И. С. 273. [↑](#endnote-ref-679)
693. Там же. С. 285. 295. [↑](#endnote-ref-680)
694. Ежегодник МХАТ 1944. М., 1946. Т. 1. С. 163. [↑](#endnote-ref-681)
695. *Чехов.* Письма. Т. 11. С. 283. [↑](#endnote-ref-682)
696. *Книппер-Чехова.* С. 319. [↑](#endnote-ref-683)
697. *Чехов.* Письма. Т. 11. С. 286. [↑](#endnote-ref-684)
698. Там же. С. 306. [↑](#endnote-ref-685)
699. РЭ. Т. 3. С. 60. [↑](#endnote-ref-686)
700. *Чехов.* Письма. Т. 11. С. 276. [↑](#endnote-ref-687)
701. Там же. С. 256. [↑](#endnote-ref-688)
702. *Книппер-Чехова.* С. 307. [↑](#endnote-ref-689)
703. *Станиславский.* Т. 5. С. 270. [↑](#endnote-ref-690)
704. *Чехов.* Т. 12 – 13. С. 198 – 214. [↑](#endnote-ref-691)
705. *Станиславский.* Т. 5. С. 348 – 349. [↑](#endnote-ref-692)
706. РЭ. Т. 3. С. 359. [↑](#endnote-ref-693)
707. Там же. С. 369, 371. [↑](#endnote-ref-694)
708. Там же. С. 357. [↑](#endnote-ref-695)
709. Там же. С. 361. [↑](#endnote-ref-696)
710. Лит. критик. 1938. № 9 – 10. С. 151. [↑](#endnote-ref-697)
711. РЭ. Т. 3. С. 293. [↑](#endnote-ref-698)
712. Там же. С. 295, 301. [↑](#endnote-ref-699)
713. *Станиславский.* Т. 7. С. 275. [↑](#endnote-ref-700)
714. *Чехов.* Т. И. С. 312. [↑](#endnote-ref-701)
715. РЭ. Т. 3. С. 345, 355, 363, 373. [↑](#endnote-ref-702)
716. Там же. С. 339. [↑](#endnote-ref-703)
717. Там же. С. 347, 359, 369, 373. [↑](#endnote-ref-704)
718. Там же. С. 363. [↑](#endnote-ref-705)
719. Летопись КС. Т. 1. С. 449. [↑](#endnote-ref-706)
720. Театр. Россия. 1905. № 18. С. 310. [↑](#endnote-ref-707)
721. Солнце России. 1914. 22 июня. [↑](#endnote-ref-708)
722. *Чехов.* Т. 12. С. 65. [↑](#endnote-ref-709)
723. *Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие. Т. 1. С. 107. [↑](#endnote-ref-710)
724. *Мейерхольд В. Э.* Переписка. М., 1976. С. 45. [↑](#endnote-ref-711)
725. РЭ. Т. 3. С. 374 – 377, 381. [↑](#endnote-ref-712)
726. Там же. С. 425. [↑](#endnote-ref-713)
727. Там же. С. 449, 457, 459. [↑](#endnote-ref-714)
728. *Чехов.* Письма. Т. И. С. 302. [↑](#endnote-ref-715)
729. *Станиславский.* Т. 7. С. 275. [↑](#endnote-ref-716)
730. *Чехов.* Письма. Т. 11. С. 243. [↑](#endnote-ref-717)
731. {375} *Симов В. А.* Из воспоминаний художника // Музей МХАТ. № 4892. Л. 134 – 142. [↑](#endnote-ref-718)
732. *Станиславский,* Т. 7. С. 277. [↑](#endnote-ref-719)
733. *Немирович-Данченко Вл. И.* Указ. соч. С. 105. [↑](#endnote-ref-720)
734. *Немирович.* Из прошлого. С. 227. [↑](#endnote-ref-721)
735. *Немирович-Данченко Вл. И.* Указ. соч. С. 108. [↑](#endnote-ref-722)
736. *Станиславский.* Т. 8. С. 338. [↑](#endnote-ref-723)
737. Там же. Т. 1. С. 272. [↑](#endnote-ref-724)
738. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 471. [↑](#endnote-ref-725)
739. *Станиславский.* Т. 1. С. 272. [↑](#endnote-ref-726)
740. В летописи И. Н. Виноградской (Т. 1. С. 453) отмечено, что Чехов якобы «на одной из генеральных репетиций» похвалил Станиславского — Гаева. Но сам Станиславский писал, что было это «на репетиции» (Собр. соч. Т. 1. С. 272). О присутствии Чехова на генеральных он не упоминал. [↑](#footnote-ref-16)
741. *Чехов.* Письма. Т. 12. С. И, 14, 15. [↑](#endnote-ref-727)
742. Там же. С. 49, 74. [↑](#endnote-ref-728)
743. Там же. С. 81. [↑](#endnote-ref-729)
