Строева М. Н. **Режиссерские искания Станиславского: 1917 – 1938**. М.: Наука, 1977. 415 с.

Введение 5[Читать](#_TOC152433146)

Глава первая. Художник и революция (1917 – 1924) 9[Читать](#_TOC152433147)

«Двенадцатая ночь» 14[Читать](#_Toc152433148)

«Театр Пантеон» 23[Читать](#_Toc152433149)

«Каин» 29[Читать](#_Toc152433150)

«Ревизор» 50[Читать](#_Toc152433151)

Заграничные гастроли 71[Читать](#_Toc152433152)

«Трагедия народов» 76[Читать](#_Toc152433153)

Глава вторая. Второе рождение (1924 – 1928) 90[Читать](#_TOC152433154)

«Горячее сердце» 96[Читать](#_Toc152433155)

«Прометей» 124[Читать](#_Toc152433156)

«Утро памяти декабристов» 127[Читать](#_Toc152433157)

«Продавцы славы» 138[Читать](#_Toc152433158)

«Дни Турбиных» 145[Читать](#_Toc152433159)

«Смерть Тарелкина» 165[Читать](#_Toc152433160)

«Женитьба Фигаро» 167 [Читать](#_Toc152433174)

«Бронепоезд 14-69» 207[Читать](#_Toc152433161)

«Унтиловск» 222[Читать](#_Toc152433162)

«Растратчики» 240[Читать](#_Toc152433163)

«Бег» 253[Читать](#_Toc152433164)

Тридцатилетний юбилей 263[Читать](#_Toc152433165)

Глава третья. Режиссерские уроки (1928 – 1938) 268[Читать](#_TOC152433166)

«Отелло» 268[Читать](#_Toc152433167)

«Мертвые души» 296[Читать](#_Toc152433168)

«Страх» 317[Читать](#_Toc152433169)

«Таланты и поклонники» 320[Читать](#_Toc152433170)

«Мольер» 332[Читать](#_Toc152433171)

«Тартюф» 369[Читать](#_Toc152433172)

Заключение 389 [Читать](#_TOC152433173)

Указатель имен и произведений 404 [Читать](#_TOC152433174)

# **{****5}** Введение

Рассказать о режиссерских исканиях Константина Сергеевича Станиславского в советскую эпоху — это значит рассказать о последнем двадцатилетии его жизни, насыщенном непрестанным трудом, внутренним драматизмом, новаторскими поисками и открытиями, это значит рассказать о втором рождении Художественного театра после революции[[1]](#footnote-2).

За плечами был оставлен большой путь жизни в искусстве: позади были юношеские любительские и зрелые профессиональные искания, приведшие к созданию Художественного театра. Ушли в прошлое прекрасные спектакли и роли, пора сценического единения с Чеховым и Горьким, Ибсеном и Гауптманом, Толстым и Достоевским. Пройдены годы, когда было положено начало «системе» актерского искусства, основаны студии МХТ, где воспитывалось будущее поколение актеров и режиссеров русского театра. Годы, когда была завоевана поистине мировая слава.

В дореволюционную эпоху Станиславский вместе с Немировичем-Данченко не только создали новый театр, который за короткий срок стал едва ли не лучшим театром мира. Они совершили переворот всей старой театральной системы и положили начало театру XX века. Сценический реализм нового типа опирался на крепкие, надежные традиции великих русских актеров — Щепкина и Мочалова, Ермоловой и Садовских. Щепкинский завет — «брать образцы из жизни у природы» — превратился в нерушимый для МХТ закон «правды жизни человеческого духа» на сцене.

Но Станиславский пошел дальше: он основал первый в России театр режиссерского типа. Образ человека был дополнен и окружен образом мира. Отныне все компоненты сцены органически сливались воедино, чтобы выразить общую мысль целостного произведения. Актерский ансамбль, декорации, бутафория, музыка, свет, шумы — все работало на режиссерский замысел.

{6} Центром сценической композиции Станиславского всегда оставался человек: к нему тянулись все нити режиссерского замысла. На сцену Художественного театра вышел русский интеллигент, лишенный ореола исключительности. Это был герой «массового сознания», сумевший понять, что его собственные невзгоды есть следствие общей «нескладехи» современной жизни. Личная драма человека получала внеличный контекст. Лирическая тема рассматривалась в широком эпическом плане. Этим — в конечном счете — и определялось соотношение героя и среды.

Художественный театр давал на своей сцене срез переломной, кризисной эпохи. Атмосфера России, стоявшей на грани великих перемен, сгущалась в каждом — современном или историческом — спектакле. Состояние неудовлетворенности, невозможности существовать так, как привычно жилось до сих пор, проступало в подводном течении сценической жизни, колыхалось в подтексте речи, билось о скорлупу слов.

Процесс «внутреннего освобождения при внешнем рабстве» театр волен был сделать — и сделал — глубинным содержанием своего искусства. Надвигалась «здоровая, сильная буря», но «внешнее рабство» еще сковывало каждую клеточку бытия. Разбуженный человек вступал в постоянное, изнуряющее, каждодневное противоборство со статикой быта, с цепкой властью будничного обихода. Драма внутреннего сопротивления внешнему рабству и сформировала особую сценическую модель мира.

На подмостках Художественного театра все, казалось бы, было «как в жизни». У рампы незримо вырастала «четвертая стена», и там, за нею, шла своя, лишенная всякой театральной условности, жизнь. Сценическое пространство выглядело протяженным, уходящим за горизонт, комнаты — обжитыми, изразцовые печи — теплыми. В окна хлестал дождь, в печных трубах выл ветер, под полом скреблась мышь, а где-то в темном углу трещал сверчок. Из этих деталей, пятен, штрихов — как бы приемом пуантилизма — складывалась живая сценическая атмосфера.

За нею угадывалось свое особое мироощущение, своя философия. В сущности все ранние спектакли Художественного театра были пронизаны толстовской верой в связь конечной жизни человека с бесконечностью природы. Каждое прожитое сценическое мгновение не обрубалось рамками кулис, а продолжалось за порогом комнаты, за окнами дома, в саду, в поле — куда хватал глаз.

Новая концепция героя и среды, выработанная Станиславским, опиралась на свойственное русской литературе XIX века ощущение цельности, нерасторжимости и вечности человеческого существования. Бесконечная стихия жизни своим мерным, необратимым потоком истории способна поглотить, перемолоть и вытолкнуть любые, казалось бы, неразрешимые противоречия, любые временные беды, лишения и невзгоды. Пусть сегодняшнее мгновение трагично, даже безысходно, однако с ним не кончается жизнь. Вот почему проза быта в спектаклях Художественного театра побеждалась поэзией бытия, высшей гармонией жизни, воздушной мелодией будущего.

Так читалась новая сценическая модель мира. Но Станиславский всегда ощущал эту модель как величину динамичную, подвижную, изменяющуюся вместе с изменением самой жизни. Всякий раз, когда «дух {7} века требовал перемен и на сцене драматической», он отважно бросался на поиски новых путей, новых идей и форм.

Так, достигнув накануне первой русской революции тончайшего поэтического совершенства в чеховском искусстве психологического реализма, художник после поражения революции, в годы реакции испытывает потребность найти новые контакты искусства с действительностью. Не отказываясь от вечных законов «правды жизни человеческого духа», он расширяет границы и возможности реализма. Начинаются поиски условных средств поэтического обобщения на сцене, философского осмысления духовной трагедии человека в расколотом катастрофическом мире.

На путях «поисков трагедии» Художественный театр совершит ряд крупных сценических открытий. Оттачивая свой реализм до символа, он испробует различные формы реалистической условности и гротеска, соединения театральности и правды. И всюду высшей целью театра останется поэтическое осознание судьбы русского человека на сломе эпох.

Поиски поэтического театра не будут завершены. Мир, грубо ввергнутый в катастрофу войны, окажется от поэзии отчужденным. На авансцену выйдет комедия, сатира, все более острая по мере приближения к революции. В образовавшуюся брешь хлынут псевдопроблемные банальные пьесы, отвечавшие вкусам «московских богачей». И создатели МХТ строго спросят себя: «Кому мы служим?» В их раздумьях о будущем возникнет тема исчерпанности искусства Художественного театра.

«Если бы не было Октябрьской революции, наше искусство потерялось бы и заглохло», — это признание Немировича-Данченко разделит и Станиславский.

Годы революции станут переломными в творчество режиссера. Сложившийся мастер с мировым именем, Станиславский совершит в зрелом возрасте глубокий пересмотр всего ранее им сотворенного. Под влиянием грандиозных потрясений он придет — естественно и необходимо — к новому взгляду на мир и на искусство, в нем рождающееся.

Человек прочных гуманистических воззрений, демократ по натуре, он примет — как близкую себе — справедливую народно-освободительную миссию русской революции. По природе человек мирный, цельный и гармоничный, он будет отважно вбирать в свои произведения идеи и образы времени немирного, насыщенного резкими социальными конфликтами. Это противоречие станет внутренним содержанием, драматическим стимулом развития его искусства.

Приверженный правде жизни, он заново и по-новому переосмыслит извечные антиномии добра и зла, войны и мира, нарушения и созидания. И сама реальность революции подскажет ему иной взгляд на неизбежность исторического слома, на роль человека и человечности в годину революционных потрясений.

Все его новые произведения, начиная с «Каина», «Дней Турбиных» и «Бронепоезда», будут посвящены теперь испытанию на прочность гуманистического идеала русской интеллигенции. Из этого испытания сам художник выйдет мужественным и обновленным, не расставаясь со своими убеждениями, но находя для них новую опору.

{8} Прочность убеждений даст возможность Станиславскому судить с позиций вечного и непреходящего о текущем, временном и переходном. С позиций мира, добра и справедливости он посмотрит теперь — пристально и объективно — на многоликость человеческого характера, на отмирающую и вновь оживающую заразу собственничества, властолюбия, фанатизма, на опасность разрушительной стихии и жажды мертвящего «эпического покоя».

Высота взгляда придаст его сатирическим и комедийным произведениям, начиная с «Ревизора» и кончая «Тартюфом», свободную мажорность и действенную силу обобщения, которая превратит каждый воскрешенный им и его актером образ — будь то Хлестаков М. Чехова, Хлынов Москвина, Плюшкин Леонидова или Оргон Топоркова — в целое явление. Но, убивая явление, режиссер вместе с актером приоткроют в каждом человеке его внутреннюю драму, обнаружат разлад социального и личного в его душе.

Режиссерское мышление Станиславского, тяготевшее в эти годы к комедиям, чаще в них, чем в трагедиях, совершавшее подлинные сценические открытия, и здесь убережет свою добрую гуманистическую силу. С годами, под воздействием времени, эта сила будет становиться все более действенной, но своей исконной доброты не потеряет.

Последние двадцать лет жизнь Станиславского будет полной итоговых свершений, сложной и многотрудной. Он, нелегко переживший первые годы революции, стойко удерживавший главные опоры русской культуры, совершивший поистине титанический подвиг возрождения Художественного театра и гениальные сценические открытия, не всегда будет находить понимание как вне, так и внутри театра, а потом, сраженный болезнью, будет до конца жизни от своего театра отторгнут. Но терпеливо и мужественно он продолжит свой великий труд — режиссера, педагога, теоретика театра — по собиранию, укреплению и развитию советского театрального искусства. Вот об этом труде и пойдет речь.

# **{****9}** Глава первая Художник и революция (1917 – 1924)

«Если есть театр, который мы должны из прошлого во что бы то ни стало спасти и сохранить, это, конечно, Художественный театр».

*В. И. Ленин*

Октябрьская революция словно разрубила надвое нить жизни Станиславского. Отныне все события он будет измерять в зависимости от того, когда они происходили — «до» или «после» 1917 года. Новая точка отсчета сразу опрокинула в прошлое то, что еще вчера было настоящим, жило вместе с художником, казалось незыблемым. Прежние отвлеченные представления о революции, волнующие ожидания, неясные тревожные предчувствия обернулись грозной реальностью. «Здоровая, сильная буря» разразилась. И очень скоро стало ясно, что начинается нечто неизведанное и поначалу не совсем понятное. Необходимо было на пороге старости заново переоценивать свою жизнь, творчество, окружающих людей, менять быт, наконец.

Но ни тогда, ни позже Станиславский не собирался поспешно «перестраиваться». Его, величественного, седовласого, невозможно было бы увидеть на улицах революционной Москвы в гимнастерке, перетянутой ремнями, или в шинели без погон, небрежно накинутой на плечи. В традиционности «довоенного» костюма, в белой рубашке с галстуком-бабочкой — не было ни вызова, ни бравады. Просто сохранялись старые привычки, которые на 55‑м году жизни не так-то просто менять (как говорится у Чехова: «Мне 55 лет, уже поздно менять свою жизнь»). А может даже в привычном костюме проступало инстинктивное чувство постоянства, продолжения того, что было и будет существовать…

Весь октябрь 1917 года Станиславский играет свои старые роли — Сатина, Вершинина, Крутицкого, Фамусова, чаще всего Гаева («Вишневый сад» ставится и на сцене МХТ, и в помещении театра Совета рабочих депутатов), возобновляет «Горе от ума» и «Хозяйку гостиницы», репетирует в Первой студии «Двенадцатую ночь», встречается с Горьким и слушает его пьесу «Старик».

На следующий день после свершения Октябрьской революции, как обычно, идет «Вишневый сад». И Станиславский, играя Гаева, замечает особое внимание зрителей. «Казалось, что они хотели передохнуть в атмосфере поэзии, проститься навсегда со старой, требующей очистительных {10} жертв жизнью, — вспоминал он позже. — Спектакль закончился сильнейшей овацией, а из театра зрители выходили молча, — и, кто знает, может быть, среди них были и те, которые готовились к бою за новую жизнь. Вскоре началась стрельба, укрываясь от которой мы с трудом пробирались по домам после спектакля»[[2]](#footnote-3).

Но с 27 октября — «вследствие политических событий» — спектакли прекращаются. В Камергерском переулке то и дело слышатся выстрелы, в соседний с театром дом свозят раненых, улицы постепенно пустеют, гаснет электричество, газеты перестают выходить, телефоны замолкают. В театр актеры пробираются по месиву из штукатурки и битого стекла. Студию занимают большевики. «О спектаклях и репетициях никому и в голову не приходит, все говорят о том, что и как пережили»[[3]](#footnote-4).

3 ноября в Дневнике дежурств членов Товарищества МХТ появляется запись Вл. И. Немировича-Данченко: «12 ч. дня. Угол Б. Никитской и Скарятинского — самая гуща. Стрельба по Б. Никитской, М. Никитской и Скарятинскому. Обстрел из тяжелых орудий Кудринской площади. Все здоровы и целы». Ниже рукой И. М. Москвина: «1 ч. 15 м. Был живым». Дальше сообщение И. Н. Берсенева: «Ежедневно бывал у К. С. Станиславского, все благополучно, все здоровы». Еще ниже запись О. Л. Книппер-Чеховой: «Была жива 3 ноября»[[4]](#footnote-5).

Наступили те знаменитые «десять дней, которые потрясли мир». И Станиславский — с его привычным аполитизмом и непрактичностью, с его абсолютной сосредоточенностью на главном деле жизни, которое не может быть остановлено из-за того, что где-то там на улице «стреляют», с его одержимостью, упрямством и чудачествами, с его педантичными напоминаниями, чтоб не забыли посыпать песком скользкий тротуар у подъезда театра, чтоб вытерли пыль и расстелили половики «помохнатее», — должен был выйти из привычной атмосферы и определить свое отношение к происходящему.

6 и 7 ноября (ст. стиля) в Художественном театре экстренно собираются члены Товарищества под председательством Вл. И. Немировича-Данченко. В фойе театра — все «старики» первого поколения, создатели МХТ. Станиславский видит вокруг себя людей, с которыми бок о бок жил и работал в искусстве вот уже двадцать лет. Обсуждается один вопрос: положение театра в связи с «беспорядками» в городе. Революционные события поворачивались к ним пока только этой своей стороной. Но относились к событиям все по-разному, ядро раскалывалось.

От этого памятного собрания сохранился протокол. В нем сказано: члены Товарищества, «потрясенные событиями с 26‑го октября по 2 ноября, обменивались впечатлениями и возмущением…» Им казались только «варварством» разрушения памятников старины и «все ужасы, вызванные гражданской войной». Эти акции пока заслоняли от них другую, {11} справедливую суть происходящих событий. Может ли Художественный театр в эти дни продолжать свою деятельность? Как должен он реагировать на происходящее? Отвечая на эти вопросы, некоторые стояли за «решительную необходимость какого-нибудь протеста», другие — за «полнейшее отмежевание всех деятелей искусства от всякого вмешательства в политику».

Последняя точка зрения (которой придерживался и Станиславский) возобладала. Единственно приемлемой платформой была признана платформа эстетическая. Давняя миссия сохранения великой русской культуры в годину решительных исторических потрясений приобрела теперь для Станиславского особую остроту, становилась сверх-сверхзадачей его жизни. Надо во что бы то ни стало спасти, сохранить, уберечь искусство Художественного театра. Не затем, чтобы его законсервировать, спрятать в «запасники», дожидаясь лучших времен. Нет, даже в этой обстановке надо продолжать работать, потому что революция открыла двери театра для народа, потому что впервые за время своего существования Художественный театр может стать по-настоящему общедоступным, выйти к широкому демократическому зрителю.

Вывод звучал твердо: «Собрание *единогласно* устанавливает непоколебимость Художественного театра в стремлении его давать спектакли для широких кругов демократии, непоколебимость, не взирая ни на какие политические перевороты…»[[5]](#footnote-6) Такую позицию занял театр. Но временно спектакли все-таки были прекращены.

На другой день после собрания новые события потрясли художественников. Здание Малого театра было занято отрядами красногвардейцев, которые вели перестрелку с юнкерами, засевшими в «Метрополе». 8 ноября заседание Совета и Правления МХТ началось с внеочередного заявления Вл. И. Немировича-Данченко: он предлагал «выразить сочувствие Малому театру в постигшем его горе (разгром Театра). К. С. Станиславский составляет соответствующее письмо на имя А. И. Южина[[6]](#footnote-7). Собрание решает сейчас же отправиться с этим письмом в Малый театр в полном составе: Совет, Правление, представители труппы, Студий, рабочих, администрации»[[7]](#footnote-8).

Станиславский смотрел на подобные события, как на «стихийное безумие», как на нечто временное и неизбежное. Он искал в себе и в других силы «перенести испытания, посланные всем нам за большие грехи». Еще до Октябрьской революции, в августе 1917 года, он писал: «Все это ужасно и неизбежно. Революция есть революция. Опасная болезнь… Ужасы и гадости неизбежны»[[8]](#footnote-9). Но, несмотря ни на что, признавался, что {12} «таит в себе хорошие надежды. Перерождение народов не может совершаться без потрясений»[[9]](#footnote-10).

Нечто важное поддерживает его стойкость: он сохраняет веру в искусство, которое способно переделать, облагородить жизнь. Необходимо преодолевать «ужасы» своим «эстетическим чувством», возвращать в жизнь «красоту и поэзию». «Наступает наша пора, — убеждает он друзей, товарищей по искусству. — Надо скорее и как можно энергичнее воспитывать *эстетическое* чувство. Только в него я верю. Только в нем хранится частичка бога. Надо, чтобы и война и революция были *эстетичны*. Тогда можно будет жить. Надо играть — сыпать направо и налево красоту и поэзию и верить в ее силу. Даже спор можно усмирить хорошей музыкой»[[10]](#footnote-11).

И хотя эта логика была достаточно наивна, следуя ей, месяц спустя после Октябрьской революции, Станиславский выступает инициатором возобновления спектаклей не только в помещении Художественного театра, но и «под фирмою» театра Совета Рабочих Депутатов. Он предлагает «продолжать спектакли, предварительно обратившись к широким слоям общества с заявлением, что задача театра служить демократии не может находиться в какой бы то ни было зависимости от политических переворотов и что единственная приемлемая для деятелей искусства платформа есть платформа эстетическая»[[11]](#footnote-12).

Станиславский испытывает желание заявить об этом публично, во всеуслышание. «Чтобы это обращение достигло цели, необходимо, кроме обычного выступления в печати, воспользоваться также афишами, программами и, может быть, отдельными плакатами»[[12]](#footnote-13), — говорил он. И в этой жажде публичности уже сказывалась атмосфера первых дней революции, нарушившая былую камерность Художественного театра, поставившая жизнь каждого человека в прямую зависимость от жизни улицы с ее баррикадами, перестрелкой, ярко размалеванными плакатами и карикатурами, наспех написанными лозунгами, мелко отпечатанными и наклеенными прямо на стены домов листовками, декретами, в которые вчитывались все проходящие — кто с надеждой, кто с опаской.

В эти дни Станиславский не хотел ни отсиживаться, ни отмалчиваться. Он твердо намеревался продолжать работать, творить для своего народа.

22 ноября 1917 года Совет Народных Комиссаров опубликовал декрет о передаче всех театров в ведение Отдела искусств Государственной комиссии по просвещению. В этот день «возобновили спектакли Большой, Малый и Художественный театры. Зрительные залы были полны»[[13]](#footnote-14).

Теперь главную свою надежду создатель МХТ возлагает на студии. Идея студийности, как естественного пути омоложения театра становится {13} для него идеей генеральной. Он видит в студийности едва ли не единственное средство спасения русского театра. В тяжелой обстановке начавшейся гражданской войны, в атмосфере баррикадных боев, паники среди части интеллигенции, наступившей разрухи, холода и голода русский театр гибнет — вот мысль, которая не дает покоя Станиславскому. «Русское театральное искусство гибнет, — обращается он к художественникам в эту пору, — и мы должны его спасать, в этом наша общая обязанность. Спасти же его можно лишь таким путем: сохранить все лучшее, что создано до сих пор предшественниками и нами, и с огромной энергией приняться за новое творчество», — в этом он видит свой «гражданский долг громадной важности»[[14]](#footnote-15).

Ради этой высокой цели и создает Станиславский свой проект «Театра Пантеон». Впервые он выступает с ним 31 декабря 1917 года на общем собрании Товарищества, где обсуждалось кроме того еще четыре различных проекта реорганизации МХТ. Как жить дальше Художественному театру? Способен ли он будет в своем прежнем виде к «новому творчеству», сможет ли быть созвучен новой эпохе?

Станиславский отвечает на этот вопрос решительным, бескомпромиссным отрицанием. Он пришел к убеждению, что театру необходимо полное обновление, так как за двадцать лет жизни его организм состарился, его создатели, первое поколение актеров — прославленные «старики», переутомились и устали. Теперь театру, как никогда, «нужны инициатива и свобода творчества». «Как же сохранить эту свободу? — Путем образования отдельных автономных студий». Только в студиях, на основе общей «системы», сможет развернуться «*индивидуальное* творчество».

«Распыление?.. Напрасный страх!.. Все лучшее, что будет создано каждой из отдельных студий, должно быть… принесено на сцену основного МХТ». Это и будет «Театр Пантеон русского искусства, перед которым современный МХТ с его “Скрипками”, “Лапами” (спектаклями “Осенние скрипки” И. Сургучева, “У жизни в лапах” К. Гамсуна. — *М. С*.) должен казаться банальным и вульгарным». «Нужны 4 студии…, а над всеми ими, как купол, высится МХТ — Театр Пантеон»[[15]](#footnote-16).

Вл. И. Немирович-Данченко не менее решительно выступил против этого проекта Станиславского. Его пугало именно «распыление» театра. «Студийному» развитию он противопоставил «театральное», полагая, что Художественный театр необходимо сохранить неприкосновенным, лишь постепенно обновляя его изнутри обычным порядком. Он сослался на то, что «малые размеры студийного театра» невольно сковывают, суживают масштабы сценического искусства. «Я думаю, — сказал он, — что если бы, например, Москвин готовил Фому (Фому Опискина в спектакле “Село Степанчиково”. — *М. С*.) студийным порядком и в Студии играл, то он никогда не дошел бы до такой яркости и до такой значительности психологических {14} оттенков и их выявления, до какой он дошел именно потому, что у него привычный широкий масштаб переживаний».

«И когда поднимается разговор о спасении Художественного театра, — продолжал Немирович-Данченко, — то я никак не могу глядеть глазами К. С. и говорить только о студийном порядке. Я понимаю его. Как всегда К. С., увлекшись какой-нибудь идеей, отдается ей до такой степени всецело, что все окружающее остается для него за горами, как всегда, он становится прямолинеен, настойчив и даже жесток»[[16]](#footnote-17).

Угроза «расчленения» произвела особенно сильное впечатление. В ту пору реальные тактические соображения Немировича-Данченко казались более разумными, нежели максималистский стратегический план Станиславского, рассчитанный на далекую и еще достаточно туманную перспективу. Понятно, что большинство крупных актеров, создателей театра, приняли сторону Немировича-Данченко. К тому же многим вовсе не улыбался метод длительной студийной подготовки спектаклей, связанный с освоением «системы», что в данном проекте было для Станиславского, пожалуй, самым драгоценным.

Все последние годы, отдавая много времени и души студиям (их было уже три, готовилось создание четвертой и оперной), он убеждался в том, что экспериментальную, поисковую работу можно вести именно студийным порядком. Он наблюдал, как вокруг него в студиях за эти годы вырастали интереснейшие индивидуальности, самобытные таланты — актеры и режиссеры: Вахтангов, М. Чехов, Завадский, А. Д. Попов, Дикий, Щукин, Симонов, Захава, Бирман, Гиацинтова, Берсенев, Готовцев, Дурасова, Чебан, Дейкун, Пыжова, Тарасова, Хмелев и многие другие, на которых он возлагал серьезные и основательные надежды.

Несмотря на все сложности, противоречия и ограниченность студийной работы, несмотря на постоянные «измены» студийцев, которые приносили ему немалые огорчения и охлаждали его увлеченность, Станиславский был твердо уверен в том, что Художественный театр своими силами не сможет прийти к полному обновлению.

## «Двенадцатая ночь»

Веру Станиславского в студийные формы работы теперь подкрепляло его участие в постановке «Двенадцатой ночи» Шекспира в Первой студии. Помогая режиссеру Б. Сушкевичу, он провел здесь десяток репетиций в октябре — декабре 1917 года, т. е. как раз в то самое время, когда обдумывал проект создания «Театра Пантеон». После недавней травмы, нанесенной ему постановкой «Села Степанчикова»[[17]](#footnote-18), он потерял вкус не только к актерской, но на какое-то время и к режиссерской работе внутри Художественного театра. Кроме того, он чувствовал себя обязанным {15} прийти на помощь Первой студии, осиротевшей после смерти Сулержицкого.

Станиславский предложил студийцам повести работу над «Двенадцатой ночью» экспериментальным путем. Он хотел открыть им новый метод — новый прежде всего для него самого, не гнушаясь сам учиться вместе с молодежью. От культа *чувства* он перешел здесь к культу *действия*. Разумеется, этот шаг вовсе не означал отказа от принципа «переживания». Он только хотел подобраться к живому творческому чувству с другой стороны, найти для него более крепкую, «материальную» опору.

В какой-то мере перемена курса была стимулирована полемикой вокруг его еще не опубликованной «системы». В 1916 году в Петрограде вышла книга известного режиссера Ф. Ф. Комиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского», где анализировалась и одновременно «подправлялась» теория и практика создателя МХТ. Комиссаржевский доказывал, что «система» Станиславского покоится исключительно на методе «душевного натурализма», т. е. на повторении, копировании актером его «житейских переживаний» и на отказе от «творческой фантазии».

Станиславский буквально испещрил поля книжки возмущенными восклицаниями и негодующими комментариями, отметая от себя обвинения в натурализме, доказывая, что Комиссаржевский исказил истинный, глубинный смысл его учения. Дело не в сухих научных и, быть может, неудачных терминах, а в том, чтó за ними кроется: натуральное чувство ему важно не как самоцель, а как средство пробуждения творческой фантазии, потому что вся его «система» «основана на интуиции», на воображении. Он требует от актера вовсе не «изображения на сцене самого себя», не «повторения своих житейских переживаний» (как писал Комиссаржевский), а перевоплощения. «Вся моя жизнь посвящена перевоплощению, — повторял он. — … Вся моя режиссерская, и актерская, и учительская работа — только на фантазии»[[18]](#footnote-19).

Может быть, раздумывая об этом, Станиславский и проводил сейчас эксперимент как будто совершенно противоположного свойства, преподавал студийцам — на шекспировской комедии — «урок действия». Метод углубленных и сосредоточенных поисков внутренней правды «жизни человеческого духа» был заменен методом импровизационных поисков действия, внешней выразительности, правды жизни человеческого тела. Во время занятий режиссер ломал традицию утонченного психологизма, уводил студийцев от самоценного «переживания». Лирические тона заменялись тонами откровенной театральности.

Ради этого Станиславский даже «посягнул на Шекспира»: решительно сократил пьесу, «убирая все, что могло помешать действию, событийному развитию комедии»[[19]](#footnote-20). Чтобы подстегнуть стремительность действия, он предложил совершать перемены декораций с помощью легких {16} передвижных занавесок. Давался только намек на место действия, что приближало сцену к условной простоте шекспировского театра.

В эти дни режиссер обращал особое внимание на форму яркой комедийности, провоцировал выдумку, веселое озорство, буффонаду, искал ключ к свободной импровизации, к тонким и умным словесным поединкам. Студийцы были покорены его показами. «На репетиции был Станиславский, — записывал в своем дневнике В. Смышляев. — Чудный, очаровательный старик! Как он вчера показывал! Хоть бы частичку того, что у него! Какая фантазия, смелость, талант!»[[20]](#footnote-21)

Спектакль, показанный в декабре 1917 года, получился заразительно веселый, динамичный, молодой. На маленькой студийной сцене царило «буйное веселье», раскатывался «такой дружный, хороший смех, которого давно не было слышно в наших залах»[[21]](#footnote-22). «Ах, на Скобелевской площади можно пережить короткую радость… — вздыхали старые рецензенты, — хмель молодого винограда… так сладко кружит усталые наши головы»[[22]](#footnote-23).

Молодые актеры играли с какой-то студенческой, почти «капустнической» раскованностью, привольно и легко «купаясь» в своих ролях. Сцена розыгрыша Мальволио, когда компания весельчаков во главе с Марией — С. Гиацинтовой и сэром Тоби — В. Готовцевым буквально валилась с ног от смеха, не в силах произнести ни слова, была построена на сплошной импровизации. Особенно пленителен был здесь Мальволио — Михаил Чехов: тщеславное ничтожество полубезумного, закомплексованного человечка — этого раздувшегося пузыря на тонких заплетающихся ножках — было уморительно смешным, нелепым и одновременно чем-то трогательным. Спектакль, вскоре перенесенный на большую сцену МХТ, надолго сохранил свою живую прелесть и позже вошел в репертуар МХАТ II.

Новые приемы блестяще себя оправдали. Станиславский ощутил прежнюю уверенность, и снова, как в постановках Мольера и Гольдони, — на комедийном материале. Опыт этой работы он перенес на занятия по «системе», которые вел у себя на дому со студийцами трех драматических студий МХТ, студии Габима, Армянской студии и др. Он обращал теперь особое внимание на форму, стиль, ритм, внешнюю технику актерской игры.

Вокруг «Двенадцатой ночи» велись тогда споры, поговаривали о ее самоценной бездумной комедийности. Вахтангов, работавший параллельно над ибсеновским «Росмерсхольмом», погруженный в «тончайшие изгибы души человеческой», почувствовал тогда необходимости такого шага для внутренней жизни студии[[23]](#footnote-24). Он придет к пониманию этого шага позже, своим путем, когда будет ставить сказку Гоцци.

Впоследствии спектакль упрекали в том, что он «не нес в себе никакой оплодотворяющей “общей идеи”, не давал людям нового “слова о жизни”, духовного, поучения, нравственного урока»[[24]](#footnote-25). Впрочем вряд ли {17} эти упреки были справедливы по отношению к такому легкому, изящному спектаклю, который, подобно будущей «Принцессе Турандот», нес свою «общую идею» и говорил свое «слово о жизни» особым, веселым путем. Напротив, нужно удивляться тому запасу бодрости и жизнелюбия, которые хранила Первая студия и ее создатель в эту нелегкую для них пору.

«Над “Двенадцатой ночью” Станиславский работал как поэт жизни и театра, — писала позже С. Бирман. — В союзе с Шекспиром он зажег всех, и спектакль прозвучал славословием бытия. Всем своим внутренним смыслом “Двенадцатая ночь” была направлена против уныния, пессимизма, упадничества. Между сценой и зрителями возникал веселый, как радуга, мост взаимопонимания, взаимодействия»[[25]](#footnote-26).

«Безудержное веселье, романтическая любовь, театральная праздничность оказывались очень нужными для того времени, — вспоминала С. Гиацинтова, — они поднимали дух зрительного зала, вызывали не улыбки, а громовые раскаты смеха. Постановка не была интимной, камерной, а вовлекала в игру весь зрительный зал. Это было новостью»[[26]](#footnote-27).

Может быть, таилось в этом спектакле и еще одно свойство, для Станиславского особенно драгоценное. Маленький студийный спектакль был для него — посреди разразившейся бури — тем островком, вокруг которого можно было начать «собирание» русской театральной культуры. Теперь, «когда предстояло вновь творить все разрушенное»[[27]](#footnote-28), он ценил каждую возможность возвращения в жизнь «красоты и поэзии».

Сценические уроки «Двенадцатой ночи» с ее живой театральностью Станиславский вспомнит позже еще не раз, когда будет ставить свои комедийные спектакли. Теперь же он чувствует потребность и долг углубиться в уроки трагедийные, продиктованные современностью. Иначе он не может жить: художнику необходимо было эстетическое «претворение» жизни, преодоление противоречий действительности с помощью искусства.

{18} «Роза и Крест»

В какой-то мере этим настроениям могла ответить драма Блока «Роза и Крест», репетиции которой возобновились весной 1918 года под руководством Станиславского[[28]](#footnote-29). Театр надеялся совершить этой постановкой некоторый «сдвиг репертуара от натурализма в сторону поэтичности»[[29]](#footnote-30). Но чем дальше шли репетиции, тем отчетливее проступала какая-то хрупкость и надмирность прекрасной трагедийной легенды Блока.

Уже были готовы декорации художника М. Добужинского, введены новые исполнители. Предполагалось открыть блоковским спектаклем сезон 1918/19 года. Но репетиции все продолжались, их число доходило до двухсот, а реальность выпуска спектакля становилась все более иллюзорной. Прежде всего смущали декорации, которые на сцене выглядели слишком «реальными» и громоздкими, не отвечали поэтическому стилю произведения.

Станиславский решил отыскать новые принципы постановки блоковской драмы. Развивая изобретенный им для «Двенадцатой ночи» прием передвижных занавесей, он поручил И. Я. Гремиславскому заменить декорации быстро передвигаемыми сукнами — с тем, чтобы зритель мог следить за сменой мест действия примерно с такой же скоростью, с какой читатель перелистывает страницы книги. Режиссер одновременно подбрасывал художнику и технические и изобразительные детали: где какие дать аппликации, вышивки и гобелены, как передать толпу без участия людей, как показать проекцией «заросли роз» или развалины замка, как изобразить весеннюю листву с каплями росы (хрустальными шариками), на которых играет солнце.

Сохранившиеся эскизы декораций Гремиславского показывают направление поисков нового решения сценического пространства. От мягких драпировок, на которые падала естественная игра световых пятен, переходили к резкому контрасту света и тени с помощью эффекта черного бархата. От «цветущего сада» с нарядными гирляндами, флажками и «каплями росы», сверкающими на листве, — к почти мистической картине видений, парящих в «Башне неутешной вдовы».

Очевидно, режиссерская мысль все-таки склонялась к условному образу спектакля, но совсем оторваться от земных реалий не решалась. Окончательный замысел оставался неясным, неопределенным: как передать на сцене грубыми материальными средствами воздушную отрешенность поэзии Блока? Проблемы, волновавшие режиссера в годы его символистских исканий, снова вставали перед ним. Одно время Станиславский подумывал о том, чтобы вовсе отказаться от всяких «материализованных» декораций и применить лишь новую световую технику. Но и эта мысль осталась неосуществленной.

{19} Успешнее налаживалась музыкальная сторона спектакля: музыка молодого композитора С. И. Потоцкого (которую, по отзыву М. П. Лилиной, «все находили прекрасной») должна была пронизывать весь спектакль и вести за собой актеров.

Актерам необходимо было помочь. Соприкоснувшись с поэтической драмой, мхатовские актеры (может быть, за исключением В. И. Качалова, который репетировал роль Бертрана) испытывали серьезные трудности. Стихотворная форма драмы невольно тянула их к возвышенной декламации, мешавшей внутренней правде переживаний. Это главное противоречие постановки казалось неразрешимым.

Кроме того, судьбу затянувшейся на долгие годы постановки осложнило неожиданное вмешательство редактора ТЕО, предложившего театру вычеркнуть «слова о подавлении восстания». Немирович-Данченко возражал против этого: «Я убежденно нахожу, — писал он, — 1) что вымарки будут наносить этому чудесному произведению настоящие раны, и 2) что все эти якобы страшные слова о подавлении восстания так элементарно классичны, так в стиле рисуемого средневековья, наконец, занимают в пьесе такое фоновое место, что не могут иметь и тени агитационного значения»[[30]](#footnote-31).

13 декабря 1918 года Станиславский в последний раз репетировал «Розу и Крест». Летом 1919 года, после того как «качаловская группа» уехала на гастроли, вся работа поневоле затормозилась и заглохла… Положение Художественного театра становилось все более тяжелым. Новых пьес, отвечающих времени и высоким требованиям театра, не было. Агиток он ставить не собирался. Задуманные прежде постановки классики (чеховская «Чайка» с молодыми исполнителями и поэтическая драма Р. Тагора «Король темного чертога» с ее темой Востока, темой скифов, диких орд, неведомой Западу культурой, затерянной в огромных просторах степей) не доводились до конца, вступая не только в противоречие со временем, но и с внутренними возможностями труппы. Казалось, что нынешнему моменту сможет по-своему ответить незаконченная драма Л. Толстого «И свет и во тьме светит» с ее поисками смысла жизни, призывом очистить человеческие души и попытками решения крестьянского земельного вопроса (или, как теперь говорили, аграрной реформы).

{20} За эту постановку принялись режиссеры И. Москвин и А. Санин, но ключа к мало действенной пьесе не отыскали и до конца работу не довели.

Репертуар пополнялся только за счет возобновлений: в спектакль «На дне» «новые исполнители внесли свежесть и непосредственность, давно утерянную прежними составами»[[31]](#footnote-32), в «Пушкинском спектакле» (Немирович-Данченко возобновил «Пир во время чумы» и «Каменного гостя») на смену «прежней роскоши» пришла «строгая и скупая прекрасная форма, соответствующая целомудренной сжатости пушкинского стиля»[[32]](#footnote-33). Предполагалось возобновить «Гамлета», «Мольеровский спектакль», «Царя Федора».

{21} Станиславский придирчиво следил за тем, чтобы в старых спектаклях сохранялся прежний высокий уровень театральной культуры. Восстанавливая чеховские постановки, он заботился о том, чтобы актеры не забывали сверхзадачи и сквозного действия автора, о том, чтобы не загружали свою роль лишними бытовыми подробностями. Он возмущался тем, что вишневые деревья «обтрепались и лишены всякой поэзии» — «такой вишневый сад, как у нас, *надо* вырубить. Ну его ко *всем чертям*!»[[33]](#footnote-34) Обращал внимание на то, что рояль в гостиной Прозоровых починен некрашеной сосновой доской, «точно старая бочка или старый кухонный стол. И это у трех сестер, *олицетворяющих культуру*»[[34]](#footnote-35). Предлагал в третьем акте «Трех сестер» положить побольше книг и нот на этажерку, чтобы дать почувствовать какой-то штрих современной обстановки: «Сестры много {22} читают, а их уплотнили в одну комнату. Надо показать это уплотнение. А теперь выходит, что их не только уплотнили, но и реквизировали»[[35]](#footnote-36).

Впрочем, театр и сам понимал, что одними возобновлениями жить нельзя. Вокруг уже шли разговоры о том, что МХТ превращается в музей. Всю первую половину 1918 года продолжалось обсуждение различных {23} проектов реорганизации театра. В прессу проникли слухи о том, что «МХТ намерен ликвидироваться»[[36]](#footnote-37). Станиславский и Немирович-Данченко «впадают в отчаяние оттого, что в данный момент большая театральная публика серьезнее интересуется продовольственными вопросами, нежели театром», и потому «назревает страшное самоубийство, катастрофа!»[[37]](#footnote-38) Вопрос «быть или не быть» Московскому Художественному театру всерьез дебатировался на страницах печати.

## «Театр Пантеон»

В мае 1918 года Станиславский снова выступил на общем собрании Товарищества МХТ с докладом о проекте создания «Театра Пантеон». Сейчас «обязанность всех — спасать искусство, спасать Художественный театр»[[38]](#footnote-39), — призывает он.