744. Курьер. 1904. 19 янв., 22 янв. [↑](#endnote-ref-730)
745. *Книппер-Чехова.* С. 363, 365. [↑](#endnote-ref-731)
746. ТИ. 1904. № 15. С. 302 – 306. [↑](#endnote-ref-732)
747. Там же. № 13. С. 264. [↑](#endnote-ref-733)
748. *Чехов.* Письма. Т. 12. С. 79. [↑](#endnote-ref-734)
749. Русь. 1904. 3 апр., 4 апр. [↑](#endnote-ref-735)
750. Рус. слово. 1904. 19 янв. [↑](#endnote-ref-736)
751. Образование. 1904. № 4. С. 92. [↑](#endnote-ref-737)
752. РЭ. Т. 3. С. 82. [↑](#endnote-ref-738)
753. *Станиславский.* Т. 7. С. 310. [↑](#endnote-ref-739)
754. Око. 1906. 7 окт. [↑](#endnote-ref-740)
755. Соврем. мир. 1907. № 5, отд. 2. С. 67. [↑](#endnote-ref-741)
756. *Станиславский.* Т. 7. С. 323. [↑](#endnote-ref-742)
757. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 430. [↑](#endnote-ref-743)
758. «Горе от ума» на сцене МХАТ. М., 1979. С. 26, 163. [↑](#endnote-ref-744)
759. Соврем. мир. 1907. № 5, отд. 2. С. 61. [↑](#endnote-ref-745)
760. Товарищ. 1907. 10 мая. [↑](#endnote-ref-746)
761. Рус. слово. 1906. 28 сент. [↑](#endnote-ref-747)
762. «Горе от ума» на сцене МХАТ. С. 163. [↑](#endnote-ref-748)
763. ТИ. 1906. № 41. С. 627. [↑](#endnote-ref-749)
764. «Горе от ума» на сцене МХАТ. С. 165. [↑](#endnote-ref-750)
765. Летопись КС. Т. 2. С. 34. [↑](#endnote-ref-751)
766. «Горе от ума». Постановка МХТ. М.; Пг., 1923. С. 140. [↑](#endnote-ref-752)
767. Россия. 1907. 28 апр. [↑](#endnote-ref-753)
768. Одес. новости. 1907. 6 мая. [↑](#endnote-ref-754)
769. «Горе от ума» на сцене МХАТ. С. 176. [↑](#endnote-ref-755)
770. «Горе от ума». Постановка МХТ. С. 56. [↑](#endnote-ref-756)
771. ТИ. 1906. № 41. С. 627. [↑](#endnote-ref-757)
772. «Горе от ума». Постановка МХТ. С. 54. [↑](#endnote-ref-758)
773. Товарищ. 1907. 10 мая. [↑](#endnote-ref-759)
774. ТИ. 1906. № 48. С. 745. [↑](#endnote-ref-760)
775. «Горе от ума» на сцене МХАТ. С. 888. [↑](#endnote-ref-761)
776. ТИ. 1906. № 41. С. 627. [↑](#endnote-ref-762)
777. «Горе от ума». Постановка МХТ. С. 34 – 36. [↑](#endnote-ref-763)
778. *Нехорошев Ю.* Художник В. А. Симов. М., 1984. С. 112 – 113. [↑](#endnote-ref-764)
779. *Коонен А.* Страницы жизни. М., 1975. С. 37. [↑](#endnote-ref-765)
780. «Горе от ума». Постановка МХТ. С. 102. [↑](#endnote-ref-766)
781. Там же. С. 128 – 130. [↑](#endnote-ref-767)
782. Там же. С. 134. [↑](#endnote-ref-768)
783. *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 169. [↑](#endnote-ref-769)
784. ТИ. 1906. № 43. С. 664; № 44. С. 682. [↑](#endnote-ref-770)
785. Там же. 1901. № 9. С. 184 – 185. [↑](#endnote-ref-771)
786. Там же. 1902. № 46. С. 861 – 862. [↑](#endnote-ref-772)
787. Там же. 1903. № 44. С. 818. [↑](#endnote-ref-773)
788. Русь. 1904. 27 марта. [↑](#endnote-ref-774)
789. Там же. 1904. 4 апр. [↑](#endnote-ref-775)
790. Новости дня. 1898. 18 окт. [↑](#endnote-ref-776)
791. *Зограф.* С. 138. [↑](#endnote-ref-777)
792. М. Н. Ермолова. Письма: Из лит. наследия. Воспоминания современников. М., 1955. С. 119, 172. [↑](#endnote-ref-778)
793. *Зограф.* С. 140. [↑](#endnote-ref-779)
794. ТИ. 1901. № 38. С. 665 – 666. [↑](#endnote-ref-780)
795. *Южин-Сумбатов А. И.* Записи, статьи, письма. М., 1951. С. 111. [↑](#endnote-ref-781)
796. Моск. листок. 1899. 30 янв. [↑](#endnote-ref-782)
797. Памятники культуры. Новые открытия. 1980. Л., 1981. С. 165, 168. [↑](#endnote-ref-783)
798. Там же. С. 17. [↑](#endnote-ref-784)
799. Там же. С. 176 – 177. [↑](#endnote-ref-785)
800. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 131. [↑](#endnote-ref-786)
801. *Ленский А. П.* Статьи, письма, записки. М., 1950. С. 236. [↑](#endnote-ref-787)
802. Русская художественная культура (1895 – 1907). М., 1968. Кн. 1. С. 128. [↑](#endnote-ref-788)
803. *Пожарская.* С. 227. [↑](#endnote-ref-789)
804. Рус. ведомости. 1899. 6 окт. [↑](#endnote-ref-790)
805. *Зограф.* С. 191 – 192. [↑](#endnote-ref-791)
806. Рус. листок. 1899. 6 окт. [↑](#endnote-ref-792)
807. {376} Памятники культуры. Новые открытия. 1980. С. 174 – 175. [↑](#endnote-ref-793)
808. Там же. С. 174. [↑](#endnote-ref-794)
809. Рус. ведомости. 1900. 21 окт. [↑](#endnote-ref-795)
810. Новости дня. 1900. 20 окт. [↑](#endnote-ref-796)
811. Моск. листок. 1902. 30 янв. [↑](#endnote-ref-797)
812. *Зограф.* С. 208. [↑](#endnote-ref-798)
813. Рус. слово. 1902. 30 янв. [↑](#endnote-ref-799)
814. Новости дня. 1902. 29 янв. [↑](#endnote-ref-800)
815. ТИ. 1900. № 38. С. 684. [↑](#endnote-ref-801)
816. *Зограф.* С.198. [↑](#endnote-ref-802)
817. Там же. [↑](#endnote-ref-803)
818. *Пожарская.* С. 226 – 227. [↑](#endnote-ref-804)
819. *Зограф Н. Г.* Александр Павлович Ленский. М., 195. 1. С. 306. [↑](#endnote-ref-805)
820. Моск. ведомости. 1901. 24 сент. [↑](#endnote-ref-806)
821. ТИ. 1901. № 41. С. 734. [↑](#endnote-ref-807)
822. Рус. слово. 1901. 11 сент. [↑](#endnote-ref-808)
823. *Сумбатов А. (Южин А. П.).* Личные заметки об общих вопросах современного театра. М., 1903. С. 43 – 44. [↑](#endnote-ref-809)
824. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1 С. 152. [↑](#endnote-ref-810)
825. Моск. ведомости. 1905. 2 нояб. [↑](#endnote-ref-811)
826. Рус. мысль. 1905. Кн. 12. С. 218. [↑](#endnote-ref-812)
827. Моск. ведомости. 1905. 7 нояб. [↑](#endnote-ref-813)
828. *Зограф.* С. 353. [↑](#endnote-ref-814)
829. М. Н. Ермолова. Письма. С. 201. [↑](#endnote-ref-815)
830. *Зограф.* С. 321. [↑](#endnote-ref-816)
831. М. Н. Ермолова. Письма. С. 206. [↑](#endnote-ref-817)
832. *Зограф.* С. 332. [↑](#endnote-ref-818)
833. ТИ. 1907. № 45. С. 744. [↑](#endnote-ref-819)
834. *Амфитеатров А.* Собрание сочинений. Б. м., б. г. Т. 23. С. 45. [↑](#endnote-ref-820)
835. *Ленский А. П.* Указ. соч. С. 268 – 269. [↑](#endnote-ref-821)
836. *Зограф П. Г.* Указ. соч. С. 357. [↑](#endnote-ref-822)
837. *Ленский А. П.* Указ. соч. С. 275. [↑](#endnote-ref-823)
838. ГЦТМ им. Бахрушина. № 281709/837. [↑](#endnote-ref-824)
839. *Южин-Сумбатов А. И.* Указ. соч. С. 124. [↑](#endnote-ref-825)
840. ЛН. М., 1976. Т. 85. С. 512. [↑](#endnote-ref-826)
841. Временник РТО. М., 1925. С. 209, 218. [↑](#endnote-ref-827)
842. *Немирович.* Из прошлого. С. 143. [↑](#endnote-ref-828)
843. *Гнедич П.* Книга жизни. Л., 1929. С. 250 – 253. [↑](#endnote-ref-829)
844. *Волынский А. Л.* Книга великого гнева. СПб., 1904. С. 219. [↑](#endnote-ref-830)
845. Петербург, листок. 1902. 2 сент. [↑](#endnote-ref-831)
846. ТИ. 1900. № 41. С. 729. [↑](#endnote-ref-832)
847. *Ходотов Н. Н.*Близкое — далекое. М., 1932. С. 199 – 200. [↑](#endnote-ref-833)