В тезисах к своему выступлению Станиславский определяет внутренние симптомы разложения театра. Он утверждает, что «теперешний Художественный театр — не художественный», и перечисляет множество тому причин — идейного, эстетического, этического и организационного порядка. Чувствуется, что за каждым из этих пунктов лежат глубокие, мучительные раздумья, каждое из обвинений выстрадано создателем МХТ.

Что же нужно сделать для спасения Художественного театра, как вывести его из тупика? Надо, «чтоб Художественный театр не зависел от сборов (свобода его). Есть репертуар — играет, нет — передает другому, хотя бы даже поучительному синематографу (не говоря уж о Студии), или закрывается (хотя бы на целый год), или временно гастролирует». Студии готовят новый репертуар, окупая самих себя, и все лучшее дают театру. «Нет Художественного театра — все-таки живет… Художественный театр — общий бог. Все студии о нем заботятся. Пантеон»[[39]](#footnote-40).

Проект этот снова встретил серьезное сопротивление внутри театра, казался слишком рискованным и радикальным, грозил подрубить привычные устои театра. Хотелось ограничиться полумерами, более компромиссными решениями, обойтись без закрытия театра, хотя бы и временного. Длительные дебаты ни к чему не привели. Тогда Немирович-Данченко предложил Станиславскому взять на себя всю власть «диктатора», если на то будет воля собрания. Однако собрание «провалило» его избрание в «диктаторы».

Станиславского постиг ничем не заслуженный удар. Но отказаться от своей идеи он не мог. Только ради нее стоило продолжать жить и работать в искусстве так, как он жил и работал всегда. С поразительным стоицизмом он снова и снова возвращался к своему проекту.

{24} В театре создалась тяжелая атмосфера. Чувствуя это, молодежь и студийцы стали собирать в 1919 году «творческие понедельники» для обсуждения волнующих вопросов современной жизни и театра. Они горячо говорили о том, что искусство Художественного театра становится будничным, склоняется к «ультрареалистической простоте», не поднимается до вдохновенного трагического пафоса.

Отвечая молодежи, Станиславский говорил о необходимости совершенствования своей личности и своего творчества, призывал «любить не себя в искусстве, а искусство в себе». От вопросов этики он переходил к мечтам о будущем новом театре, спорил с модной тогда теорией «массового действа». Конечно, можно устроить интересный «праздник народов» на Театральной площади, чтобы «актеры на котурнах, в масках изображали жизнь богов» на крышах трех театров — Большого, Малого и Незлобина, а внизу «кипел народ», воюя, примиряясь и «торжествуя братство народов», но это будет не истинное искусство, а лишь «зрелище толпы»[[40]](#footnote-41).

На других «понедельниках» он снова возвращался к своей мечте о будущем «Театре Пантеон», окруженном целой сетью студий и объединяющем все направления, все искания и достижения в искусстве. Он призывал молодежь готовиться к будущему, совершенствовать технику искусства переживания. Говорил о том, как выразить голосом «душу слова», о дикции, о пластике, о гибкой подвижности тела, чему придавал теперь огромное значение.

Критикуя различные «измы» в современном искусстве, он не находил в них ничего по-настоящему нового, «ради чего можно отказаться от своих путей»[[41]](#footnote-42). Нужно не хоронить МХТ, а пережить вторую молодость, второе «Пушкино», — убеждал он своих учеников.

Между тем, положение театра осложнялось все больше и больше. Летом 1919 года произошла неожиданная катастрофа: гастролировавшая в Харькове «качаловская группа» (в нее входили, кроме В. И. Качалова, О. Л. Книппер-Чехова и другие актеры МХТ) была отрезана деникинскими войсками от Москвы и оказалась за рубежом, где пробыла три года. Театр был разрезан пополам.

Осенью 1919 года Станиславский снова выступил на общем собрании «первой группы» (т. е. московской части) МХТ, убеждая всех, что единственный путь спасения театра от смерти — это слияние его со студиями и создание «Театра Пантеон». И хотя к этому времени репертуар МХТ уже наполовину состоял из студийных спектаклей («Сверчок на печи», «Потоп» и «Двенадцатая ночь» — из Первой студии, «Дочь Анго» — из Музыкальной студии, созданной Немировичем-Данченко), большинство «московской группы» театра его опять не поддержало.

Тогда Станиславский написал последнее свое «Обращение к Художественному театру», полное горечи и мольбы — не отказываться от его идеи, не отнимать у него мечту. «Понимает ли театр, что я твердо {25} знаю, что без этого Художественному театру суждено рассыпаться в самом ближайшем времени… — писал он, — Понимает ли (Художественный) театр, что служить тому, что происходит в театре сейчас, нет ни сил ни смысла, особенно когда знаешь, что осталось жить недолго. Такой театр надо скорее и со славой закрыть.

Понимает ли театр, что без идеи и цели я ни физически, ни нравственно работать не в силах… Понимает ли театр, что теперь решается мое “быть или не быть”…»[[42]](#footnote-43)

Столь же трудно складывалась обстановка для Станиславского не только внутри Художественного театра, но и вне его стен. После революции, в первые месяцы понятной растерянности, на помощь театру пришли нарком просвещения А. В. Луначарский и Е. К. Малиновская, которая была назначена в начале 1918 года управляющим московскими государственными (а потом и академическими) театрами при Наркомпросе и с которой Станиславский сразу нашел общий язык.

На первых порах Малиновская, как могла, помогала театру во всем, начиная с вопросов репертуара и кончая дровами, пайками для голодавших актеров и отменой реквизиции квартиры Станиславского, где он после длительной тяжелой болезни вел репетиции с актерами и занятия со студийцами.

Ситуация обострилась, когда в сентябре 1918 года был создан Театральный отдел при Народном Комиссариате Просвещения. Большим авторитетом в ТЕО пользовался тогда вождь «Театрального Октября» Вс. Э. Мейерхольд (который в сентябре 1920 года стал заведовать ТЕО). Он занял позицию резкого осуждения Художественного театра за его устаревший, несозвучный революции, «сновидческий» репертуар и «роковое молчание». Правда, он был твердо уверен, что «величайшим заблуждением, величайшим вандализмом будет, если Комиссариат Просвещения допустит, чтобы театры были уничтожены, закрыты»[[43]](#footnote-44).

Но другие деятели ТЕО, люди мало компетентные, зато решительные, уже требовали применения к старым театрам «суровых методов», заявляли, что «для управления театром нужна железная рука и железные ноги». Здесь, в ТЕО, активно работала тогда и О. Д. Каменева, которая называла искусство Художественного театра «брюссельскими кружевами» и считала, что он «может на время и отойти, когда действуют титанические силы, а не крупные индивидуальности».

Разумеется, А. В. Луначарский поправлял эту позицию, говоря, что «со стороны правительства ясно высказано желание пойти навстречу огромным талантам, и мы думаем, что (им) удастся… осуществить в России то, что раньше было невозможно». Однако как председатель «Особого совещания», где обсуждался отчетный доклад О. Д. Каменевой о работе ТЕО, Луначарский подверг критике Художественный театр и выступление Немировича-Данченко за «точку зрения театра частного». Осудил {26} он и замечание Станиславского о том, что «театральное искусство очень тонкое, ювелирное, и с ним обращаться нужно очень деликатно и тонко».

Подобные рассуждения казались в ту пору удивительно архаичными. Луначарский назвал такую «изощренность» искусства «страшно аристократичной», «в конце концов это искусство для гениев… — заметил он. — Но народ хочет иметь… 10 миллионов художников… Так что гениев не напасемся». Окрестив выступление Станиславского «рассуждением гурманов», он заявил: «Пусть же будет хоть маргаринное искусство, но оно должно быть общедоступно, не аристократично».

Луначарский согласился лишь с требованием «компетентности руководства искусством» и нашел общий язык со Станиславским и Немировичем-Данченко, когда заговорил о том, что искусство должно теперь заменить народу религию, стать для него «новой высшей религией». «Когда речь идет об этом, — сказал Станиславский, — моя душа переполняется радостью, я готов посвятить всего себя, свою семью, чтобы отдаться этому делу, этому искусству».

Однако с течением времени атмосфера вокруг Художественного театра становилась все более враждебной. Ультралевые деятели «Театрального Октября» и Пролеткульта пошли в открытое наступление на «академические» театры, обвиняя МХТ в том, что он чужд и враждебен новому революционному времени, мешает развитию пролетарской культуры и должен быть вместе со всей старой «буржуазной» культурой уничтожен.

Строительство новой, пролетарской культуры необходимо начать «с нуля», утверждали теоретики Пролеткульта П. Керженцев, В. Плетнев и др. Профессиональный театр должен уступить место самодеятельному. Старый театр надо заменить агитационным «левым» искусством с его острой политической злободневностью, боевым социальным пафосом и смелой условной театральностью. Такой театр рождался тогда повсюду — на многочисленных сценических площадках, под открытым небом и в студиях Пролеткульта. Но Станиславскому казалось, что этот «аренный театр» — вовсе не новое искусство, а скорее старое ремесло, которое отпугивало его актерскими штампами, грубостью, прямолинейностью. Агит-театра он принять не мог. Его тонкое психологическое искусство здесь было лишним.

К началу 1919 года ситуация вокруг Художественного театра (который все еще ни одного нового спектакля не поставил) обострилась настолько, что вся труппа стала решать вопрос о том, не уехать ли театру из Москвы совсем. В феврале — марте шли собрания Товарищества МХТ, где баллотировался вопрос: «поездка или отъезд?» Ни раньше, ни теперь Станиславский не помышлял об эмиграции, он готов был разделить судьбу своей родины, своего народа и русского искусства, которому отдал жизнь. Но временно переменить обстановку ему казалось необходимым.

«Вся поездка не делается потихоньку, — уточнял он, — а мы идем к Малиновской и объясняем ей, что мы уезжаем отсюда не потому, что нам будет легче и лучше жить там, а потому, что наши художественные души {27} не могут более творить в этой обстановке, нам нужно встряхнуться, нам нужна другая обстановка, нам нужно переменить небо…»[[44]](#footnote-45) Из этого плана тоже ничего не вышло, кроме гастрольной поездки «качаловской группы» на юг, завершившейся столь плачевно.

Серьезно тревожил Станиславского также и готовившийся в 1919 году проект национализации театров (позже замененный декретом «Об объединении театрального дела»). В национализации Станиславский видел серьезную угрозу искусству и собирался выступить против этого проекта. «Я категорически заявляю, — писал он в тезисах своей речи, — что надвигающаяся на нас национализация является непоправимой смертельной опасностью для театра. И если национализация не будет только фикцией, то с момента ее окончательного утверждения, я чувствую, во мне умрет всякая энергия и вера в наш театр, и я буду его считать безнадежно больным и умирающим»[[45]](#footnote-46).

«Спасение русского искусства» было в эти трудные годы поистине идеей-фикс Станиславского. Он призывал всех сохранять те «художественные питомники», то «ячейки» русской культуры, каких «осталось совсем мало». «Сберегите их для народа, — убеждал он, — иначе надо прожить новые десятилетия или века, чтобы вернуть утраченное. Спасите русский театр. Ему грозит опасность, смерть. Не торопитесь с проведением национализации. — Ни мы, ни власть не готовы для этого»[[46]](#footnote-47).

В июне 1919 года в помещении быв. театра Зона состоялся диспут о проекте национализации театров, превратившийся в бурный митинг. Докладчик сравнивал национализацию театра с проводимой национализацией промышленности. «Оборону театра» держали А. И. Южин, Вл. И. Немирович-Данченко, А. Я. Таиров, К. С. Станиславский, Ф. Ф. Комиссаржевский и др. В разгаре собрания разногласия так обострились, что П. М. Керженцев и О. Д. Каменева вынуждены были «покинуть свою ложу».

«Очень волнующим было выступление К. С. Станиславского, — передает корреспондент газеты “Кооперация”. — К. С. сказал, что гражданский долг привел его на эту кафедру, и рассказал в простых словах то мучительные переживания, какие испытывает душа художника сцены при мысли об умерщвлении родного искусства. Слово о гибели русского театра в устах Станиславского прозвучало с настоящей скорбью и настоящей любовью». «Собрание решило выбрать из своей среды делегацию, дабы она могла сделать лично В. И. Ленину доклад о гибельности для искусства сцены национализирования театрального дела. В делегацию вошли: К. С. Станиславский, А. И. Южин, Вл. И. Немирович-Данченко и Новомирский»[[47]](#footnote-48).

{28} Вряд ли Станиславский преувеличивал опасность. Деятели Пролеткульта и «Театрального Октября» готовы были использовать национализацию, чтобы взять власть над старыми театрами в свои руки, лишив их всякой самостоятельности, подчинить их себе и в идейном, и в эстетическом, и в материальном отношении. К счастью, В. И. Ленин и А. В. Луначарский думали иначе, и натиск пролеткультовцев вовремя приостановили.

В мае 1919 года, выступая на I Всероссийском съезде по внешкольному образованию, Ленин говорил о подобных деятелях Пролеткульта: «… сплошь и рядом самое нелепейшее кривлянье выдавалось за нечто новое, и под видом чисто пролетарского искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхъестественное и несуразное»[[48]](#footnote-49).

Известно было, что Ленин лично отдавал предпочтение традиционным реалистическим формам театра и футуристических новаций не любил, но из своих симпатий и антипатий руководящих принципов не делал. Пролеткультовским наскокам на старую русскую культуру он противопоставлял заботу о ее сохранении и развитии. В наброске резолюции о Пролеткульте Ленин писал, что нашей целью является «не выдумка новой пролеткультуры, а *развитие* лучших образцов, традиций, результатов *существующей* культуры с *точки зрения* миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»[[49]](#footnote-50).

В 1918 – 1919 годах В. И. Ленин не раз выкраивал время, чтобы посетить спектакли Художественного театра. Он смотрел «Село Степанчиково», «На дне», «На всякого мудреца довольно простоты», восхищаясь Станиславским в роли Крутицкого, а после спектакля «Дядя Ваня» сказал: «… замечательный автор, замечательные слова, замечательные артисты». В эту же пору на одном из концертов состоялся его разговор с Горьким, который убеждал его, что теперь новому пролетарскому зрителю нужна на сцене только героика, «Нет, — возразил Ленин, — нужна и лирика, нужна и житейская правда… нужен Чехов»[[50]](#footnote-51).

Поэтому когда Луначарский поставил перед ним вопрос о необходимости помочь Художественному театру, Ленин сказал: «Если есть театр, который мы должны из прошлого во что бы то ни стало спасти и сохранить, — это, конечно, Художественный театр»[[51]](#footnote-52). Именно так: *спасти* и *сохранить* во что бы то ни стало. «Совершенно необходимо приложить все усилия, чтобы не упали основные столпы нашей культуры, — говорил Ленин, — ибо этого нам пролетариат не простит»[[52]](#footnote-53).

{29} Когда в августе 1919 года Лениным и Луначарским был подписан декрет «Об объединении театрального дела», Художественный театр сразу почувствовал поддержку новой власти: он получил автономию, государственную субсидию, а в конце 1919 года был причислен к системе академических театров. Позже была создана специальная правительственная комиссия во главе с А. С. Енукидзе, которая постоянно и всесторонне опекала коллектив МХТ.

Станиславский приветствовал такой поворот событий. 22 декабря 1919 года на митинге работников искусств в Большом театре было оглашено его обращение к А. В. Луначарскому, выражавшее собственное кредо Станиславского. Он говорил здесь о том, как важно, что Луначарский понимает и чувствует искусство, знает, что для созидания истинных традиций «нужны десятки лет, века, но достаточно одного декрета для их разрушения».

Луначарский, говорил он, понимает и то, что искусство «не терпит насилия», что нельзя писать пьесы «по заказу» и играть их «по приказу» — это лишь «профанирует великие переживаемые события». Он «понимает, что нужно дать время артистам и старому искусству для того, чтобы переродиться и создать новые формы, чтобы проникнуть глубоко в сущность великих событий и выявить живую душу русского народного искусства». «Наконец, наш руководитель понимает, — заключал он, — что плоскость нашего искусства — эстетика, из которой нельзя безнаказанно переносить искусство в иную, чуждую его природе плоскость политики или практической утилитарной жизни».

Теперь Станиславскому хотелось «искать и работать с удвоенной силой и благодарить судьбу за то, что она отдала театр под охрану того, кто умеет понимать, т. е. чувствовать наше, далеко не всем доступное искусство актера»[[53]](#footnote-54). С этого времени режиссер ощутил, что время молчания для него кончилось. Настала пора действовать. В этой речи на митинге он высказал свою программу действия. Он хотел работать не «по заказу», но по внутренней необходимости. Просил не торопить его, чтобы он мог «проникнуть глубоко в сущность великих событий».

Нужна была пьеса, которая по своему масштабу и философии отвечала бы пережитому за эти трудные годы. Художник стремился посмотреть на события своей жизни, на дела своей родины, чтобы выразить, избыть и преодолеть их трагические противоречия. Такой пьесой стал для него «Каин».

## «Каин»

Байроновскую мистерию он хотел сначала поставить в Первой студии и уже сговаривался об этом с Вахтанговым, но после «катастрофы» Художественного театра, разъединенного с сильной «качаловской группой», решил, что сейчас надо не дробить силы, а укреплять, спасать хотя бы ту часть театра, которая осталась. Стратегию «дальнего действия» по соображениям тактическим пришлось на время позабыть.

{30} Итак, снова Станиславский принимался ставить трагедию. Этого властно требовала его душевная настроенность. «Каин» был его давней мечтой: еще после первой русской революции, в 1907 году, он вознамерился было его поставить, но помешал запрет святейшего синода. Теперь снова пережитые годы — мировая война, революция, война гражданская — возродили былой замысел с новой силой.

Древнюю библейскую легенду о Каине, убившем своего брата Авеля, переосмысленную Байроном в духе своего времени, режиссер воспринимал сквозь призму событий русской истории. Для него всякая война — «война каинова», т. е. братоубийственная, но важно понять, во имя чего брат идет на брата, оправданы ли жертвы. Вот первый круг мыслей, который остро волновал здесь режиссера.

В трагедии Байрона (созданной им в 1821 году, в пору реакции после подавления национально-освободительного восстания карбонариев в Италии) образ Каина — «первого убийцы» на земле — дан как образ первого бунтаря. От природы добрый, «естественный» человек, «жаждущий душой добра», Каин совершает убийство как вызов богу, как протест против божественной тирании и порыв к свободе от «райской политики» (так говорил сам поэт). Убийство трусливого и лицемерного Авеля, раболепствующего перед деспотом Иеговой, как бы спровоцировано самим божеством. Покорность Авеля, его вера в незыблемость существующего миропорядка были в годы реакции особенно чужды настроениям Байрона. Героизм Каина не подлежал сомнению. Но смелое богоборчество Каина во имя свободы человечества, во имя познания законов мироздания оказывается трагически бесплодным: акт убийства не изменил несовершенства мира — кровь пролилась, но мир не стал счастливее. Удел первого бунтаря на земле, не пожелавшего подчиниться ни небу, ни аду, — лишь одиночество и гордое стоическое терпение.

Важно, что нравственную ответственность за совершенное убийство Байрон возлагает на бога. Отвергая христианскую мораль, проклинавшую Каина, поэт создает героический образ человека, восстающего против угнетения и тирании. В обличении «божественной» тирании открывался протест и против тирании политической.

«Бог для Байрона — источник не всеобщего блаженства, а зла. Если он создал мир, то почему он наполнил страданиями жизнь людей? Эта мысль, возникающая и в сознании Каина, еще более укрепляется при встрече с Люцифером. Они оба отпадают от бога, становятся его убежденными противниками, ибо бог создал зло, и он же требует от человека покорности злу.

Каин и Авель противопоставлены друг другу именно в их отношении к тому, как создан мир. Авель покорно приемлет весь существующий порядок вещей. Каин, в противоположность ему, наделен пытливым умом и страстностью. Разум Каина вопрошает, а страсть возмущается»[[54]](#footnote-55). Спор Каина и Авеля — спор двух мировоззрений, конфликт реакционного смирения и революционного протеста.

{31} Образ бунтаря-революционера Каина исполнен — по воле Байрона — «героической красоты». Он собирает в себе лучшие освободительные прогрессивные устремления человечества.

Существует довольно распространенная точка зрения, что спектакль «Каин» с его темой богоборчества «не столько начинал путь Художественного театра, сколько завершал его предреволюционные искания»[[55]](#footnote-56). В этом есть известный резон. Действительно, в «Каине» Станиславский продолжил «поиски трагедии», поиски «возвышенного реализма», начатые им еще на символистской драме, а затем развитые Немировичем-Данченко на Достоевском, продолженные в крэговском «Гамлете», в «Маленьких трагедиях» Пушкина и в драме Блока «Роза и Крест». Но если вглядеться пристальнее в забытые черты этого сценического произведения, станет очевидна тесная связь его со своим временем, которое Станиславский называет «годами катастрофических бедствий»[[56]](#footnote-57). «Каин», такой, каким он получился, со всеми его резкими противоречиями, мог родиться только тогда, когда он был поставлен.

Двести репетиций, проведенных Станиславским (с помощью А. Л. Вишневского) с августа 1919 года по март 1920 года, обнаруживают замысел и труд поистине титанический. Режиссер задумал развернуть гигантскую картину катастрофы старого мира, показать романтическую мистерию на сюжет древний и вечно новый.

Готовясь к репетициям «Каина», он перечитывает пьесу в переводе Ив. Бунина и пишет:

«1. Прочел, произвело впечатление вначале, т. е. молитва, речь Каина, появление Люцифера. Дальше все спутано.

2. Стал искать те места, которые меня волновали. Было три-четыре куска. По мере вчитывания куски увеличивались. Потом нашел мостики.

3. Волновал вековой вопрос.

4. Постепенно картина стала вырисовываться.

5. Стал искать динамику пьесы…

Два главных действующих лица: Бог и Люцифер. Богоборчество. Каин — материал для богоборчества. Люцифер через Каина действует на бога. Это, с одной стороны. С другой стороны, Люцифер есть создание Каина. Он выпустил из себя Люцифера и в последнем действии является Каино-Люцифером»[[57]](#footnote-58).

Итак, режиссера волновал «вековой вопрос»: «Откуда зародилось зло? От бога или от черта?»[[58]](#footnote-59) В трагедии два главных действующих лица — Бог и Люцифер. Между ними Каин, «сомневающийся человек», который отрекается от бога, Иеговы и предается черту, Люциферу. «Зерно Каина — *почему*?»: «Почему есть зло? Почему я должен страдать за грех, не мною совершенный (состоящий в жажде знания)? Почему {32} должны страдать дети и потомство?» и т. д. (Станиславский на первой же репетиции просит исполнителя роли Каина Л. М. Леонидова «заготовить этот список “почему”»).

Сомнение противостоит вере и порождает «богоборчество Каина». Люцифер через Каина сражается с богом: «Каин — средство борьбы для Люцифера». Сам «Каин одержим Люцифером». Жажда познания привлекает его к Люциферу (lux ferus — несущий свет). «Истина дает ему (Каину. — *М. С*.) разум. Это ценнее, чем бог». Чем больше он сомневается, тем сильнее ненавидит бога, жаждет свободы. Но трагедия Каина в том, что бунт против бога заставляет его пролить кровь брата. «Есть непреклонность судьбы Каина, который больше всего ненавидит смерть, он же первый приносит смерть», — замечает режиссер, полагая, что «в пьесе вопрос остается нерешенным».

И сразу же Станиславский обращается к современным историческим примерам, ищет широкого философского обобщения пережитого, пытаясь понять новое революционное время в свете «вековых вопросов» добра и зла, а «вековые вопросы» осмыслить с позиций современности. Его волнует главная проблема времени: во имя чего поднимается восстание против старых устоев России, во имя чего совершается разрушение? Он сравнивает линию решительного разрушения старого мира с линией Люцифера — Каина. Хочет понять противоречия времени, трудности, которые испытывает революция, осуществляя свою программу и встречая глухое сопротивление косной, торгашеской среды («сухаревки»).

Трагизм исторической ситуации, неясность будущего, боль старого русского интеллигента за судьбы России и желание разобраться в политике проступали в его беглых заметках. Совершенно очевидно, что именно ради этого он и ставил сейчас «Каина» Байрона, вбирая в классическое произведение трагизм современности, лично пережитое и пытаясь над ним подняться.

Мотив мещанства («сухаревки»), традиционно противостоявший бунту Каина, Станиславский предполагал значительно преобразовать, расширить, укрупнить. Он признавался, что в образе Авеля ему «не хотелось бы мещанской покорности». Он искал здесь скорее веры истинной, чем рабской, порожденной не страхом («они не веруют и боятся», — говорит Каин), а кроткой любовью. «Авель должен быть очень сильным антиподом Каина», — утверждал режиссер.

Исполнитель роли Авеля В. Гайдаров почувствовал в нем намек на «будущего Христа — верой и любовью спасется мир (он называет [Каина] — “брат” после убийства, заступается за брата). Последние слова Авеля примиряющие — слова Христа: “не ведает, что творит”, “пусть Бог ему отпустит”, “Прими мой дух смиренный и отпусти убийце”. Явилась отсюда мысль — дать у Авеля в гриме намек на Христа». И «если сквозное действие Каина — *почему*, то Авеля — *верю*». (Позже Гайдарова привлекало в образе Авеля сходство с царем Федором, «ко всем добрым».)

«Таким образом, — заключал Станиславский, — все человечество [родилось] от Каина, т. к. у Авеля не было детей. Авель потом вернулся к людям Христом. — Вот тут есть намек на явление Христа, на его распятие {33} ради спасения добра». Столкновение христианского мотива кротости и добра с бесовским мотивом разрушения, с такой силой всколыхнувшее когда-то Художественный театр в «Братьях Карамазовых» и «Николае Ставрогине», вновь с особой остротой тревожило воображение режиссера. Имеет ли право человек преступить черту, забыв о боге? Все глубже вникая в это противоречие, он вместе с актерами пришел к мысли о том, что бунт Каина вызван несовершенством мира. Раз так, богоборчество Каина оправдано.

«Нашли — после долгих разговоров. Адам, Ева, Селла, Авель говорят. Дивны дела твои, господи. В это время Каин, Люцифер говорят — неправда. Мир создан несовершенно». «Итак, изюминка для Каина — неправда, не дивны дела твои, господи. Для Адама и других — дивны дела твои, господи».

{34} Читая пьесу, «наткнулись на несовершенство Бога. Он подослал змия, он же знал, что из этого выйдет. Это подлость. Для исполнителя Каина легко проникнуться возмущением через эту несправедливость и провокацию». Леонидов с увлечением подхватил мысль о «несовершенстве божественного творения»: «Быть может, богословы и родители ругают, критикуют — плевать. Я этого не уступлю, т. к. это меня волнует».

Из грустной истории с изгнанием из рая «Каин делает вывод: как же то, что называется благом или богом, может из себя творить такое зло (несчастье обрушивается на первую любовь). Змей говорил правду — Бог не есть добро».

Гайдаров вспоминает, что «Станиславский обращал особое внимание исполнителей на философско-этическую сторону мистерии Байрона, который ставил под сомнение благостность и справедливость создателя мира и выдвигал на первый план пытливо ищущую и яростно протестующую мысль Каина: где же правда и справедливость “благостного” создателя?»[[59]](#footnote-60)

Как же изменить несовершенство мира? «Бог говорит: надо оставить все как есть (добро и зло), т. е. допустить компромисс. Люцифер говорит: компромисс порождает условности, ограничения и пр., которые уменьшают, убивают свободу. Надо допустить правду, свободу. Пусть гибнут люди, пусть все перемеливается, в конце концов придут к правде и познают все. Бог утверждает, что такая свобода приводит к эгоизму и только через добро и непротивление злу и пр. можно получить добро».

«Сравнение с тем, что сейчас происходит. — Одни говорят — вон все предрассудки, никаких условностей, оголенная правда. — К чему она привела, к *насилию* — ничего […], пусть, со временем все перемелется и будет добро. Люц[ифер] — страшный анархист. Бог — консерватор».

Как видим, для Станиславского богоборчество Каина — Люцифера несло в себе заряд огромной силы. Оно одновременно и привлекало его порывом к свободе, к правде, к справедливости, и отталкивало стихией разрушения, насилия. Но интересно заметить, что защита «божественного» начала — веры, добра, непротивления злу насилием, связанная с линией Авеля — бога, прежде столь близкая художнику, теперь как будто берется под сомнение: бог все-таки «ужасный консерватор». Толстовская вера, еще недавно, на пороге Октябрьской революции, так горячо защищавшаяся им в «Селе Степанчикове», теперь, после всего пережитого, кажется немного устаревшей, словно анахроничной.

Если мир несовершенен, если «не дивны дела твои, господи», то очистительные жертвы оправданы. Пусть гибнут люди, со временем «все перемелется и будет добро». «Почему Каин убил Авеля?» — спрашивает режиссер и поясняет: «Его (Авеля. — *М. С*.) кровную жертву бог принял, а каинскую бескровную трудовую не принимает» (пастух Авель в жертву богу зарезал ягненка, а земледелец Каин собрал плоды своего труда). «Раз что кровь угоднее Богу — так я принесу кровную вторую жертву, т. е. убью тебя». И «как знать, — говорит Ада, — не будет ли когда-нибудь такою искупительною жертвой спасен весь род Адама?»

{35} Сохраняя необходимую объективность, художественники во время репетиций все-таки хотели найти и в образе бога нечто положительное. Но одно обстоятельство их поразило: «Судя по сцене с ангелом, в которой мы искали каких-нибудь положительных сторон Бога, оказывается, что Бог-то в произведении — библейск[ий] еврей карающий… поэтому выходит, что вся молитва и все поклонение Богу — на *страхе* только».

Раздумывая, чью же сторону принять в споре между богом и Люцифером, Станиславский вел актеров к предельной объективности. Следуя принципу «играя злого, ищи, где он добрый», он диалектически рассматривал вместе с ними все оправдания и обвинения образа. Исполнитель роли Люцифера А. Шахалов стремился во всем оправдать своего героя, веря в его правоту. Из всех споров он «выводил свою сверхзадачу… роли: “Бог неправ, протестую (он ошибся)”».

И как будто бы весь ход репетиций логически вел к тому, чтобы сделать богоборчество Каина — Люцифера сквозным действием постановки, тем самым утвердив генеральную разрушительную идею Люцифера как сверхзадачу всего спектакля. К этому вели и все раздумья режиссера об очистительных жертвах. Но, когда пришли к такому результату, что-то внутренне словно остановило режиссера. И он снова задумался о том, что же несет с собой этот «страшный анархист».

{36} «Анархизм хорош при идеальных людях, — размышлял он, — но как только они не идеальны, неизбежно добро и зло, чтобы сдерживать людские центры и направлять их. — Пока человек не идеален — система Люцифера неправильна.

Раз что плоть есть — неизбежно кормить тело. А если есть пища — я буду хотеть яблока, а другие пересилят. — Отсюда драка, убийство, зависть. К этому-то и приводит Люцифер Каина (к убийству Авеля)».

Сомнения эти так и не были разрешены. Если раньше Станиславский спрашивал — «Не есть ли сквозное действие — эпиграф: змий же бе мудрейший из всех зверей, сущих на земле, их же сотвори господь Бог», то теперь проклятие Бога тревожило его. «Мысль самого Байрона (в письме его): цель Каина — оправдать путь человека перед Богом», — показалась ему наиболее близкой. «Не тут ли искать сквозного действия», — раздумывал он.

Но оправдать поступок Каина оказалось все-таки невозможным. В «Записной книжке» этого времени, где Станиславский намечает все «куски» мистерии, мы находим такой вывод: «Все они (куски. — *М. С*.) связаны своей общей “сверхзадачей” произведения. В “Каине”… надо доказать, что вера слепа, что человека, переступившего границу, неизбежно влечет к катастрофе»[[60]](#footnote-61).

И подводя резюме всем репетиционным раздумьям над пьесой, в момент выхода на сцену режиссер записал: «Каин не принимал того, что есть. Он видел то, что показал Люцифер. Теперь он *отрекается от знания*. Убил — обратился к богу… И все-таки он остается с вопросом *без* разрешения его.

Самое страшное — молчание бога»[[61]](#footnote-62).

Как видим, замысел спектакля и все направление работы над ним выдавали глубокие противоречия самого времени, как они преломились в сознании старого русского интеллигента. Чувствовалась и его озадаченность перед непривычным поэтическим произведением, в котором мысль превалирует над действием. Очевидная для него неразрешимость этих противоречий и невозможность прийти к какому бы то ни было компромиссу, осложняли репетиционный процесс. Станиславский как художник гармонического мироощущения, от природы не склонный к трагически разорванному мышлению, бился над высшим примирением «проклятых вопросов». Он не собирался, да наверное уже и не мог, ставить «Каина» в дисгармоничной экспрессивной манере, хотя такая манера тут как будто сама собою напрашивалась.

Художники более молодые, его ученики из Первой студии во главе с Вахтанговым и Мих. Чеховым именно в это русло и устремились, читая в экспрессионистском духе «Росмерсхольм» Ибсена, «Эрика XIV‑го» Стриндберга, позже «Гамлета». Для Станиславского это был уже пройденный этап, пережитый им после первой русской революции. И возвращаться {37} теперь к постановкам типа «Драмы жизни» или «Жизни Человека» ему уже не хотелось. Его замысел клонился к реализму монументальному, поднятому до грандиозного космического звучания.

Отсюда возникал в его сознании образ средневекового готического храма, охватывавший и зрительный зал и сцену, где монахи в черных одеяниях разыгрывают религиозную мистерию в сопровождении хора, органной музыки и колокольного звона. Режиссеру виделись «толстые колонны собора, по четырем сторонам которого стоят статуи святых, головы чудовищ и гадов, которые сохранились в готике от средневековья», ему казалось, что «подземелья, катакомбы, могильные плиты, памятники, гробницы пригодились бы для картины Ада, куда по пьесе сходят Люцифер {38} и Каин. Восхождение их по лестнице на высокие хоры храма намекает на полет в надземные сферы»[[62]](#footnote-63).

Архитектурный принцип декораций должен был сообщить всей постановке необходимую монументальность, строгость, готическую устремленность ввысь. Режиссер предполагал всю мистерию играть в одной декорации — внутри собора. Изменения должны были вноситься лишь светом и музыкой: множество мигающих свечей ночной процессии молящихся создавали бы подобие звездного неба, по которому несутся Люцифер с Каином.

Ветхие слюдяные фонари на длинных палках, проносимые церковнослужителями, «заставляют думать о гаснущих планетах, а кадильные клубы дыма напоминают облака. Таинственный блеск алтаря, едва видного в глубине храма, звуки органа, церковное пение, которые доносятся оттуда, намекают на ангелов, а их обрядовый выход в конце пьесы заставляет чувствовать близость святого места, т. е., по пьесе, Рая.

Огромные разноцветные окна собора, которые то темнеют и кажутся зловещими, как ночная тьма, то загораются красным, желтым или голубым светом, отлично передают рассвет, луну, солнце, сумерки и ночь»[[63]](#footnote-64).

{39} Детали обстановки должны были быть наивно-условными, почти лубочными: «Древо познания Добра и Зла, с висящими на нем плодами и обвившейся вокруг ствола змеей-искусительницей, наивно, пестро расписанными, как церковная живопись и скульптура средних веков; два камня по обе стороны Древа, два жертвенника — вот и вся обстановка для первого и финального актов обрядово-религиозной наивной постановки мистерии.

Костюмы артистов — монашеское платье с добавлением к нему каких-то небольших частей, намекающих на костюм»[[64]](#footnote-65).

Как ни строг и лапидарен был этот план постановки, все-таки он оказался Художественному театру в ту пору не по средствам. «Пришлось еще сильнее сжаться и обратиться к скульптурным принципам постановки»[[65]](#footnote-66), тем более что художником спектакля был приглашен известный скульптор Н. А. Андреев. Для создания иллюзии бездонной глубины вновь пригодился эффект черного бархата. На его фоне в картине Ада должны были вырастать гигантские статуи усопших Великих Существ, которые под лучами света могли просвечивать и рождать ощущение призрачности. Иллюзия полета по небу Каина и Люцифера с проплывающими {40} мимо них потухшими планетами тоже должна была создаваться с помощью черного бархата.

Архитектурный принцип сохранялся только в первом акте — в картине преддверия Рая. Портик древнего полуразвалившегося храма с огромной колоннадой уходил вверх, на сцене виднелись лишь подножия колонн и первые ступени лестницы — «остальное достраивалось воображением зрителей».

Впрочем, как ни экономили на материалах декораторы, выстраивая фигуры статуй и колонны из драпировок желтого холста, однако, осуществить все задуманное не удалось. Прежде всего не получился эффект черного бархата, так как во всей Москве по тем временам невозможно было отыскать столько бархата. Не вышел и «трюк» с призрачным освещением, и «вся картина Ада с тенями получила материальную, вещественную грубость»[[66]](#footnote-67).

В работе с актерами проступили свои трудности. Репетиции, как обычно, велись по «системе»: искали куски, разбивали их по элементам, прослеживали логику событий, последовательность мыслей и чувств, находили сквозное действие и сверхзадачу каждой роли. Но на этот раз, памятуя уроки «Пушкинского спектакля», Станиславский особое внимание уделял форме романтической трагедии и, прежде всего, форме стихотворной речи. Во время репетиций «я продолжал свои искания в области дикции, музыкальности стихов, верной речи и благородной ее простоты»[[67]](#footnote-68), — вспоминал он.

«Актер должен быть конгениальным автору», — настаивал режиссер, чувствуя, что стилистика этого произведения для актеров Художественного театра непривычна и трудна. Легко сказать! Но как же реально играть эту романтическую трагедию или «*мистерию-обряд*» (по определению Станиславского)? Как перевоплотиться в образы сверхчеловеческие, {41} титанические, инфернальные, наконец? Как стать духом, ангелом, богом, чертом? И вообще возможно ли это?

Да, возможно, отвечал режиссер. Все они созданы по образу и подобию человеческому. Надо в каждом искать живое, человеческое начало. Актер не должен играть некое отвлеченное, абстрактное существо. Даже такой бесплотный образ, как Иегова — бог, ни разу не появляющийся на сцене, тот господь на небесах, к которому люди обращают свои молитвы и вопросы, для них «не абстрактное, а живое, реальное существо». «Бог не там, а здесь — над ним (Каином. — *М. С*.), как солнце на юге: от него никуда не уйдешь».

Исполнителя роли Люцифера А. Шахалова смущало то, что «он не человек». Ему хотелось «мировой мысли, т. к. духа нельзя выявлять человеком». Станиславский возражал: «Вы человек и можете изображать только человека». Шахалов настаивал: «Я заметил, что в человеке есть что-то нечеловеческое. Надо развить это». Но режиссер снова парировал: «Оно в вас, значит оно человеческое».

Но все-таки, как же почувствовать в себе нечто сверхчеловеческое, бесплотное? Только интуитивно. Актер может пробудить в себе особые минуты вдохновенного прозрения, поднимающие его к сверхсознательному творчеству. «Это и есть то, что называется сверхсознанием, интуицией», — говорил Станиславский. В такие мгновения можно постичь сверхчеловеческое.

{42} «Решено после спора. Надо прежде всего искать человека и потом сверхчеловека. Это и есть нормальный ход. Идти обратным путем, т. е. прямо к сверхчеловеку, а потом к человеку, нельзя, т. к. когда прямо суешь свой палец в область (сверхчеловеческого) сверхсознания — получается штамп, ремесло, ломанье, подделка». Итак, режиссер вел актеров к естественному пробуждению интуиции, отсекая все, что мешало этому нормальному процессу.

Чтобы увести актеров от «умственных», отвлеченно философских, рациональных рассуждений и вернуться к наивности, первичности чувства первозданных людей, режиссер предлагал только одно, но верное средство надо действовать, «переводить существительное на глагол», т. е. на то действие, откуда появятся и физические и психологические задачи. «Не надо отвлеченных мыслей, — повторял Станиславский, подводя итог репетиционной работе. — Надо действовать. — А от сквозного действия придут и чувства».

Когда по всей пьесе были найдены сквозные действия, «куски», задачи, определена природа логики чувств каждой сцены, разбужена аффективная память, намечены «лучеиспускания» и «лучевосприятия» (по тогдашней терминологии «системы») и таким образом разработана вся партитура роли, режиссер сказал: «Мы знаем каждое чувство, которое нужно передавать. Переходим к выявлению этих чувств через слово…»

Вот здесь и началось самое сложное. Легче оказалось пробудить «истину страстей», чем найти необходимое звучание слова. Вначале режиссер добивался лишь «полнозвучности», глубины, значительности речи, но это мало сочеталось с наивностью Первых людей. Под конец, почувствовав, что здесь надо искать какую-то особую форму, Станиславский произнес довольно загадочную фразу: «Все ваше тело делается астральным, а центр тяжести переносится на Бога». Эти сакраментальные слова «произвели впечатление», но что они означали, очевидно, одному богу было известно. Поэтому снова вернулись к привычным поискам «истины страстей», «схемы чувств» и «желаний».