848. ТИ. 1901. № 50. С. 934. [↑](#endnote-ref-834)
849. Новое время. 1905. 1 сент. [↑](#endnote-ref-835)
850. ТИ. 1902. № 46. С. 848. [↑](#endnote-ref-836)
851. Новый путь. 1903. № 8. С. 233. [↑](#endnote-ref-837)
852. Мир искусства. 1901. № 2/3. С. 103, 106. [↑](#endnote-ref-838)
853. Письма Александра Блока к родным. Л., 1927. Т. 1. С. 80. [↑](#endnote-ref-839)
854. *Пружан И. Н.* Лев Самойлович Бакст. Л., 1975. С. 61. [↑](#endnote-ref-840)
855. Новое время. 1902. 16 окт. [↑](#endnote-ref-841)
856. Биржев. ведомости. 1902. 15 окт. [↑](#endnote-ref-842)
857. Мир искусства. 1902. № 9/10, отд. 2. С. 6. [↑](#endnote-ref-843)
858. ТИ. 1902. № 43. С. 785. [↑](#endnote-ref-844)
859. ЛН. М., 1937. Т. 27/28. С. 284. [↑](#endnote-ref-845)
860. *Пружан И. Н.* Указ. соч. С. 68. [↑](#endnote-ref-846)
861. *Теляковский В. А.* Дневники. ГЦТМ им. Бахрушина // 225640 – 225780. 1903. 20 окт. [↑](#endnote-ref-847)
862. Там же. 1902. 9 февр.; 21 марта. [↑](#endnote-ref-848)
863. Там же. 1904. 29 авг. [↑](#endnote-ref-849)
864. Петербург, газ. 1902. 20 окт. [↑](#endnote-ref-850)
865. Новое время. 1902. 2 нояб. [↑](#endnote-ref-851)
866. ТИ. 1902. № 45. С. 836. [↑](#endnote-ref-852)
867. *Ходотов Н. Н.* Указ. соч. С. 200. [↑](#endnote-ref-853)
868. *Волынский А. Л.* Указ. соч. С. 218. [↑](#endnote-ref-854)
869. *Ходотов Н. Н.* Указ. соч. С. 204. [↑](#endnote-ref-855)
870. ТИ. 1903. № 48. С. 916. [↑](#endnote-ref-856)
871. *Чехов.* Т. 11. С. 10, 350. [↑](#endnote-ref-857)
872. Там же. С. 350. [↑](#endnote-ref-858)
873. *Альтшуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров. Л., 1968. С. 242. [↑](#endnote-ref-859)
874. ЛН. М., 1960. Т. 68. С. 517. [↑](#endnote-ref-860)
875. Там же. М., 1977. Т. 87. С. 312. [↑](#endnote-ref-861)
876. Мир искусства. 1902. № 11. С. 111. [↑](#endnote-ref-862)
877. ТИ. 1904. № 5. С. 106. [↑](#endnote-ref-863)
878. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 304. [↑](#endnote-ref-864)
879. Петербург. газ. 1902. 21 окт. [↑](#endnote-ref-865)
880. *Теляковский.* 1903. 25 янв., 6 февр. [↑](#endnote-ref-866)
881. Там же. 1905. 26 апр., 13 мая. [↑](#endnote-ref-867)
882. *Пожарская.* С. 128. [↑](#endnote-ref-868)
883. ТИ. 1905. № 40. С. 643 – 645. [↑](#endnote-ref-869)
884. *Теляковский,* 1905, 23 сент., 22 дек. [↑](#endnote-ref-870)
885. Вера Федоровна Комиссаржевская. Л.; М., 1964. С. 116, 119, 226. [↑](#endnote-ref-871)
886. Летопись КС. Т. 1. С. 388. [↑](#endnote-ref-872)
887. *Рыбакова Ю.* Комиссаржевская. Л., 1971. С. 72. [↑](#endnote-ref-873)
888. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 262. [↑](#endnote-ref-874)
889. Вера Федоровна Комиссаржевская. С. 116, 117. [↑](#endnote-ref-875)
890. Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. СПб., 1911. С. 90. [↑](#endnote-ref-876)
891. Там же. [↑](#endnote-ref-877)
892. {377} *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 324 – 325. [↑](#endnote-ref-878)
893. Вера Федоровна Комиссаржевская. С. 137. [↑](#endnote-ref-879)
894. Там же. С. 143. [↑](#endnote-ref-880)
895. ТИ. 1904. № 16. С. 322 – 324. [↑](#endnote-ref-881)
896. Культура театра. 1921. № 718. [↑](#endnote-ref-882)
897. Правда. 1905. № 10. С. 24. [↑](#endnote-ref-883)
898. ТИ. 1904. № 52. С. 931. [↑](#endnote-ref-884)
899. Там же. 1904. № 16. С. 322. [↑](#endnote-ref-885)
900. Ежегодник газеты «Речь» на 1913 г. СПб., 1913. С. 422. [↑](#endnote-ref-886)
901. Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. М., 1931. С. 9. [↑](#endnote-ref-887)
902. Алконост. СПб., 1911. Кн. 1. С. 43. [↑](#endnote-ref-888)
903. Новое время. 1904. 29 дек. [↑](#endnote-ref-889)
904. Петербург. дневник театрала. 1904. 19 сент. [↑](#endnote-ref-890)
905. Петербург. газ. 1904. 18 сент. [↑](#endnote-ref-891)
906. СПб. ведомости. 1904. 19 сент. [↑](#endnote-ref-892)
907. Там же. 1904. 25 окт. [↑](#endnote-ref-893)
908. Петербург. газ. 1904. 24 окт. [↑](#endnote-ref-894)
909. Биржев. ведомости. 1905. 11 апр. [↑](#endnote-ref-895)
910. СПб. ведомости. 1905. 26 нояб. [↑](#endnote-ref-896)
911. Моск. ведомости. 1905. 25 апр. [↑](#endnote-ref-897)
912. Петербург. газ. 1904. 24 окт. [↑](#endnote-ref-898)
913. *Блок.* Т. 5. С. 266. [↑](#endnote-ref-899)
914. Моск. ведомости. 1905. 25 апр. [↑](#endnote-ref-900)
915. ТИ. 1905. № 16. С. 201. [↑](#endnote-ref-901)
916. Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. 1911. С. 185. [↑](#endnote-ref-902)
917. Петербург, газ. 1904. 5 окт. [↑](#endnote-ref-903)
918. ТИ. 1904. № 41. С. 733. [↑](#endnote-ref-904)
919. Новое время. 1905. 3 сент. [↑](#endnote-ref-905)
920. СПб. ведомости. 1905. 3 сент. [↑](#endnote-ref-906)
921. Петербург. газ. 1905. 2 сент. [↑](#endnote-ref-907)
922. *Рыбакова Ю.* Указ. соч. С. 120, 121. [↑](#endnote-ref-908)
923. Русь. 1904. И нояб. [↑](#endnote-ref-909)
924. *Горький.* Т. 28. С. 336, 339. [↑](#endnote-ref-910)
925. Биржев. ведомости. 1904. 11 нояб. [↑](#endnote-ref-911)
926. СПб. ведомости. 1904. 12 нояб. [↑](#endnote-ref-912)
927. Новое время. 1904. 12 нояб. [↑](#endnote-ref-913)
928. Петербург. газ. 1904. 12 нояб. [↑](#endnote-ref-914)
929. Вера Федоровна Комиссаржевская. С. 20. [↑](#endnote-ref-915)
930. Петербург. листок. 1904. 11 нояб. [↑](#endnote-ref-916)
931. Петербург. дневник театрала. 1904. 14 нояб. [↑](#endnote-ref-917)
932. Новое время. 1905. 14 окт. [↑](#endnote-ref-918)
933. Биржев. ведомости. 1905. 14 окт. [↑](#endnote-ref-919)
934. Петербург. газ. 1904. 24 дек. [↑](#endnote-ref-920)
935. Слово. 1904. 23 дек. [↑](#endnote-ref-921)
936. Новости. 1904. 24 дек. [↑](#endnote-ref-922)
937. Новое время. 1905. 10 февр. [↑](#endnote-ref-923)
938. Рус. ведомости. 1905. 22 апр. [↑](#endnote-ref-924)
939. Новое время. 1905. 27 нояб. [↑](#endnote-ref-925)
940. Там же. 1904. 29 дек. [↑](#endnote-ref-926)
941. Биржев. ведомости. 1905. 25 янв. [↑](#endnote-ref-927)
942. СПб. ведомости. 1905. 26 янв. [↑](#endnote-ref-928)
943. Петербург, газ. 1905. 26 янв. [↑](#endnote-ref-929)
944. ТИ. 1906. № 33. С. 501. [↑](#endnote-ref-930)
945. Там же. 1901. № 16. С. 325. [↑](#endnote-ref-931)
946. Там же. № 17. С. 342. [↑](#endnote-ref-932)
947. Там же. № 44. С. 799. [↑](#endnote-ref-933)
948. Там же. 1906. № 33. С. 501. [↑](#endnote-ref-934)
949. Там же. 1903. № 21. С. 425. [↑](#endnote-ref-935)
950. Там же. 1902. № 31. С. 578. [↑](#endnote-ref-936)
951. Там же. № 46. С. 864. [↑](#endnote-ref-937)
952. Там же. № 52. С. 1021. [↑](#endnote-ref-938)
953. Там же. 1901. № 12. С. 257. [↑](#endnote-ref-939)