Судя по «журналу репетиций», который вел А. Л. Вишневский, Станиславский уделял здесь большое внимание актерской пластике, ритму, манере чтения стихов, дикции и ударениям, добиваясь «благородной простоты» речи. В «Записной книжке» Станиславского этого времени появляются записи всевозможных упражнений под музыку на различные ритмы, пластику, жесты, на стихотворные интонации, на внимание и на излучение «праны» (Станиславский увлекался в это время учением индийских йогов о развитии праны — внутренней жизненной силы человека). Все эти упражнения сыграли свою роль. В результате, пишет он, «нам удалось добиться довольно яркой словесной чеканки и передачи философских идей»[[68]](#footnote-69).

Но актеры все же испытывали неуверенность, то находя, то теряя «правду» образа. Чувствовалась какая-то неустойчивость, капризность метода «переживания» в применении к романтической драме. Случались {44} репетиции удивительные, «вселявшие необыкновенную радость»[[69]](#footnote-70), но закрепить успех не удавалось, и тогда правда уступала место фальши. Должно быть, не случайно посредине работы А. Шахалов в роли Люцифера был заменен молодым актером В. Ершовым, который обладал подходящими внешними данными для этой роли.

Л. Леонидов во время репетиций «производил огромное впечатление» в роли Каина. «Я не могу забыть одной интимной репетиции, потрясшей меня, — вспоминает Станиславский. — Это было в первой стадии работы, когда пьеса доводится до полной законченности, но в комнатной, а не в сценической обстановке и без костюмов»[[70]](#footnote-71). Но на сцене случилось иное.

Большие надежды режиссер возлагал на музыку — именно она способна была, по его мнению, помочь актеру подняться до трагических и сверхчеловеческих страстей. В соответствии с этим он передавал свои пожелания композитору и хормейстеру П. Чеснокову. В момент появления Люцифера должен был зазвучать «Орган, Музыка змия, хор. Музыка бессмертия»[[71]](#footnote-72). Когда Каин спрашивает: «Кто ты, о дух?», а Люцифер отвечает: «Я повелитель духов», — музыка должна была «придать обращению неземной характер» и затем прозвучать как «музыка всего человеч[ества]». В этом диалоге режиссеру была «нужна музыка в помощь актеру».

Музыка должна была сопровождать полет в надземные края («Больше женских голосов, т. к. летят в область создания Бога»), переход в Ад. (Здесь, в царстве смерти, «слышится музыка и хор, сопровождающие погребальное шествие, скользящие тени и шествие великанов теней»).

Позже «Божественное начало» (тенора и женские голоса) подавляется «дьявольским началом» (басы). При этом вспыхивает «молния, огонь», звучат «колокол, орган, тромбон». И когда Авель умирает, в музыке возникает тема «Смерть Христа». Во время монолога Евы, проклинающей братоубийцу, слышны «возгласы, музыка, рожок, колокол». Сцена с Ангелом идет на фоне «хора, колокола, звуков органа, световых эффектов, труб, музыки». В финале, когда Ангел ставит клеймо на чело Каина, в музыке слышится «погребальный звон». А вся последняя сцена между Адой и Каином, изгнанными и уходящими в пустыню — в мертвый край, к востоку, — идет под аккомпанемент музыки.

Каин  
 К востоку  
Лежит нам путь. Там мертвый край, он больше  
Пристоен мне.

Ада  
 Веди! Ты должен быть  
Моим вождем отныне, и да будет  
Твоим — наш бог. Идем, возьмем детей.

{45} Каин  
А он — он был бездетен. И навеки  
Иссяк источник кроткий, что потомством  
Украсить мог супружеское ложе  
И умягчить сердца моих потомков,  
Соединивши чад своих с моими.  
О, Авель, Авель!

Ада  
 Мир ему!

Каин  
 А мне?

Таким безответным вопросом и заканчивался весь спектакль. Станиславский не готов был да и не хотел, как, впрочем, в свое время и Байрон, давать на него однозначный конечный ответ. Будет ли мир богоборцу Каину, будет ли мир порожденному им и отныне лишенному кротости потомству — всему человечеству?..

Генеральная репетиция «Каина» проходила 2 апреля 1920 года в напряженной, отнюдь не мирной обстановке: по вине технических работников театра начало спектакля, и без того неслаженного, выпускавшегося раньше времени, было надолго задержано. Это охладило и артистов, и зрителей. Станиславский счел необходимым перед началом собрать внимание зала, объяснить «сколь трудную задачу взял на себя Художественный театр, пытаясь облечь в театральные формы философскую поэму Байрона»[[72]](#footnote-73). Но актерам это уже мало помогло. Леонидов «так растерялся, что не мог играть и лишь механически подавал реплики».

«Сырой, незаконченный спектакль не имел успеха»[[73]](#footnote-74), — констатировал сам режиссер. «Провал», — подтвердила пресса. «Какой прекрасный и величественный замысел и какая горькая *потрясающая* неудача! Какие долгие, долгие раздумья и какие ничтожные результаты»[[74]](#footnote-75). Спектакль, впервые показанный 4 апреля 1920 года, прошел всего восемь раз и затем был снят.

Что же произошло? В чем причина столь горестной неудачи? Обычно считается, что сама философия спектакля, близкая предреволюционной интеллигенции, оказалась чуждой массовому революционному зрителю. Но этот ответ кажется мало убедительным: философия спектакля слишком очевидно была связана с переживаниями той части современной русской интеллигенции, которая как раз и заполняла зрительный зал Художественного театра на этих первых представлениях (массовый зритель на них попросту еще не успел попасть).

Причины неудачи лежали глубже, скрывались во внутренних противоречиях спектакля — прежде всего, в противоречиях между его формой и содержанием. Сложное переплетение режиссерских раздумий как будто предполагало рождение спектакля резко дисгармоничного, катастрофического, {46} мятежного, пересеченного криком отчаяния и страха перед первым вторжением Смерти в жизнь человека. Но режиссер, словно наперекор себе, своему замыслу, искал внешней гармонии, выстраивал величественное и спокойное здание храма с массивными колоннами, лепил гигантские скульптурные группы, учил актеров, облаченных в грубую кожу и холст, красиво располагать складки одежды, вырабатывал у них «величественные движения», вел действие «в замедленном темпе, соответствующем важности мировой мистерии». Полет Каина с Люцифером во Вселенную обернулся возвышенной феерией, где царило «полное торжество машины, невольно напоминающее о чудесах “Синей птицы”. Перед зрителем проходил весь звездный мир и хаос мироздания». Картина «в стране мертвых» наполнялась «величественными, неподвижными фигурами… ранее живших душ»[[75]](#footnote-76).

Словом, величаво-благородный, статичный строй спектакля входил в неминуемый конфликт с острейшей динамикой современной мысли режиссера. Как бы не доверяя сам себе, а быть может, невольно пытаясь смягчить, опоэтизировать мятежное, бунтарское начало поэмы, Станиславский облек свой современный замысел в эстетически отвлеченную, классически строгую, монументальную форму. Но она не ожила, не придала искомую гармонию и поэтичность судьбам первых и ныне живущих людей, а только лишь остудила стоицизм, горечь и боль их страстей. И монументальность обернулась бутафорией. Эстетического преодоления противоречий действительности достичь не удалось.

Критику М. Загорскому казалось, что всему виной был «натуралистический» метод театра: не только «натурализм внешний» — стремление непременно изобразить «бездну пространства», дать почувствовать, «увидеть и ощупать» космическую фантастику Байрона. Это еще полбеды. «Но есть еще натурализм внутренний, и он-то убил “Каина”. Это он лишил театр его трепещущего сердца, — обобщал М. Загорский, — это он заменил благородный пафос мещанской горячностью, это он опиджачил героя»[[76]](#footnote-77).

Найдя, как ему казалось, ключ к разгадке провала «Каина», критик обрушивал всю силу своего сарказма на актеров. В леонидовском Каине, писал он, было «немного от Калибана, немного от ярославского мужичка, мучительно почесывающего у себя в затылке в трудных моментах жизни, немного от нудного и ковыряющего у себя в душе интеллигента 70‑х годов, немного от наивного испуга и любопытства мелкого буржуа, пускающегося в далекое и опасное путешествие, — полная мешанина противоположнейших ощущений и восприятий и в результате абсолютнейшее *без-óбразие*, мучительнейшее метание и срыв».

Заметим, что Леонидов (по-своему и в ином плане) испытал здесь поражение, близкое к тому, какое пережил недавно сам Станиславский в образе Ростанева в «Селе Степанчикове». Трагическое потрясение, озарявшее образ на интимной, комнатной репетиции, ускользнуло от актера, как только он вышел на сценические подмостки. Здесь искусство «переживания», {47} к тому времени недостаточно оснащенное внешней техникой, оказывалось безоружным, незащищенным, тем более, что крепкой действенной опоры в поэме Байрона оно не находило. Бездейственность, абстрактность, умозрительность стихотворной драмы (в тяжелом переводе И. Бунина) не могли помочь актеру поднять свои жизненные переживания до степени символического обобщения.

Вывод Загорского звучал категорически, беспрекословно: что должно было случиться, то и случилось. В титанической мистерии Байрона, как бы вбирающей «и наши дни, и нашу эпоху, и ту трагедию, которую мы все переживаем», современный театр мог бы отразить «великую революцию, не в ее плоскости, поверхности и пестроте случайностей и происшествий, а в глубине ее мятежности, непримиримости и восстания против социальной природы, и “гармонии миров”. Но этого не случилось». Задачу «гигантской трудности», осложненную не ремарками Байрона о «бездне пространства» и прочем, а самой пьесой — «напряженностью ее *размышлений* и остротой ее диалектики при неопределенности, тусклости сферы ее действия» (что критик называет «*непластичностью* пьесы»), — эту задачу театру решить не удалось.

Неужели «мудрейший руководитель Художественного театра» К. С. Станиславский не понимает, — спрашивал критик, — что на путях «*пройденных до конца*», на путях «переживания» и аффективной памяти нельзя создавать образы Каина и Люцифера, а «на путях машинных чудес “Синей птицы” никогда не будет сценически найдена… Смерть», «пришествие которой на землю является “сквозным действием” всей пьесы». Ведь «Каин» поставлен так, «как будто выход к *трагедии* не требовал существенных изменений в принципах и методах работы театра. Вот почему так *очевиден* теперь для всех провал всего замысла с “Каином”, вот почему эта постановка так *окончательна* для судеб целого театрального направления, как бы мы ни называли его — натурализмом или художественным реализмом».

Но «мудрейший руководитель Художественного театра» не собирался делать столь «окончательные» выводы из тяжелой для него истории с «Каином». Конечно, горечь провала была особенно ощутима потому, что слишком многое он вложил в эту постановку, на многое надеялся. Здесь подрывалась его надежда не просто дать нечто «созвучное» революции, но вера в то, что искусство сможет победить жизнь, сумеет преодолеть ее трагические противоречия.

Надо поскорее сделать так, «чтобы и война, и революция были *эстетичны*. Тогда можно будет жить…» И он торопился: с полной отдачей, невзирая ни на какие тягостные обстоятельства жизни своей семьи, театра, страны, с абсолютной честностью и ответственностью перед самим собой, перед искусством, перед временем, максималистски требовательный и к себе, и к другим. Но все усилия оказывались тщетны. Жизнь была сильнее искусства, и внести в нее поэтическую гармонию художнику было не по силам.

Попытка найти гармонию там, где она была невозможна, вносила ощутимый разлад в режиссерский замысел. Байроновский мрачный романтизм, размах его вселенской рефлексии вступали в противоречие с переживаниями {48} современно мыслящего художника. На сцене ассоциативные связи рвались, личное волнение актера гасло, и поэтические строки Байрона звучали холодно и отчужденно. Станиславский чувствовал, что он вновь терпит поражение, прикоснувшись к романтической трагедии.

Но даже терпя поражение, художник не хотел изменять самому себе, рушить то, что создавал всю жизнь. Как всегда, так и теперь, он выносил из неудачи уроки на будущее, достававшиеся ему такой дорогой ценой. «Я снова сделал для себя два очень важных… открытия», — писал он, убежденный, что общий курс взят верно: театру, чтобы осилить высоты романтической трагедии, необходимо продолжать усиленную работу над формой сценического произведения.

Вот эти два открытия, перекликающиеся с исканиями Мейерхольда: «Во-первых, скульптурный принцип постановки, заставивший меня обратить внимание на движения артистов, ясно показал мне, что мы должны не только уметь хорошо, в темпе и ритме, говорить, но и должны уметь так же хорошо и в ритме *двигаться*; что для этого есть какие-то законы, которыми можно руководствоваться. Это открытие послужило мне толчком для целого ряда новых исследований.

Во-вторых, я на этот раз особенно ясно познал (т. е. почувствовал) преимущество для актера скульптурного и архитектурного принципов постановки […]. Задачи скульптора ближе к нам — артистам. Скульптор творит в плоскости не о двух измерениях, как художник, а в пространстве, имеющем третье измерение, т. е. глубину. Скульптор привык чувствовать рельефное тело человека и его физические возможности для выявления внутренней жизни.

Все эти основания заставили меня временно изменить художнику в пользу архитектора и скульптора…»[[77]](#footnote-78)

Итак, пространственный принцип постановки и открытие новых законов сценического движения — не так уже мало сделал «Каин» для развития «системы», для укрепления искусства «переживания». Наверное, и через такие испытания надо было пройти, чтобы создать нечто великое. Года через три, раздумывая вдали от родины над судьбами Художественного театра, Станиславский убежденно, как бы полемизируя с противниками, скажет: «Мы и только мы одни можем научиться играть большие, так называемые романтические пьесы. Всем другим театрам, которые стремятся к этому, придется неизбежно пройти тот путь, который сделали мы»[[78]](#footnote-79).

И еще один важный вывод, сближающийся с опытами Мейерхольда, сделал режиссер из работы над «Каином»: музыка и пение расширяют возможности драмы. Начинаются поиски синтетических форм искусства. Не случайно именно в это время он так увлекается работой в оперной студии Большого театра и ставит в 1921 году оперы Римского-Корсакова, Чайковского, Массне, завершая этот цикл в середине 1922 года знаменитой постановкой оперы Чайковского «Евгений Онегин».

{49} «Думаю, что соприкосновение с музыкой и пением откроет Вам большие горизонты в области драмы, — пишет он из Парижа Б. М. Сушкевичу в сентябре 1923 года. — Я через нее понял чрезвычайно много и планы мои расширились. *Я знаю, как надо играть трагедию*. Сам, может быть, не сыграю — стар и испорчен, но других научить могу. Ритм, фонетика и звуковая графика, так точно как и правильная постановка и хорошая дикция, — одно из самых сильных и еще неизведанных средств в нашем искусстве»[[79]](#footnote-80).

Видимое нами сегодня сближение методов двух режиссерских направлений тогда в пылу споров Станиславский и не думал замечать. Защита и развитие основ искусства «переживания» были в эту пору для него не просто охраной своего метода. За этими спорами стояло нечто большее. «Каин» рождался в обстановке решительного пролеткультовского натиска на старые «академические» театры. Художественному театру был прикреплен ярлык «натуралистического», «музейного» театра «буржуазной интеллигенции», не только «не созвучного», но просто «чуждого» революционному времени.

«МХТ, — писал рапповский критик Н. Лерс, — под видимостью “внеклассовости”… является “глашатаем воли и желаний буржуазии”»[[80]](#footnote-81). Такой театр «теперь абсолютно не нужен», и «единственный для него спасающий от смерти выход — это “приспособление”, полный отказ от своей былой идейной сущности, ибо нет ничего более несовместимого, чем настроения чеховских пьес и РСФСР»[[81]](#footnote-82).

Подобную точку зрения выражали не только теоретики РАППа и Пролеткульта, но даже такие большие художники, как Мейерхольд и Маяковский. Осенью того же 1920 года Мейерхольд дал свою программную постановку — «Зори» Верхарна, которая стала плацдармом и знаменем нового революционного искусства. В диспуте о «Зорях» Мейерхольд и Маяковский отстаивали тезис «театрального футуризма» и давали бой «сновидческой» системе Художественного театра, а заодно и А. В. Луначарскому (он заявил, что футуризм «отстал, он уже смердит», и «не нужно искать какого-то Пикассо для пролетария»). В открытом письме Луначарскому Маяковский язвительно спрашивал: «Чем же Чеховскостаниславское смердение лучше?»[[82]](#footnote-83)

«Мы, футуристы, первые отошли от интеллигентских форм и прочего к революционной действительности… — говорил на диспуте Маяковский. — Во имя этой революционной действительности, во имя этого огромного содержания мы совершили революционное выступление против всех старых театров… Только мы, художники-футуристы, отошли к реальной политической агитационной работе в искусстве. А. В. хочет видеть в театре *сон*… Да здравствует театр Мейерхольда, если даже на первых порах его {50} постановки не совсем удачны! Театральное действие — это борьба, а не сон… Только взрывая, мы можем достичь такого театра»[[83]](#footnote-84).

Мейерхольд столь же открыто и наступательно противопоставил свое искусство искусству Художественного театра. «Я думаю, — говорил он, — что красноармейцы не захотят пойти со знаменами на спектакль “Дядя Ваня”, а пойдут на тот спектакль, который они считают своим. Более всего в пассивности зрителя повинен Московский Художественный театр, который держал его в плену»[[84]](#footnote-85). На «понедельнике» «Зорь» Мейерхольд провозглашал: «Долой сновидения и аполлонийскую драму в искусстве и да здравствует мятежный и неугомонный дух Дионисия!

Будущий театр сложится из элементов физической культуры, радости, простоты, солнечности, отваги и порывов к всемирному единению»[[85]](#footnote-86).

Программа и дела художников «Театрального Октября», казалось бы, достаточно красноречиво доказывали безнадежную отсталость, ненужность искусства Художественного театра новому революционному времени. Провал «Каина» как будто только подтвердил это. Станиславский был безмерно удручен. Он сердился на «модных новаторов», считая, что все они ломятся в открытую дверь, поскольку современные условные формы остались у него уже позади, давно им опробованы, использованы и лишь самое ценное из них взято им для развития и обогащения вечного русла реализма.

Но поступил он так, как только и мог поступить: начал ставить новый спектакль. И хотя ни о каком агитационно-физкультурном искусстве он и слышать не хотел, все-таки из всей полемики вокруг его театра и из опыта постановки «Каина» еще один, важный для себя вывод сделал: необходимо развивать *действенное* начало театра. Ради этого он решил вновь вернуться к подвластному ему комедийному жанру и принялся за постановку старого гоголевского «Ревизора».

## «Ревизор»

На сей раз речь шла уже не о возобновлении дореволюционной постановки 1908 года, а о спектакле совершенно новом, продиктованном послереволюционной действительностью, как она преломилась в сознании художника. Станиславскому необходимо было теперь именно комедийное произведение. Комедия всякий раз являлась к нему как «отпущение», «перевертыш» от трагедии, словно развязка, «дающая право в хохоте и безудержном веселье изживать то, что только что было пережито серьезно»[[86]](#footnote-87).

В таком ракурсе можно было вывернуть «мир наизнанку», показать «пародию на обычную жизнь» и тем самым как бы подняться над противоречиями {51} жизни, от них освободиться. Этого требовало его живое, мажорное искусство, в котором шел процесс залечивания травм, рубцевания швов, естественной регенерации ткани. И здесь ему на помощь приходил Гоголь.

Спектакль готовился в обстановке острейшей полемики вокруг традиций Художественного театра. С начала 1921 года в Москве стал выходить новый театральный журнал «Культура театра» — орган академических театров, где вместе с программами печатались короткие аннотации. Популяризация сочеталась с главной целью этого издания — защитой высокой культуры, живых традиций старых академических театров и приобщением народа к этой культуре. Невинное на первый взгляд начинание вызвало бурный отпор со стороны журнала «Вестник театра», вдохновляемого Мейерхольдом и стоявшего на платформе «Театрального “Октября”».

Едва успел Н. Е. Эфрос в «Культуре театра» написать о том, что МХТ бережет «живую традицию, а не мертвую»[[87]](#footnote-88), как тут же М. Загорский (работавший в это время завлитом театра Мейерхольда) в «Вестнике театра» обрушился на эти традиции. «Опыт “Каина” показал, что омертвели самые пути, *изжита самая традиция* натуралистического театра и что не только к “революции” из нее нет выхода, но даже к “эволюции” она органически не способна»[[88]](#footnote-89), — решительно заключал он. Другой критик того же журнала попросту заявил, что «пассивный интеллигент-писатель современного театра» (т. е. Н. Е. Эфрос. — *М. С*.) «демонстрирует свою белую классовую сущность»[[89]](#footnote-90). Третий автор по поводу посетителей оперетты «Дочь мадам Анго» замечал: «Теперь нам понятен преобладающий состав аудитории Московского Художественного театра, состоящий из остатков буржуазии, не сумевшей сесть на корабли в направлении к Константинополю»[[90]](#footnote-91).