954. Там же. 1904. № 48. С. 856. [↑](#endnote-ref-940)
955. Там же. 1903. № 6. С. 148. [↑](#endnote-ref-941)
956. Там же. 1904. № 48. С. 856. [↑](#endnote-ref-942)
957. Там же. 1902. № 51. С. 991. [↑](#endnote-ref-943)
958. Там же. 1905. № 3. С. 46. [↑](#endnote-ref-944)
959. *Чехов.* Письма. Т. 10. С. 211. [↑](#endnote-ref-945)
960. Там же. Т. 11. С. 131. [↑](#endnote-ref-946)
961. ТИ. 1903. № 4. С. 97. [↑](#endnote-ref-947)
962. Там же. 1903. № 6. С. 148. [↑](#endnote-ref-948)
963. Илларион Николаевич Певцов. Л., 1935. С. 39. [↑](#endnote-ref-949)
964. Весы. 1904. № 11. С. 30 – 31. [↑](#endnote-ref-950)
965. *Мережковский Д. С.* О причинах падка и новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 43. [↑](#endnote-ref-951)
966. Весы. 1904. № 11. С. 34. [↑](#endnote-ref-952)
967. *Брюсов В.* Предисловие // Миропольский А. Лествица. М., 1903. С. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-953)
968. *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 62. [↑](#endnote-ref-954)
969. *Чехов.* Письма. Т. 6. С. 89. [↑](#endnote-ref-955)
970. Там же. Т. 7. С. 26. [↑](#endnote-ref-956)
971. Там же. Т. 11. С. 94. [↑](#endnote-ref-957)
972. Театр. Россия. 1905. № 18. С. 308. [↑](#endnote-ref-958)
973. *Метерлинк М.* Пьесы. М., 1958. С. 11. [↑](#endnote-ref-959)
974. *Станиславский.* Т. 1. С. 279 – 280. [↑](#endnote-ref-960)
975. Там же. Т. 7. С. 291, 304, 704. [↑](#endnote-ref-961)
976. {378} Театр. Россия. 1905. № 18. С. 308. [↑](#endnote-ref-962)
977. Летопись КС. Т. 1. С. 468, 475. [↑](#endnote-ref-963)
978. ТИ. 1904. № 41. С. 730. [↑](#endnote-ref-964)
979. Вести. Европы. 1914. № 12. С. 124. [↑](#endnote-ref-965)
980. ТИ. 1904. № 41. С. 730. [↑](#endnote-ref-966)
981. Вестн. Европы. 1914. № 12. С. 124. [↑](#endnote-ref-967)
982. ТИ. 1904. № 41. С. 730. [↑](#endnote-ref-968)
983. Соврем, искусство. 1904. № 11. С. 280. [↑](#endnote-ref-969)
984. Моск. ведомости. 1904. 11 окт. [↑](#endnote-ref-970)
985. Театр. Россия. 1905. № 18. С. 308. [↑](#endnote-ref-971)
986. Музей МХАТ. Арх. Н.‑Д. № 7961. Л. 29. [↑](#endnote-ref-972)
987. Рус. слово. 1904. 18 окт. [↑](#endnote-ref-973)
988. Весы. 1904. № 10. С. 82. [↑](#endnote-ref-974)
989. Соврем. искусство. 1905. № 11. С. 277. [↑](#endnote-ref-975)
990. ТИ. 1904. № 41. С. 735. [↑](#endnote-ref-976)
991. Новости дня. 1904. 2 окт. [↑](#endnote-ref-977)
992. Мир искусства. 1904. № 8/9. С. 161 – 164. [↑](#endnote-ref-978)
993. *Станиславский.* Т. 1. С. 282. [↑](#endnote-ref-979)
994. *Немирович.* Избр. письма. Т. 1. С. 394 – 405. [↑](#endnote-ref-980)
995. Летопись КС. Т. 1. С. 513. [↑](#endnote-ref-981)
996. *Станиславский.* Т. 1. С. 281. [↑](#endnote-ref-982)
997. Летопись КС. Т. 1. С. 507. [↑](#endnote-ref-983)
998. *Станиславский.* Т. 1. С. 278. [↑](#endnote-ref-984)
999. *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1909. С. 51. [↑](#endnote-ref-985)
1000. *Мейерхольд В. Э.* Переписка. М., 1976. С. 57. [↑](#endnote-ref-986)
1001. Летопись КС. Т. 1. С. 515. [↑](#endnote-ref-987)
1002. *Фукс Г.* Революция театра. СПб., 1911. С. 152. [↑](#endnote-ref-988)
1003. *Мейерхольд Вс.* О театре. СПб., 1913. С. 7. [↑](#endnote-ref-989)
1004. *Строева.* С. 196. [↑](#endnote-ref-990)