Этим автором был Вс. Э. Мейерхольд. Хотя лично он всегда любил Станиславского и даже преклонялся перед ним, но с его театром он вступил в открытую борьбу. Как заведующий ТЕО он решил в эти дни дать целый залп статей и докладов, посвященных анализу идейной и эстетической сущности традиций МХТ. В одной из статей, написанной Мейерхольдом вместе с В. Бебутовым и К. Державиным, изобличалась «опасность» метода «психологического натурализма», «тем более великая, что его незатейливое антитеатральное мещанство заражает рабочие, крестьянские и красноармейские объединения»[[91]](#footnote-92).

Главная статья за подписью Мейерхольда и В. Бебутова называлась вызывающе громко — «Одиночество Станиславского». Трагедию «одиноко блуждающего» художника авторы усматривали в том, что «этот человек, {52} рожденный для театра преувеличенной пародии и трагической занимательности, он должен был из года в год под натиском враждебных сил мещанства и ломать, и искажать естество галльской природы своей…»[[92]](#footnote-93)

Размашисто связав все открытия Станиславского в один узел с «социальным заказом» русской буржуазии («им нужна была тупая солидность — на ощупь! без обмана! — знакомых вещей»), Мейерхольд утверждал, что не пристало «русскому Цаккони» выдумывать «пресловутую систему для армий психологических переживальщиков… которые ходят, едят, пьют, любят, носят свои пиджаки…» Он предрекал, что когда-нибудь «мастер швырнет кипу исписанных листов “системы” в пылающий камин, по примеру Гоголя».

«Резкий прорыв к освобождению от всей этой слащавой кроличьей идиллии» Мейерхольд видел в «Каине». «Но спектакль постигла “трагическая неудача”. И будет трагической. И не раз. И до тех пор тернистым будет путь, пока не поймет мечтатель, что *один* должен остаться он на последних путях». А теперь, когда довлеет над ним «сплав разжиревшей фабрик-буржуазии с айхенвальд-интеллигенцией», не следует приниматься за возобновление «Ревизора»: в этом театре, где выросли «аполит-актеры», нельзя осуществить «тенденциознейшего» «Ревизора».

Финал статьи звучал оптимистично: Вахтангов, Третья студия, студия «Габима» — везде, где дает свои уроки Станиславский, он «готовит надежное противоядие». «“Никаких переживаний! Громко звучащие голоса! Театральная походка! Телесная гибкость! Выразительная речь жеста! Танец! Поклон! Бой на рапирах! Ритм! Ритм! Ритм!” — зазывно кричит Станиславский. Вспыхнула галльская кровь»[[93]](#footnote-94).

Мейерхольд уже находил общий язык с учениками Станиславского из Третьей студии и, прежде всего, с Вахтанговым. Переходя от слов к делу, он посмотрел его «Чудо св. Антония» в «новой условной трактовке», после спектакля беседовал со студийцами и «согласился принять участие» в их работе, для чего порекомендовал пьесу «Смерть Тарелкина»[[94]](#footnote-95). Молодежь, увлеченная смелой революционной программой театра политической агитации, новаторскими открытиями Мейерхольда, готова была принять иную веру. Она бунтовала против «камерного психологизма», старой студийности во имя динамичных «футуристических» форм театра, продемонстрированных Мейерхольдом в «Зорях» и в новой постановке пьесы Маяковского «Мистерия-буфф».

Премьера «Мистерии-буфф» состоялась 1 мая 1921 года — в один день с опубликованием статьи «Одиночество Станиславского». Совпадение симптоматичное. Естественно, что Станиславский не счел для себя возможным этот спектакль посетить и билеты, присланные ему из ТЕО, под благовидным предлогом возвратил.

Борьба двух направлений в театральном искусстве обострилась до крайности. «Театральный Октябрь» действовал нетерпеливо и наступательно, {53} доходя до ультралевых, нигилистических требований. Все это не могло не задевать Станиславского. Но он не торопился отвечать, не писал «открытых писем», не собирался срочно перестраиваться. Он мог только искренне и честно пережить свое время и все пережитое претворить в искусстве — только так, как он это умел и хотел сделать. И, как всегда это было, само время подсказывало ему новые формы. Не случайно именно в это время он задумал дать новую редакцию пушкинского «Моцарта и Сальери», и пригласил Вахтангова для работы с ним над ролью Сальери.

Случай сам по себе уникальный: ученик учит учителя. Но Станиславский готов был такие прецеденты создавать. Роль, «проваленная» в 1915 году, — огромный замысел, внутренне до конца не оправданный, отяжеливший пушкинский стих, — теперь снова его тревожила. Оно и понятно: годы революции всколыхнули все передуманное и перечувствованное в начале войны, углубили и развернули во всю ширь мысль о великих очистительных жертвах и о трагических ошибках, на этих путях совершаемых. К тому же только что поднятые и до конца не разрешенные проблемы «Каина» прямо подводили его снова к образу Сальери.

Из неудачи «Каина», которого на общем собрании труппы в июне 1920 года он сам первый мужественно предложил снять с репертуара, Станиславский сделал важный для себя вывод о том, что «нельзя полагаться на настроение, нутро и т. д.», что необходимо искать новые формы для выражения больших отвлеченных идей. Он испытывал теперь желание «сыграть пьесу (“Каин”. — *М. С*.) всю во фраках»[[95]](#footnote-96), что позже, во время заграничных гастролей, предполагал осуществить с Качаловым в роли Люцифера и «в новой мизансцене».

Совершенно очевидно, что приглашение такого режиссера, как Вахтангов, тоже таило в себе желание найти новые, внебытовые формы исполнения трагедии Пушкина. Как видно из «Последнего разговора с Е. Б. Вахтанговым (о гротеске)» (записанного, правда, много позже, лишь в 1929 году), молодой режиссер говорил ему о том, что «Пушкина надо играть в XX веке совсем иначе, исчерпывающе, как он и написан, иначе созданные им образы измельчают до простого, частного исторического лица, бытового типа. И потому Пушкин может быть представлен только как трагический, а Мольер — как трагикомический гротеск»[[96]](#footnote-97).

В ту пору Вахтангов, находившийся под сильным влиянием Мейерхольда, сам признавался, что делал «мучительные попытки выбраться из пут Станиславского». Безгранично уважая своего учителя, он внутренне с ним полемизировал. В пылу полемики ему теперь казалось, что «Станиславский, как режиссер, меньше Мейерхольда», что у него «нет лица», что все его постановки «натуралистичны», что «театр Станиславского уже умер и никогда больше не возродится».

{54} Несправедливость этих слов была продиктована войной против «бытового театра», который Вахтангов хотел заменить театром «гротеска». «Бытовой театр должен умереть, — писал он. — “Характерные” актеры больше не нужны. Все, имеющие способность к характерности, должны почувствовать трагизм (даже комики) любой характерной роли и должны выявлять себя гротескно.

Гротеск — трагический, комический»[[97]](#footnote-98).

Спор о гротеске, который отсюда воспоследовал, очевидно, затормозил репетиционную работу ученика с учителем, проходившую в 1921 – 1922 годах. Позже Станиславский сетовал, что Вахтангов из-за своей занятости нашел для него «только 2 вечера, чтобы вместе поработать над Сальери»[[98]](#footnote-99). Вскоре Вахтангов расхворался, и работа прервалась.

Надо думать, что поэтому новая редакция «Моцарта и Сальери» так и не увидела света. Но сам по себе этот спор был для Станиславского необычайно важен, ему хотелось «проверить — кто куда ушел в смысле понимания искусства»[[99]](#footnote-100). Совершенно очевидно, что, споря со своим учеником, учитель через его голову дискутировал также и с «другими новаторами» (о которых мимоходом упоминает). Критикуя свою надежду — Вахтангова за чересчур резкие, вызывающие приемы «внешнего гротеска» в постановке «Эрика XIV‑го», Станиславский более всего желал найти с ним общий язык, направить свое чадо на путь истинный. К тому же роль Эрика репетировал (параллельно с Хлестаковым) другой его любимый ученик — Михаил Чехов, судьба которого тоже его тревожила.

Если отбросить навеянные более поздним временем излишества полемики, в этом разговоре самое главное — признание гротеска как «высшей степени нашего искусства», к которой он, Станиславский, «всю жизнь стремился». Отвергая гротеск бездуховный, упрощенный и опошленный «до внешней утрировки без внутреннего оправдания», он говорил: «Настоящий гротеск — это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания»[[100]](#footnote-101).

Это определение реалистического гротеска, ставшее в наши дни классическим, Станиславский дополнял метким примером соотношения формы и содержания в гротескном образе: «Когда форма больше и сильнее сущности, последняя неизбежно должна быть раздавлена и не замечена в огромном раздутом пространстве чрезмерно великой для нее формы. Это — грудной ребенок в шинели огромного гренадера. Вот если сущность будет больше формы, тогда — гротеск…»[[101]](#footnote-102)

Сущность больше формы. Разрастаясь, она выходит из берегов, взламывает знакомые бытовые очертания, творит новые, непривычные, неожиданные формы. Такой гротеск может быть порожден не агиткой, не памфлетом, нет. Ему нужна мысль *всеисчерпывающая* — вот что важно.

{55} С таких позиций и ставил сейчас Станиславский «Ревизора». В его работе не было открытой полемики, вызова, не чувствовалось и желания в чем-то подражать «модным новаторам», что-то у них заимствовать. Но все репетиции пронизывало желание утвердить свое понимание гротеска, продиктованное огромным содержанием гоголевской комедии, увиденной сквозь призму современности.

Работая с Михаилом Чеховым, режиссер настойчиво вел его к овладению манерой свободной импровизационности в роли Хлестакова, словно самим Гоголем «запрограммированной» как сплошная импровизация. Он все время усложнял задачу актера, уводя его от водевильной легкости, шаржа и остроумных «трюков», на которые Чехов был большой мастер, к настоящему «пережитому» гротеску, наполненному громадным содержанием. При этом внутренняя наполненность не должна была отяжелить образ, по сути своей легчайший. Мучительная работа дала блестящий результат[[102]](#footnote-103).

Внешний образ спектакля сложился не сразу. Вначале Станиславский привлек того же, что и в «Каине», художника Н. Андреева. Тот предложил острый рисунок гримов и костюмов, доходящий до карикатуры. Поставив фронтально вдоль рампы стулья, художник усадил на них всех действующих лиц по ранжиру. Движения связаны, позы кукольно статичны, словно общий ряд стульев не дает им свободы перемещения, ограничивает жесты. Возможен только легкий изгиб подчинения. Карандашные наброски не скрывают до одури безнадежную глупость всех персонажей без изъятия. Декорации, намеченные Н. Андреевым, столь же статичны: мебель вытянута «во фрунт» вдоль стены, словно не «живая», а нарисованная. Такая крайность, очевидно, смутила режиссера не только своей карикатурностью, но и статичностью. Тогда он обратился к другому художнику — К. Юону, который оформил спектакль в манере как будто бы довольно традиционной.

Действительно, когда «Ревизор» впервые (8 октября 1921 года) был показан зрителям, на сцене вновь открылись знакомые провинциальные интерьеры, разделенные грузными и устойчивыми ампирными колоннами. (Заметим, что архитектурный мотив колоннады, проходивший через ряд дореволюционных постановок МХТ, отчетливо выдвинулся теперь вперед в том же «Каине», чуть позже в «Евгении Онегине», а теперь в «Ревизоре» и, надо полагать, не случайно. Очевидно, в таком архитектурном мотиве проступала, быть может, даже бессознательная, тяга к ощущению гармонии, классичности и постоянства, которого художнику теперь так недоставало. Пусть даже эта инстинктивная монументальность вступала в противоречие с временем, с самим замыслом, — режиссер испытывал необходимость на что-то устойчивое опереться.)

Правда, интерьеры были выполнены без того пристрастия к захолустному обжитому быту, которое отличало прежнюю постановку 1908 года. Юон придал всем вещам, с виду обыденным, яркую цветовую локальность, что сообщало им известную упрощенность, игрушечность. В I и IV актах средняя — зеленая часть гостиной могла выдвигаться на авансцену {56} («трюк, заимствованный у кинематографа», — замечал рецензент). Здесь под большим портретом в рост Николая I собирал свой «городской совет» Городничий. Не за торжественным столом заседаний, а наспех, приткнувшись на стульях, он сообщал «принеприятное известие» тоном сдавленным и заговорщицким. Здесь же «крупным планом» разворачивалась потом сцена взяток и рождалась знаменитая мизансцена Хлестакова — Чехова, мгновенно имитирующего портрет государя императора. А в окна между тем глядел пейзаж — даль городских крыш и церквей — «хотя и залитый солнцем, но мертвенный и страшный, как восковая фигура в витрине паноптикума»[[103]](#footnote-104).

Несколько тяжеловесные декорации Юона хотя и «ложились грузом на спектакль» (А. Эфрос) и замедляли стремительную, бурную динамику режиссерского рисунка, но в чем-то ему соответствовали.

Ведущим принципом всей постановки стало остранение быта. Актеры не прятались за маски, не изображали «свиные рыла». Как всегда, на сцену вышли живые люди — тот же старый знакомый, судья Ляпкин-Тяпкин или попечитель богоугодных заведений Земляника, однако сущность каждого в закрутившейся интриге представлена была сгущенно. Режиссер уже не добивался дробной индивидуальной «характерности» каждого чиновника или купца: вся группа была словно смазана общим широким, сильным мазком. Здесь важна была не индивидуальность сама по себе, а масса, психология массы, толпы, целого города.

И вот почему: Станиславский задумал показать и показал в «Ревизоре» фантасмагорию массового психоза, трагикомический гротеск подчинения всего города «мелкому бесу», пустышке, обману. Наивно было бы {57} ожидать от такого художника, как Станиславский, что после всего пережитого он будет вдохновляться ретроспекциями, урезывать свою мысль лишь разоблачением «гнусной изнанки царизма», как того хотелось некоторым критикам[[104]](#footnote-105). Режиссерский замысел обнимал и прошлое, и настоящее, и будущее. И вовсе не был столь безобиден и простодушен, как это принято считать. В нем билась, его пропитывала, вдруг прорываясь наружу, остросовременная мысль.

«Главное то, — читаем мы в одной из рецензий, — что вот целый город сосульку, тряпку принял за человека: наваждение, помрачение сознания, какая-то морока, обволакивающая массы во тьме и на свободе человечества и заставляющая их действовать буквально рассудку вопреки, наперекор стихиям…» В этой «мороке, обволакивающей массы», и сказывалось «чувство современности». «Несомненно, — подтверждает критик, — переживаемая нами эпоха настойчиво требует от искусства отражения в игре одного из основных ее настроений — ощущения “детерминизма” человечества, особенно остро почувствованного в проносящихся бурях войн и революций»[[105]](#footnote-106).

Техника массового психоза, «морока», возникающая из чувства страха или преклонения перед власть имущим, и была внутренней пружиной всего спектакля. Чтобы придать его ходу стремительную динамику и не прерывать нарастания событий, Станиславский ввел «единство действия»: все происходит не за два, а за один только день — с утра до вечера, причем непрерывно — один акт заканчивается там, где начинается другой. Яркий день постепенно тускнеет, сгущается темнота, «зловеще мелькают {59} тени, вползает мрак, и в самый момент появления жандарма на сцене почти темно»[[106]](#footnote-107).

Что же происходило за столь короткий срок с кучкой застигнутых бедой, испуганно жмущихся друг к другу чиновников, в один прекрасный день спешно вызванных на дом к своему городничему, с бестолковым стадом купцов, с тупыми жандармами и хитрыми слугами, с любвеобильными маменьками и дочками, с воинственными вдовами и робкими незамужними девицами? Словом, что же случилось со всем городом, нет, шире — страной, еще шире — человечеством? Режиссер отвечал: случилось событие вполне реальное и одновременно фантастическое. Именно одновременно, — настаивал он. Фантасмагория вырастала из быта, на него опиралась, в нем жила и им кормилась. И рождал эту фантасмагорию не кто иной, как Хлестаков М. Чехова.

Иван Александрович Хлестаков, чиновник из Петербурга, жил в плохонькой гостинице, за постой не платил, известно — в дороге поиздержался. Номер ему был отведен под лестницей, скошенный, где полосатые обои давно пожухли, штукатурка кусками обвалилась, пол был давно немыт, в углу торчала жесткая койка, а у окна — хромой столик да пара колченогих стульев. Посредине белела низкая, почти квадратная дверь, из которой Хлестаков впервые и появлялся. Он выглядел в своем коротеньком фраке и полосатых панталонах почти мальчишкой рядом с грузной медвежьей фигурой Осипа — В. Грибунина, мрачно восседавшего на койке. И сразу же разрушал все привычные представления о традиционном Хлестакове.

{60} «Медленно входил в дверь невзрачный, курносый, худенький юноша, — вспоминает М. О. Кнебель. — Усталый, грустный, не глядя на Осипа, отдавал ему цилиндр и трость. Он был страшно голоден»[[107]](#footnote-108). Вот так. Никакого светского хлыща, щеголя, ловкого столичного фата. Никакого блеска. Напротив, сама невзрачность. Чехов играл не просто маленького чиновника, которого принимают за чиновника большого. Это была наипревосходнейшая степень мизерности, ничтожества — воплощенное ничто, ноль, пустота. Или, как писал один из рецензентов, только «ишка»: «“Ишка” — значит жалкенький, маленький человечек. Человечишка… Не коллежский регистратор, а елистратишка. Мальчишка… Чехов играет Хлестакова прежде всего как “ишку”, как сморчка. Малюсенький, ничтожненький человечишка, абсолютно бездарный, абсолютно лишенный всяких даже намеков на какие бы то ни было способности, умственные или душевные, человеческое существо, заслуживающее только презрения и ничего более, — вот Хлестаков Чехова»[[108]](#footnote-109).

Понятно, что такой «ишка» мог наедине с самим собой по-детски увлекаться плевками из окна на головы прохожим и, спрятавшись, радоваться, что сумел доплюнуть. А когда открывалась квадратная дверь и за нею показывался дрожащий от страха квадратный Городничий — И. Москвин, Хлестаков тоже дрожал мелкой дрожью по эту сторону двери и начинал тихо плакать. Мизансцена эта, одна из немногих перенесенная в новый спектакль из старого, важна была Станиславскому как узел завязки: страх людей, разделенных дверью, друг друга пока не видящих, не знающих, не сказавших еще ни единого слова. Просто открылась дверь и вошел Страх. Он-то и поведет дальше интригу и превратит бытовой случай в случай фантасмагорический.

Ситуация завязывалась естественно, с абсолютной верой в, казалось бы, невероятные «предлагаемые обстоятельства», но шаг за шагом набирала алогизм чудовищной гиперболы. Пустышка, ноль постепенно превращался не просто в лицо значительное, перед которым трепещут бедные провинциальные чиновники, но в огромный символ власти. Власти едва ли не бесовской, до конца необъяснимой, почти инфернальной.

С помощью гениальных актерских прозрений Чехова снова возвращался Станиславский к идеям, столь волновавшим его в «Селе Степанчикове»: как творится мифический культ силы, как в человеке берет верх «злое, бесовское начало» над началом «добрым, божеским»? Гоголь давал ему свой вариант, У Достоевского Фома Опискин изначально зол, намеренно творит свое бесовское дело, точно так же как Ростанев изначально добр, от природы мягок и уступчив. Здесь же нет самой природой заданных величин: бесовская бацилла вселяется в существо порожнее, механизм культа власти работает обнаженно, демонстрируя чудеса самозарождения зла.

Низводя своего Хлестакова до полного ничтожества, Чехов вскрывал истоки, показывал корни возникновения загадочной бесовской магии над людьми. Да, Хлестаков вступает, хотя и с опаской, но не без удовольствия, {61} на эту, неожиданно подставленную ему лестницу славы. Вступает именно потому, что он пуст, унижен, голоден, ничего за душой не имеет, продулся в пух и прах. Эх, хоть раз в жизни да поцарствовать! И маленький человек «без царя в голове», опережая всех чиновников, пулей влетает в дом Городничего, круто поворачивается на каблуке и, «бросив взгляд на царский портрет, внезапно и как-то по-обезьяньи остро принимает позу и манеру Николая Первого»[[109]](#footnote-110).