1005. *Рудницкий К.* Указ. соч. С. 55. [↑](#endnote-ref-991)
1006. *Мейерхольд Вс.* О театре. С. 42 – 43. [↑](#endnote-ref-992)
1007. Там же. С. 9. [↑](#endnote-ref-993)
1008. Там же. С. 43. [↑](#endnote-ref-994)
1009. *Станиславский.* Т. 7. С. 324 – 325. [↑](#endnote-ref-995)
1010. Весы. 1916. № 1. С. 73. [↑](#endnote-ref-996)
1011. *Станиславский.* Т. 1. С. 285. [↑](#endnote-ref-997)
1012. Там же. С. 286. [↑](#endnote-ref-998)
1013. ЦГАЛИ. Ф. 128. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 277 – 288. [↑](#endnote-ref-999)
1014. *Станиславский.* Т. 5. С. 631. [↑](#endnote-ref-1000)
1015. Там же. С. 385. [↑](#endnote-ref-1001)
1016. ТИ. 1905. № 19. С. 304 – 305. [↑](#endnote-ref-1002)
1017. Там же. 1905. № 20. С. 320, 322. [↑](#endnote-ref-1003)
1018. Там же. 1905. № 22. С. 354. [↑](#endnote-ref-1004)
1019. Весы. 1905. № 9/10. С. 93. [↑](#endnote-ref-1005)
1020. ТИ. 1906. № 3. С. 42. [↑](#endnote-ref-1006)
1021. Весы. 1906. № 1. С. 99. [↑](#endnote-ref-1007)
1022. Правда. 1906. Кн. 2. С. 95. [↑](#endnote-ref-1008)
1023. *Мейерхольд Вс.* О театре. С. 185, 192. [↑](#endnote-ref-1009)
1024. Новости сезона. 1908. 2 сент. [↑](#endnote-ref-1010)
1025. *Туркин Н. В.* Комиссаржевская в жизни и на сцене. М., 1910. С. 137. [↑](#endnote-ref-1011)
1026. СПб. ведомости. 1906. 12 нояб. [↑](#endnote-ref-1012)
1027. Речь. 1906. 12 нояб. [↑](#endnote-ref-1013)
1028. Товарищ. 1906. 12 нояб. [↑](#endnote-ref-1014)
1029. *Зноско-Боровский Е. А.* Русский театр начала XX века. Прага, 1915. С. 278. [↑](#endnote-ref-1015)
1030. *Рудницкий К.* Указ. соч. С. 81. [↑](#endnote-ref-1016)
1031. *Мейерхольд В*. *Э.* Переписка. С. 71. [↑](#endnote-ref-1017)
1032. Новое время. 1906. 29 нояб. [↑](#endnote-ref-1018)
1033. *Кугель А.* Профили театра. М., 1929. С. 84. [↑](#endnote-ref-1019)
1034. *Блок.* Т. 5. С. 97. [↑](#endnote-ref-1020)
1035. Новое время. 1906. 29 нояб. [↑](#endnote-ref-1021)
1036. Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 148. [↑](#endnote-ref-1022)
1037. Петербург. газ. 1906. 23 нояб. [↑](#endnote-ref-1023)
1038. Русь. 1906. 9 дек. [↑](#endnote-ref-1024)
1039. *Зноско-Боровский Е. А.*Указ. соч. С. 281 – 283. [↑](#endnote-ref-1025)
1040. ЦГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 52. Л. 255. [↑](#endnote-ref-1026)
1041. Новое время. 1907. 3 нояб. [↑](#endnote-ref-1027)
1042. Биржев. ведомости. 1907. 1 нояб. [↑](#endnote-ref-1028)
1043. Жизнь. 1900. № 12. С. 162. [↑](#endnote-ref-1029)
1044. *Гасснер Дж.* Форма и идея в современном театре. М., 1959. С. 125. [↑](#endnote-ref-1030)
1045. *Зноско-Боровский Е. А.* Указ. соч. С. 289. [↑](#endnote-ref-1031)
1046. В спорах о театре. М., 1914. С. 62 – 64. [↑](#endnote-ref-1032)
1047. *Веригина В. П.* Воспоминания. Л., 1974. С. 102. [↑](#endnote-ref-1033)
1048. Петербург. газ. 1907. 24 февр. [↑](#endnote-ref-1034)
1049. Товарищ. 1907. 24 февр. [↑](#endnote-ref-1035)
1050. Петербург. газ 1907. 24 февр. [↑](#endnote-ref-1036)
1051. Товарищ. 1907. 24 февр. [↑](#endnote-ref-1037)
1052. *Мандельштам О.* Шум времени. М., 1974. С. 75. [↑](#endnote-ref-1038)
1053. Товарищ. 1907. 24 февр. [↑](#endnote-ref-1039)
1054. Новое время. 1907. 24 февр. [↑](#endnote-ref-1040)
1055. Сегодня. 1907. 20 сент. [↑](#endnote-ref-1041)