Все ступени своего фантастического возвышения Хлестаков — Чехов проходил с восторгом, с упоением. Он переживал тот особый подъем, какой снисходит на человека в редкие мгновения. Ведь действительно «это лучшая и самая поэтическая минута в его жизни — почти род вдохновения», — замечал Гоголь[[110]](#footnote-111). Может быть, именно в эту минуту упоение властью поворачивает к нему весь мир только солнечной своей стороной. И сам Хлестаков, видя вокруг лишь добрые лица, ласковые улыбки, губы, протянутые для поцелуя, руки, щедро несущие — не взятки, нет, дары! — пьянеет от восторга. Весь мир кажется ему сплошным праздником, подарком судьбы, неким идеальным жизненным устройством, мечтой будущего, куда ненароком посчастливилось ему залететь.

{62} И готовый каждую секунду сам себя ущипнуть, чтобы проверить, во сне это или наяву, Хлестаков с наслаждением купается, плавает в волнах приятнейшего мифа. Комизм игры Чехова ежесекундно разгорался, сверкал прыгал, делал неожиданные вольты и пируэты, рожденные кричащим несоответствием образа пустельги и верховного владыки, перед которым все падают ниц. Он мог в восторге перецеловать подряд всех чиновников, все семейство городничего, и Добчинского и Бобчинского в придачу, в любовной сцене мог грызть от страсти ножку стула, но вдруг, увидев входящего Городничего, мог в панике прятаться под юбку городничихи (и сам Станиславский в восторге аплодировал актеру[[111]](#footnote-112)). Он мог приплясывать, как расшалившийся школьник, «показывать нос почтительно и подобострастно окружившим его чиновникам», а мог, перевалившись через стол, рассматривать у судьи орден Владимира четвертой степени с видом крайнего изумления, как «первобытный дикарь, впервые увидевший металлическую побрякушку»[[112]](#footnote-113). Когда же судья — Л. Леонидов в растерянности ронял на пол ассигнации, «какая-то сила срывала Чехова с места — он нырял под стол и возвращался оттуда с радостной улыбкой», найдя деньги так, «как находит гриб в лесу»[[113]](#footnote-114).

Все эти трюки возникали у Чехова непроизвольно, с импровизационной легкостью. Противоречие, петардой заложенное в самом характере, каждый раз, взрываясь, подстегивало воображение, подкидывало новые приспособления. Мифичность самой ситуации рождала алогичные приемы, неожиданные даже для самого актера. Завравшись, он вдруг чертил в воздухе четырехугольный арбуз (тот, что стоит семьсот рублей). Случайно провалившись и завязнув в кресле, он затем каждый раз, прежде чем сесть, с опаской обходил и ощупывал стул, ожидая нового капкана[[114]](#footnote-115). Но из всех психологических капканов этот Хлестаков выпутывался молниеносно, с блистательной находчивостью, тотчас впадая в генеральский тон, доходя до высших ступеней власти.

«Выдумка, миф, культ, созданный запуганным воображением чиновников»[[115]](#footnote-116), утверждался со всей возможной реальностью и тут же на глазах лопался, как мыльный пузырь, чтобы через секунду снова взлететь, засверкать и закружиться. «Постепенно Хлестаков возносил себя на недосягаемую высоту. Он с грозным наслаждением представлял себя государственным человеком и рассказывал, как распекал всех до единого в Петербурге. В этом месте он доходил до патетики, но внезапно язык отказывал ему, терялась нить мысли»[[116]](#footnote-117), и Хлестаков чуть не шлепался на пол.

Чеховский гротеск мгновенно соединял реальное с нереальным, простодушный юмор с нешуточной издевкой, комизм с дьявольским трагизмом. Все молниеносные превращения, над которыми зрители только что потешались, своим алогизмом постепенно рождали ощущение странного, очень странного происшествия.

{63} «Пошутил! Пошутил!» — запоет этот веселый клоун и закружится, запрыгает на тоненькой своей ножке. «Но всматриваясь в это ничуть не хорошенькое лицо, едва ли не курносенькое, — замечаешь странные на нем глазки — бегающие, острые, такие, каких у “всех”, пожалуй, и не бывает… Но вслушиваясь в его болтовню, обрывающуюся каким-то порой не совсем человеческим бормотаньем, но вглядываясь в эти его быстрые-быстрые движеньица, прискоки и броски, — вдруг вспоминаешь и внезапно понимаешь смысл гоголевских о нем слов:

“Словом, это фантасмагорическое лицо, которое, как лживый, олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкой…”

Вот она и разгадка этого “не совсем человеческого” выражения глаз, этих обезьяньих ухваток, этих окриков-взвизгов: перед нами *не реальное*, а фантасмагорическое лицо.

Хлестаков как образ. Хлестаков как некий чудовищный гротеск. Но символическое это преломление — оно все-таки всеми корнями своими питается реальной почвой, потому, и будучи *гротеском*, как бы невозможностью, — оно все-таки подлинно и все-таки возможно»[[117]](#footnote-118).

Но в чем же, однако, таился особый трагизм спектакля и на кого он распространялся? Без сомнения, исходил он из бесовского, фантасмагорического начала хлестаковского образа и бросал свою тень на всех персонажей без исключения, на весь образ города. Можно предположить, как неохотно расставался Хлестаков с сотворенным им мифом. Впервые в жизни превратившись из ноля в единицу — первого и единственного властителя города, тот Хлестаков, каким его играл Чехов, должен был трагически пережить крушение своего культа. Вынужденный расколдоваться, он, наверное, впервые в жизни ощутил тяжесть пустоты. Исчезала удивительная невесомость человека, которому доступно все, шевельни он только пальцем. Более того, улетучивался образ «идеального государства». Мир добрых людей грозил превратиться в мир людей злых.

Впрочем, всей тяжестью мифотворчество ложилось на плечи человечества. «Морока», наведенная мнимым ревизором, всех в конце концов устроила, наваждение узаконилось. И если сам Хлестаков расколдовался без всякого удовольствия, то уж для города сия процедура обернулась форменной трагедией. Как сущую трагедию «детерминизма человечества», замороченного, живущего под страхом фантомов власти, переходящего из рук одного властителя в руки другого, еще более страшного, потому что неведомого, — так трактовал режиссер финал «Ревизора».

Спектакль, начинавшийся как традиционная бытовая комедия, постепенно набирал черты трагикомизма — легкого, порхающего, прячущего угрозу, снимающего страх. И, казалось, ничто не предвещало чудовищной развязки. Вначале Городничий — И. Москвин казался привычным стереотипом: тяжелые квадратные щеки, подпертые воротником, седой ежик, бакенбарды и нависшие брови, взгляд злой и недоверчивый, углы губ угрожающе опущены, рот сжат мертвой хваткой. Этот кого хочешь зажмет в кулак, любому хребет переломит.

{64} Станиславский открывал спектакль мизансценой, удостоверяющей силу Городничего: его, как архиерея, облачали в форму. Москвин стоял под портретом царя, поставив ногу на стул, вокруг него суетились чиновники, подавая, натягивая на него мундир, пытаясь застегнуть пуговицы, а у ног мельтешились на коленях Добчинский и Бобчинский, защелкивая шпоры на сапогах. Вторая точка фиксировала страх Городничего, трясущегося за дверью номера гостиницы. И затем начиналась целая серия пристроек, прощупываний, узнаваний, обольщений, в которой импровизационность Чехова подхлестывала фантазию Москвина, а фантазия Москвина в свою очередь подстрекала новые «приспособления» Чехова («за ним не угнаться, прет, как паровоз!», — признавался Чехов). «Во всех сценах с Хлестаковым Москвин-Городничий как-то преображался, начинал полниться… кипучей жизнью трагико-комического гротеска», а финал «проводил с подлинным трагизмом»[[118]](#footnote-119).

Фотография сохранила нам облик Москвина в финальном монологе. Куда девалась выправка, стать, злая сила Городничего! Он скорее напоминает того несчастного станционного смотрителя, которого сыграл потом актер с таким пронзительным трагизмом в кинофильме «Коллежский регистратор», в тот момент, когда старика гонят взашей из богатой прихожей. Городничий рыдает. Руки прижаты к груди, глаза в слезах подняты кверху, рот раскрыт в крике («за что?!»). На плечи криво накинута шинель, а на голову, как шутовской колпак, нахлобучена треуголка. Кажется, что в этот миг ему действительно могут почудиться вокруг не просто «свиные рыла», но те бесовские физиономии, которые так часто у Гоголя под маской свиньи скрываются. Он словно сходит с ума, ему слышится смех, лай, улюлюканье…

И тут Станиславский с Москвиным позволяли себе новшество такое, какое поразило даже видавших виды ультралевых критиков. «Знаменитую фразу: “Чему смеетесь? Над собой смеетесь!” — городничий произносит, выдвинувшись на авансцену, занеся ногу на суфлерскую будку, после минутной паузы, когда внезапно освещается зрительный зал, и указывая публике широким жестом назад на весь собравшийся, так легко поддавшийся обморочению город… Это “моментальное уничтожение рампы”, взятое напрокат из арсенала “Театрального Октября”, производит очень сильное впечатление», — констатирует В. Блюм от лица «необычно взволнованных зрителей»[[119]](#footnote-120).

Легко заметить, что у критика, поймавшего театр на заимствовании приемов «из арсенала “Театрального Октября”», концы с концами явно не сходятся. В самом деле, зачем понадобилось Станиславскому зажигать свет в зале, а Москвину выходить вперед на авансцену да еще ставить ногу на суфлерскую будку, если объект сатиры у Городничего позади — только все тот же замороченный город, на который Москвин и «указывал публике широким жестом назад»? И чем тогда так «необычно» могли быть взволнованы зрители?

{65} Между тем, вся новизна и смелость мизансцены Станиславского (которую не посмел в точности описать критик левого толка и которую зафиксировали другие критики, куда более традиционного вкуса) как раз в том и состояла, что объект сатиры у Москвина был впереди — в зрительном зале. «На словах “чему смеетесь” сцена и *весь театр* заливается ярким светом, — пишет Ю. Соболев. — И… в этом внутренне правдивом, а главное в истинно сценическом, подлинно театральном приеме, заставляющем городничего обратить слова свои не к действующим на сцене, а к смеющимся в публике, — сказать их, выйдя за рампу, — в этом смелом и резком приеме видится мне несомненно намечающийся отрыв от старой реалистической традиции и подход к новой грани художественного бытия — к той, на которую уже вступает I Студия в “Эрике” и на которой уже стоит Третья Студия в поставленном Е. Б. Вахтанговым “Чуде св. Антония” (Метерлинка — в духе мистических прозрений, в форме театрального гротеска)»[[120]](#footnote-121).

{66} Глубокий современный смысл такого решения финальной сцены спектакля не подлежал никакому сомнению. Здесь ставилась последняя точка всего режиссерского замысла. Исследуя технику массового психоза, Станиславский смело перебрасывал огонь сатиры через рампу. После всей «дьяволиады» Чехова наивно было бы обличать одного Городничего. Смысл происшествия «расширялся до мировых пределов». Режиссер видел во вчерашнем и сегодняшнем дне угрожающие симптомы того «наваждения», которое может слепо, фанатично, без рассуждения принимать ноль за единицу, лицо ничтожное за лицо значительное, свергать и вновь воздвигать себе кумиров. Инстинкт стадности, стихийного подчинения общей опасной иллюзии может причинять человечеству беды поистине катастрофические.

Страх «замороченной» толпы, готовой рождать себе новых фантомов, готовой бросать к их ногам себя, свою семью, весь город, всю страну, наконец, — всегда есть сила разрушительная. «Бес без конца и без краю», скрывавшийся в Хлестакове Чехова, имел цели не потусторонние, а вполне реальные. Не унесись чеховский герой на тройке, еще минута — и стихия развернулась бы на всю Россию…

Вот почему прав был П. С. Коган, когда писал, что «в этом “Ревизоре” больше гофмановской жути, чем в “Брамбилле” Камерного театра. Пошлость, всесильная и бессмертная, смотрит на вас бесчисленными глазами, кажет язык, меняет свой образ, выскакивает из всех углов, прячется и снова появляется, хохочет. Мир превращается в призрак. Начинаешь верить в черта, который навел марево на жизнь человеческую, свел с ума людей и дьявольской пляской празднует торжество свое.

И Станиславскому не нужно было для этого ни длинных носов, ни каких-то особенных ритмических движений, ни стилизованных, подчеркнутых костюмов. Все просто, “натурально”, как было в лучшие годы жизни этого театра. Городничий без мундира, в домашней обстановке, этот “сосулька” Хлестаков, все, вплоть до жандарма, так обыкновенны, так естественны. Так правдиво передано незначительное происшествие, случившееся в захолустном городке.

Но смысл этого происшествия расширяется до мировых пределов. Дьявол шутит не только над группой чиновников. В их лице он издевается над прошлым и будущим…»[[121]](#footnote-122)

Итак, «Ревизор» был поставлен как «современная комедия», как «самая злободневная и революционная сатира».

Спектакль, начавшийся как добропорядочная комедия, заканчивался чуть ли не мистическим ощущением ужаса. Привычное оборачивалось вдруг такой неожиданной и странной личиной, что смех в зале постепенно таял.

Новый спектакль Художественного театра вызвал бурную дискуссию в прессе. В Доме Печати состоялся специальный диспут о «Ревизоре». В центре споров стояла фигура чеховского Хлестакова, о нем судили и рядили на все лады, сходясь лишь в том, что это исполнение невиданное, едва ли не гениальное.

{67} Свою реплику в споре подал и Вс. Э. Мейерхольд. Для него игра Чехова явилась настоящим подарком, словно подтверждающим его собственные прогнозы в статье «Одиночество Станиславского». Он сделал даже специальный доклад в Третьей студии МХТ о Михаиле Чехове как об актере гротеска. Гротеск — «единственно приемлемая форма театра, через которую должно пропускать и юмор, и трагедию, и буффонаду», — говорил Мейерхольд. Когда «Чехов появляется на сцене с бледным лицом клоуна, с бровью, нарисованной серпом», — это «откровение для актерского творчества и смелый путь к театру гротеска»[[122]](#footnote-123).

Восхищаясь эксцентричностью и виртуозностью исполнения Чехова, Мейерхольд все-таки считал, что «во всем остальном, несмотря на ряд превосходнейших mise en scène, введенных вечно юным мастером Станиславским, спектакль являл собой типичный пример умирания и разложения реалистического театра»[[123]](#footnote-124).

Наиболее глубокое и тонкое понимание актер нашел в статье молодого критика П. Маркова. «В его творчестве говорит современность, — писал он. — Его странный, острый и нежный гений рос и креп вместе с нами в суровую годину революционных бурь.

Такого актера давно ждала русская сцена. Это о нем были пылкие мечтания и дерзкие пророчества теоретиков и философов театра. Но такой духовно богатый и технически изощренный актер, как Чехов, мог явиться только в результате всех достижений современного театра. Чехов работает по системе Станиславского, но и Мейерхольд, вероятно, с радостью встретил бы Чехова в своем театре технического мастерства».

С именем Чехова Марков связывал рождение нового театрального стиля: «Чеховым актер символического театра утверждает свою несомненную реальность. И Эрик, и — в особенности — Хлестаков Чехова могут быть истолкованы только в связи с раскрытием их символического содержания, — полагал он. — Сумасшедший гротеск “Чиновника из Петербурга”, неожиданно явивший фантасмагорическое лицо человека “ни се, ни то”, принятого за ревизора, с дерзкой силой глубокого дарования впервые утвердил на сцене символическое воплощение Хлестакова».

Важно при этом, что чеховский гротеск покоился на реальной основе: «та символическая основа, которую дает в своем сценическом творчестве Чехов, крепкими цепями прикована к реальной жизни: его образы — не отвлеченные маски, а реальные люди, т. к. символическое творчество всегда глубоко правдиво»[[124]](#footnote-125).

Новая человеческая и художественная структура, сотворенная Чеховым, оказалась так заразительна, что вызвала к жизни не только серию критических статей и дискуссий, но даже прямые подражания в драматургии (вскоре была сочинена Д. Смолиным и представлена в Гостекомдраме новая пьеса под названием «Товарищ Хлестаков»).

Для Станиславского постановка комедии Гоголя, казалось, открывала широкие перспективы: это была первая большая победа Художественного {68} театра после революции. Спустя четыре дня после премьеры «Ревизора», 12 октября 1921 года, он приступает к репетициям другой классической комедии, с которой когда-то началась его режиссерская биография, — «Плоды просвещения» Л. Толстого. Комедия эта — своей яркой социальной сатирой на российское барство и открыто демократическими симпатиями — как нельзя более подходила для продолжения и развития линии, начатой «Ревизором». Он хотел здесь «раскрыть в художественных образах, хотя бы отчасти, некоторые из многих причин, которые в конце концов привели Россию к революции»[[125]](#footnote-126). Режиссер рассчитывал выпустить спектакль не позднее конца апреля 1922 года и сам готовился играть Звездинцева.

Можно предположить, что в «Плодах просвещения» Станиславский собирался пойти еще дальше по пути сближения с новаторскими поисками Первой и Третьей студий. Недаром он поручил роль Звездинцевой — наряду с М. П. Лилиной — такой острой гротесковой актрисе Первой студии, как С. Бирман. 1‑го мужика вместе с И. М. Москвиным репетировал Н. Баталов, а 3‑го мужика — М. Чехов. Оформлять комедию Толстого должен был художник И. Нивинский, который работал в это время с Вахтанговым над «Принцессой Турандот». Правда, судя по эскизам, Нивинский предложил здесь решение отнюдь не «турандотистое», а скорее в духе декораций А. Я. Головина к графским комнатам будущей «Женитьбы Фигаро» — с их витиеватой, вымороченной роскошью. Впрочем, спектаклю этому не суждено было увидеть свет: за сезон 1921/22 года было проведено более 85 репетиций, но затем работа прервалась в связи с отъездом театра за границу.

Станиславский трудился в тот сезон особенно много, ни от чего не отказываясь. Параллельно с новыми постановками и возобновлениями старых он руководил Первой, Второй и вновь созданной Четвертой студиями, вел занятия с Оперной студией (где летом 1921 года было создано три спектакля), работал в Студии Комической оперы при МХАТ, в Студии для рабочих, основанной И. В. Лазаревым, и в еврейской студии «Габима». Кроме того, он помогал М. Чехову и Б. Вершилову ставить во Второй студии «Сказку об Иване-дураке и его братьях» Л. Толстого, решенную в духе наивного русского лубка, с игрушечными персонажами, наделенными яркой социальной окраской. Рассказывая об этих работах больному Вахтангову, он шутил: «… выходит, что я не даром ем советский хлеб»[[126]](#footnote-127).

Между тем положение Художественного театра и его студий по-прежнему было нелегким. «Качаловская группа» все еще оставалась за рубежом, и Немирович-Данченко называл свой театр «израненным», лишившимся «почти 3/4 своих театральных возможностей», чем объяснял, в частности, провал «Каина», в котором «выпала центральная роль Люцифера»[[127]](#footnote-128) (ранее предполагалось, что его будет играть В. И. Качалов).

{69} Успех «Ревизора» вовсе не разубедил многих противников МХАТ в том, что Художественный театр умирает. Об этом говорил сам Мейерхольд. Хотя к этому времени он уже был отстранен от поста руководителя ТЕО, борьба продолжалась. Пролеткультовские и лефовские критики настойчиво пытались похоронить театр. Некто Futurus кричал руководителям МХАТ: «Старьевщики!», а Влад. Масс: «Эстетствующие!» «Что бы ни ставил в наши дни Московский Художественный театр, он как театр психологического натурализма, как театр “настроений” и “переживаний” останется в неизменном противоречии с современностью», — заключал Масс[[128]](#footnote-129) (Позиция Масса была поддержана «врезкой» от редакции как «безусловно правильная» и «весьма своевременная».)

Разумеется, критики эти не имели никакой директивной власти, тем не менее атмосферу вокруг театра отравляли. Положение МХАТ осложнилось не только в идеологическом, но и в финансовом плане. Страна переходила на Новую экономическую политику. В этих условиях решено было снять с государственной субсидии ряд театров и студий. В голодный 1921 год финансовая проблема приобретала характер первостепенный «Русский театр в опасности», — предупреждал журнал «Культура театра» — {70} «Весь горизонт — в тяжелых, низко нависших тучах, почти без просветов»[[129]](#footnote-130).

Летом 1921 года (когда проходили первые генеральные репетиции «Ревизора») театру «прекратили давать деньги», актерам перестали платить «текущее жалование» и «приостановились все подготовительные работы». Единственным выходом из тяжелого материального и творческого положения представлялось воссоединение с «качаловской группой». Без таких актеров, как Качалов, Книппер, Германова, Берсенев, Массалитинов и другие, немыслимо было думать о серьезной перестройке всего театра, об осуществлении новых задуманных постановок.