1056. *Станиславский.* Т. 7. С. 323, 360. [↑](#endnote-ref-1042)
1057. ТИ. 1907. № 19. С. 320. [↑](#endnote-ref-1043)
1058. Летопись КС. Т. 1. С. 515. [↑](#endnote-ref-1044)
1059. *Станиславский.* Т. 1. С. 320. [↑](#endnote-ref-1045)
1060. *Строева.* С. 145. [↑](#endnote-ref-1046)
1061. Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 83. [↑](#endnote-ref-1047)
1062. *Станиславский.* Т. 1. С. 306 – 307. [↑](#endnote-ref-1048)
1063. {379} Там же. С. 307. [↑](#endnote-ref-1049)
1064. Там же. Т. 7. С. 317. [↑](#endnote-ref-1050)
1065. Сегодня. 1907. 4 мая. [↑](#endnote-ref-1051)
1066. *Строева.* С. 177. [↑](#endnote-ref-1052)
1067. Летопись КС. Т. 1. С. 515. [↑](#endnote-ref-1053)
1068. Там же. Т. 2. С. 64. [↑](#endnote-ref-1054)
1069. Соврем. мир. 1907. № 6, отд. 2. С. 9. [↑](#endnote-ref-1055)
1070. ТИ. 1907. № 19. С. 320 – 322. [↑](#endnote-ref-1056)
1071. Там же. С. 321. [↑](#endnote-ref-1057)
1072. Иллюстрированный еженедельник. 1907. № 18. С. 17. [↑](#endnote-ref-1058)
1073. *Строева.* С. 201. [↑](#endnote-ref-1059)
1074. *Марков П. А.* В Художественном театре. Киша завлита. М., 1976. С. 554. [↑](#endnote-ref-1060)
1075. Музей МХАТ. Арх. Н.‑Д. № 7962. [↑](#endnote-ref-1061)
1076. *Пожарская.* С. 315. [↑](#endnote-ref-1062)
1077. *Станиславский.* Т. 7. С. 386. [↑](#endnote-ref-1063)
1078. Там же. Т. 1. С. 320. [↑](#endnote-ref-1064)
1079. Учен. зап. Тартус. ун‑та. 1962. С. 382 – 383. [↑](#endnote-ref-1065)
1080. Голос Москвы. 1907. 13 дек. [↑](#endnote-ref-1066)
1081. *Яблоновский С.* О театре. М., 1909. С. 189. [↑](#endnote-ref-1067)
1082. *Эфрос.* С. 164 – 165. [↑](#endnote-ref-1068)
1083. Ежегодник МХАТ 1951 – 1952. М., 1956. С. 174. [↑](#endnote-ref-1069)
1084. Музей МХАТ. Арх. Н.‑Д. № 7963. [↑](#endnote-ref-1070)
1085. *Марков П. А.* Указ. соч. С. 94. [↑](#endnote-ref-1071)
1086. Там же. С. 101. [↑](#endnote-ref-1072)
1087. Голос Москвы. 1908. 1 окт. [↑](#endnote-ref-1073)
1088. *Зноско-Боровский Е. А.* Указ. соч. С. 293. [↑](#endnote-ref-1074)
1089. *Мейерхольд Вс.* О театре С. IV. [↑](#endnote-ref-1075)
1090. Весы. 1907. № 5. С. 98. [↑](#endnote-ref-1076)
1091. Биржев. ведомости. 1907. 12 окт. [↑](#endnote-ref-1077)
1092. Золотое руно. 1907. № 10. С. 77. [↑](#endnote-ref-1078)
1093. Театр. газ. 1907. 20 окт. [↑](#endnote-ref-1079)
1094. *Блок.* Т. 5. С. 202. [↑](#endnote-ref-1080)
1095. Артистка В. М. Полевая писала 29 августа 1908 г. «Вчера вечером была генеральная “Пелеаса”, мы там все голые, просто позор». И через несколько дней. 3 сентября: «Вчера на премьере Пелеаса был полный провал по всем пунктам… Играли гнусно… Было томительно скучно, не лучше Мейерхольдовщины. Сегодня газеты ругаются» (ЦГАЛИ. Ф. 2398. Ед. хр. 191. Л. 56, 61). [↑](#footnote-ref-17)
1096. *Станиславский.* Т. 1. С. 322. [↑](#endnote-ref-1081)
1097. *Марков П. А.* Указ. соч. С. 96. [↑](#endnote-ref-1082)
1098. *Виленкин В.* Вл. И. Немирович-Данченко: Очерк творчества. М., 1941. С. 154. [↑](#endnote-ref-1083)
1099. *Эфрос.* С. 276. [↑](#endnote-ref-1084)
1100. *Виленкин В.* Указ. соч. С. 144 – 145. [↑](#endnote-ref-1085)
1101. *Эфрос.* С. 278. [↑](#endnote-ref-1086)
1102. *Марджанишвили К. А.* Творческое наследие. Тбилиси, 1958. С. 23. [↑](#endnote-ref-1087)