Рассказывая об этом в письме к В. И. Качалову, Вл. И. Немирович-Данченко пытался всячески успокоить и склонить зарубежную группу театра к возвращению на родину. «Вообще курс, взятый нами еще в Вашу бытность здесь, — писал он, — в конце концов побеждает по всей линии. То есть оставаться вне политики, отбрасывать все второстепенное, всяческий второй сорт, дорожить настоящими сценическими ценностями, культивировать их, не останавливаться на застывающих формах, твердо верить, что только настоящее искусство и нужно, даже в самые острые моменты революционных требований. И это побеждает. Огромный, почти бешеный натиск на “академические” театры, в особенности на наш, со стороны группы Мейерхольда, получившего неожиданно большую официальную власть, провозгласившего лозунг “Театрального Октября” и объявившего академические театры контрреволюционными, без удержу агитирующего и доходящего часто до хулиганских выходок, — этот натиск уже ослабел, как лопнувший пузырь, сам Мейерхольд уже отстранен от власти, а отношение к нашим сценам чуть не крепче прежнего».

Уверяя Качалова, что их встретят «с распростертыми объятиями», Немирович-Данченко замечал: «Имя Художественного театра имеет большую силу во всех учреждениях. С ним везде считаются. Конечно, бытовых лишений сейчас масса, жизнь в России тяжелая». «Бывает у нас мучительная тоска по внешне благообразной жизни, — все бы бросили, чтоб очутиться в благоустроенных условиях, — признавался он. — Бывает трудно поборимая скука, так тускла бывает жизнь. Но бывает такая гордость и такое удовлетворение совести, каких мы прежде не знали. Это когда мы окунаемся в нашу работу, нашу, Художественного театра, когда мы чувствуем, что его искусство не застоялось, не заплесневело, что, наоборот, с него счищается всякая дрянь. И — вот, подите же, — жизнь не улучшается, скорее наоборот, а такое настроение все чаще и шире».

Немирович-Данченко рассказывал Качалову о той огромной работе, которую ведут и он сам, и Станиславский, и Лужский, и Москвин, и студии, и районная группа, и завершал свое послание так: «Никогда еще за все эти десятилетия жизнь не ставила такой резкой, такой видимой грани между стороной духовной, идейной и материальной. Грань жестокая, дающая себя чувствовать на каждом шагу, непрерывно в течение дня, оттого так мучительны эти вскидывания души, то в самое дорогое и радостное, {71} то в самое досадное, ничтожное и раздражающее и озлобляющее.

И не знаешь, где лучше? С чем лучше? С кем лучше? И то, что кажется наверное лучшим, может оказаться серым, тусклым, скучным»[[130]](#footnote-131).

Письмо это, видимо, сыграло в судьбе Качалова и его спутников немаловажную роль. Оторванные от Москвы актеры питались тревожными слухами и тенденциозной информацией иностранной прессы. Тревога их не утихала. В бытность свою в Праге О. Л. Книппер-Чехова вспоминала, с каким новым чувством она играла сразу после революции свою Машу в спектакле «Три сестры», какими пророческими ей казались теперь слова Чехова. Ведь действительно «надвинулась на нас всех громада, сильная буря, сдула с нашего общества лень, равнодушие к труду, гнилую скуку… Хотя… конечно, — признавалась актриса, — не о такой буре мечтала прекрасная душа Чехова, так болезненно сжимавшаяся при виде малейшего насилия над человеком, над его духом, так мучительно съеживавшаяся при виде малейшей грубости, даже в обыденной жизни…»[[131]](#footnote-132) В этих словах проступала та боль, что жила в сознании многих русских интеллигентов, трагически воспринимавших бурный процесс исторической ломки, неизбежные акты революционного насилия. Разрыв с родиной эту боль обострял до крайности.

После письма Немировича-Данченко «качаловская группа» (за исключением Н. Массалитинова, Р. Болеславского и М. Германовой) приняла решение вернуться в Россию. От возвращения «качаловской группы» зависела поездка Художественного театра за границу, одобренная А. В. Луначарским и В. И. Лениным.

В мае 1922 года «качаловская группа», наконец, возвратилась в Москву, а в конце августа был решен вопрос о поездке театра (вначале на один сезон) на гастроли в Западную Европу и Америку, и 14 сентября того же года К. С. Станиславский во главе труппы МХАТ отбыл за границу.

## Заграничные гастроли

Станиславский отправлялся в путь с неспокойной душой. Сумеет ли он в напряженной гастрольной атмосфере вновь собрать воедино, сплотить разрозненную труппу театра? Заинтересует ли «старый» репертуар МХАТ европейскую и американскую публику? Ведь снова, как и в 1906 году, театр вез того же «Царя Федора», «Дядю Ваню», тех же «Трех сестер», «Доктора Штокмана» и «На дне». Правда, к ним теперь театр добавил «Вишневый сад», «Иванова», «Хозяйку гостиницы», «На всякого мудреца довольно простоты», «Братьев Карамазовых», «Провинциалку» и «У жизни в лапах», но все это были постановки более чем десятилетней давности.

{72} Немирович-Данченко, который в это время находился на лечении за границей, успокаивал Станиславского, уверяя, что «старый» театр за рубежом «до сих пор не преодолен», а «новое искусство» «успело приесться». И хотя у отдельных талантливых европейских актеров он почувствовал новый «тон, освободившийся от медлительного натурализма», все-таки вся новизна, по его мнению, «вертится около технических трюков. Ваш путь *создания актера* — самый новый»[[132]](#footnote-133), — настаивал он.

Но Станиславского эти слова вряд ли могли успокоить. Он твердо был уверен в том, что, «как и семнадцать лет тому назад, перед первой заграничной поездкой 1906 года, мы очутились в тупике. Надо было опять отойти на расстояние и издали посмотреть на общую картину, чтобы более правильно разобраться в ней. Короче говоря, — надо было временно уехать из Москвы»[[133]](#footnote-134).

Казалось бы, после успеха «Ревизора» слова о «тупике» в устах Станиславского звучали неожиданно. Он написал их на последних страницах своей книги, очевидно не ранее 1924 года, «отойдя на расстояние и издали посмотрев на общую картину». Пытаясь осмыслить, что же произошло с его театром и с ним самим за первое послереволюционное пятилетие, он приходит к трудному для себя выводу: из театра новаторского МХАТ превратился в театр традиционный.

Как же случилось, что режиссер, пришедший в искусство как революционер, всю жизнь смело искавший все новые и новые идеи и формы театра, теперь, после революции, которую он ждал, предчувствовал, на которую так надеялся, неожиданно для себя оказался на позициях «охранительных», вынужден обороняться, а не наступать? С мудростью много пережившего и передумавшего человека он понимает, что произошла смена эпох и поколений. На сцену хлынула театральная молодежь со своими идеалами, вкусами и нетерпимостью, она и подняла «революционную бурю в театрах». В этом есть определенная историческая закономерность: «Опять, как и в наше время, многое старое было признано отжившим и ненужным потому только, что оно старое, а новое — прекрасным только потому, что оно новое»[[134]](#footnote-135).

Проводя такую аналогию между «нашим временем», когда молодой Художественный театр совершал свою революцию в искусстве, и «теперешней театральной революцией», Станиславский отдает явное предпочтение своему времени. Что же касается «теперешних», то на их счету одни протори и убытки, «Трагедия теперешней театральной революции… заключается в том, что ее драматург еще не народился», — пишет он, игнорируя тот простой факт, что мейерхольдовская «Мистерия-буфф», на представление которой он пойти не пожелал, как раз этого драматурга и открыла.

Одну за другой перечисляет он все беды «теперешних новаторов-революционеров», все их ошибки, подлинные и мнимые, все заблуждения, истинные и мифические. Эти страницы книги написаны с горечью, {73} с нетерпимостью оскорбленного современника, который не может выдержать тон объективного мемуариста. Распекая «модных новаторов» за культ «формы ради самой формы», он не замечает идей, ради которых рождалось искусство Мейерхольда и Маяковского, не может принять формулу театра политической агитации — острую, плакатную, площадную, обращенную к массам и движением самих масс рожденную, — именно потому, что она не укладывается в его собственную формулу «жизни человеческого духа».

«Суть теперешней жизни человеческого духа глубока и важна, — пишет он, — так как она создалась на страданиях, на борьбе и на подвигах, среди небывалых по своей жестокости катастроф, голода, революционной борьбы.

Эту большую жизнь духа не передать одной внешней остротой формы, ее не воплотишь — ни акробатикой, ни конструктивизмом, ни кричащей роскошью и богатством постановки, ни плакатной живописью, ни футуристической смелостью или, напротив, простотой, доходящей до полной отмены декораций, ни наклеенными носами, ни расписными кругами на лицах, ни всеми новыми внешними приемами и утрированным наигрышем актеров, которые оправдываются обычно модным словом “гротеск”»[[135]](#footnote-136).

Зачеркнув в одной фразе все новые приемы молодого революционного театра, Станиславский не пожалел даже гротеска, которому сам отдал такую серьезную дань в «Ревизоре». Не вспомнил он здесь даже то, что в разговоре с Вахтанговым сам называл гротеск «высшей степенью нашего искусства». И о самом Вахтангове забыл.

Кажется странным и не вполне объяснимым, как мог Станиславский, заканчивая свою книгу, не упомянуть о «Принцессе Турандот» — о том самом спектакле, который накануне отъезда привел его в такой восторг. Ведь не зря же он назвал «Турандот» «праздником для всего коллектива Художественного театра». Последнюю постановку Вахтангова он воспринял с энтузиазмом, писал ему, что «за двадцать пять лет существования Художественного театра таких побед было немного. Вы нашли то, чего так долго и тщетно искали многие театры»[[136]](#footnote-137). Подтверждая это, Немирович-Данченко говорил, что Вахтангов «оторвался от худых традиций Художественного театра», от «натурализма, от которого Художественный театр сам хочет оторваться… От этого натурализма, серого, нудного, Вахтангов оторвался с какой-то стихийной стремительностью…»[[137]](#footnote-138)

Разговор о Вахтангове, который должен был бы возникнуть на этих страницах книги, так и не состоялся. Психологически этот казус можно было бы объяснить простым упрямством старого разобиженного художника. Но дело было сложнее. Ведь начни он разбираться в том, что сделал Вахтангов своей «Турандот», ему невольно пришлось бы пойти на некоторое сближение с той эстетикой молодой революционной сцены, {74} которую он, несмотря на опыт «Ревизора», продолжал на словах упрямо отрицать.

Волей-неволей он должен был бы признать и забавный футуризм декораций Игн. Нивинского, и обнаженную театральность представления, и законность иронической игры «отношения к образу», и прием масок, и карнавальность костюмов, и многое другое. А это в свою очередь привело бы его к признанию, что именно такие приемы помогли здесь рождению чувства свободной актерской импровизации, которое было для него самого высшей целью «системы».

Но острота полемики вокруг традиций Художественного театра, которая велась как раз с плацдарма условной театральности, и горечь самочувствия новатора, вдруг неожиданно очутившегося на положении консерватора, не позволяли ему принять спокойный объективный тон. Да и напрасно было бы ожидать спокойствия от художника и человека, который дисгармонию мира вбирал в свои произведения, чтобы ее преодолеть, но преодоления не находил, цельность мира не восстанавливалась с помощью искусства. И какие бы открытия он ни совершал для себя в том же «Каппе», в том же «Ревизоре», в конечном счете они не могли вернуть ему прежней, изначальной гармонии с миром.

Его ученик, человек иного поколения, когда пришла революция, мог сразу поверить, что вот теперь, наконец, можно «взметнуть!». Слушая «музыку революции», он различал в ней не только противоборство резких голосов дисгармонии, но и сверкающую мелодию освобождения, раскрепощения, собирания прежде разорванного единства человека. И, «возвращая театр в театр», он веселой, праздничной театральностью утверждал в «Турандот» чувство человеческой свободы.

Вот почему учитель и мог сказать, что его ученик нашел то, что «так долго и тщетно» искал он сам. Но Вахтангов ушел из жизни, так и не увидев премьеры своего спектакля. Он «родился, чтобы начать, и умер», как говорил Мейерхольд. Его потеря была для Станиславского тем горше, что с ним как бы уходила его надежда на будущее. Потери последних лет — Сулержицкий, Блок, угасший в Петрограде летом 1921 года, теперь Вахтангов — входили в сознание как противоестественные и вместе с тем словно неизбежные.

Весь этот сложный переплет событий, размышлений и тревог отягощал предотъездное настроение. Ощущение растерянности, потери почвы под ногами сквозит в письмах этих дней. И все-таки, что бы ни происходило, Станиславский мог подниматься выше этого, думать только о главном деле своей жизни. «Будьте как Сулержицкий, — призывал он, — его гнали, изводили, приглашали, увольняли, но он не забывал того, что мы делали и страдали вместе»[[138]](#footnote-139). Поэтому, посылая перед отъездом письмо Немировичу-Данченко (который должен был оставаться с музыкальной студией и частью труппы в Москве), он писал решительно: «Я уезжаю с твердым намерением вернуться в Москву “иль со щитом, иль на щите”»[[139]](#footnote-140).

{75} Против ожидания «старый» репертуар художественников, с которым они отправились на свои долгие гастроли, не подвел. В Берлине, Париже, Праге и Загребе театру повсюду сопутствовал колоссальный успех, «целые сады цветов», восторженные овации, речи, полные залы — «такой наплыв, что пришлось звать полицию»[[140]](#footnote-141). Это ободрило Станиславского, но, как всегда с ним бывало в дни шумных успехов, заставило вновь пристально пересмотреть сделанное, задуматься о будущем.

У него не поднимается рука описывать Немировичу-Данченко «успех, овации, цветы, речи». «Если б это было по поводу новых исканий и открытый в нашем деле, — признается он, — тогда я бы не пожалел красок и каждая поднесенная на улице роза какой-нибудь американкой или немкой и приветственное слово получили бы важное значение, но теперь… Смешно радоваться и гордиться успехом “Федора” и Чехова. Когда играем прощание с Машей в “Трех сестрах”, мне становится конфузно. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радует. Напротив. Не хочется его играть…»[[141]](#footnote-142)

Вот так: «Чехов не радует… Не хочется его играть». Признание рубежное. «После всего пережитого» необходимо нечто совершенно новое в искусстве. Что же? Вся сложность положения художника в том и состояла, что он сам отчетливо не представлял себе, к какому берегу плыть. Оттолкнувшись от старого берега, ясно чувствуя, с чем надо распроститься, что он не может понять и принять в исканиях других современных художников театра, он еще не мог ясно сформулировать программу на будущее. Впереди лишь туманно брезжили новые трагедийные замыслы.

Два года, проведенные за рубежом, вдали от родины, заставили Станиславского многое переоценить в окружающем мире, в странах Европы и Америки. По-иному он увидел и то, что происходило теперь в России. На расстоянии появилась большая объективность взгляда, более точное соотношение истинных ценностей и мнимых. Словом, произошел необходимый поворот в мировоззрении художника, прояснилось то, ради чего стоило продолжать свою многотрудную жизнь в искусстве.

Во время гастролей 1922 – 1924 годов Станиславский работал много и напряженно: репетиции, вводы новых исполнителей, участие в спектаклях, административная работа, различные встречи, интервью и выступления отнимали почти все дни. Но все-таки он находил время, чтобы писать давно задуманную им книгу воспоминаний — будущую «Мою жизнь в искусстве» — и за эти два года ее закончил и выпустил в свет[[142]](#footnote-143). Понятно, что новой режиссерской работы пока не предвиделось. Однако неожиданно в Америке в 1923 г. Станиславский получил предложение киностудии Голливуд написать для нее сценарий и поставить кинофильм. Опыт этот, перекликающийся с будущими фильмами С. Эйзенштейна и А. Тарковского, во многом любопытен.

## **{****76}** «Трагедия народов»

Материалом для сценария режиссер решил избрать первую и вторую части трилогии А. К. Толстого. Выбор связан был, надо полагать, с тем, что за границей Станиславский сыграл свою последнюю роль — Ивана Петровича Шуйского[[143]](#footnote-144) в спектакле «Царь Федор Иоаннович» и вновь погрузился в образный мир трагедии А. К. Толстого. Теперь материал русской истории, взятый драматургом, воспринимался им сквозь призму всего пережитого его родиной за последние годы.

Не только о вырождении царской власти, о борьбе вокруг престола и о драме Иоанна Грозного и Федора задумывался теперь режиссер. Замысел сценария охватывал проблемы куда более широкие: Станиславский предполагал придать кинофильму поистине пушкинский размах, хотел развернуть на экране огромное эпическое полотно, повествующее о «судьбе человеческой, судьбе народной». Он так и назвал его «Трагедия народов».

Та эпическая, повествовательная манера режиссера, которая проступала еще в первых его постановках трагедий А. К. Толстого, но поневоле обуживалась рамками сцены, теперь с помощью экрана могла развернуться сполна. Здесь воистину выходила вперед «тема страдающего народа».

Судя по сохранившимся режиссерским наброскам сценария, Станиславский задумал начать фильм с «аллегорического изображения русского народа»[[144]](#footnote-145). На экране возникает фигура пахаря, как бы олицетворяющего весь народ: «народ в образе легендарного Микулы Селяпиновича пашет». Затем один за другим следуют обобщенные кадры, в монтажном стыке связанные общей логической цепью: Труд — Голод — Молитва — Бунт.

«*Труд* народа показан рядом фигур в поле: пашут, сеют, боронят, местами в плуги впряжены бабы. Рубят и сплавляют лес. Вертят тяжелые жернова. Бурлаки тянут баржу бечевой».

*Голод*: камера движется по голодной, нищей избе, выезжает в поле. Режиссеру видятся «жидкие, примятые дождем и ветром колосья; крестьянская семья горестно бродит среди пустого поля, голодные, полунагие».

*Молитва*: «Скит. Богомольцы. Отшельник в лесу. Святой Сергий Радонежский и медведь. Народное горе тянется к отшельнику. Приходят нищие, больные, голодные».

*Бунт*: «Подготовка (бунта): неправедный суд, казни, набеги опричников, похищение жен. Разбойничество: к волжским атаманам стекаются холопы, обездоленные, обиженные». Режиссеру видятся кадры, где расстилается «Волга. Волжская повольница. Разбойники. Их отношение к богатым и бедным».

{77} Бунт докатывается до царских ворот. На экране вырастает «Кремль. Ивановская площадь. Народ безмолвствует, слушая приказы, читаемые дьяком». Неожиданно прорывается «религиозный протест. Юродивый Василий Блаженный предлагает царю кусок кровавого мяса». А рядом с нищим, оборванным народом — богатые иностранцы, следует пышный «приезд и прием послов».

Собирательный образ русского народа, навеянный полотнами Репина, Сурикова, Нестерова, должен был дать скорбный и бунтарский зачин всей киноэпопее, задуманной Станиславским. Только после этого эпического зачина он предполагал перейти к сценам из двух частей трилогии А. К. Толстого, по-своему их переосмысливая, подчиняя главной теме будущего произведения — теме страдающего народа.

Фильм должен был состоять, очевидно, из двух серий — «Грозный» и «Федор», в которых судьба народная рассматривалась сквозь призму сначала «злой», а затем «доброй» власти. При этом образы Грозного и Федора представали каждый в новом освещении. На опыт ранних постановок МХТ — 1898 и 1899 годов — накладывался более поздний человеческий и художественный опыт режиссера, все пережитое им за последние четверть века, раздумья о повторяющихся уроках русской истории, о судьбах родины, о взаимоотношениях народа и власти.

Так, образ Грозного, освобожденный теперь от чрезмерного груза натуралистических подробностей, возникал перед мысленным взором Станиславского как фигура поистине символическая. Тема «разрешения крови», волновавшая режиссера в «Каине», снова выдвигается в центр замысла. Используя малейшую возможность, он заметно развивает мотив больной совести царя Иоанна: через все кадры первой серии сквозной вереницей проходят наплывом фантастические «видения» Грозного — образы «убиенных», уничтоженных им людей. И здесь новые киноприемы послушно идут навстречу замыслам режиссера.

В первой же сцене, когда Грозный «сидит в спальне около кровати», Станиславский сразу вводит наплыв: «Видение Грозного: перед ним проходит сцена убийства сына. Он идет в молельню и исступленно молится. Ему кажется, что иконы меняются: богоматерь проливает слезы и закрывается покровом. Он ложится в постель. Ряды казненных, неся головы в руках, проходят перед ним. Грозный вскакивает, зовет Нагого, говорит ему о намерении отречься и требует выборов нового царя».

В другом варианте сценария эта сцена разрабатывается несколько иначе: фантастические видения возникают как бы естественным путем: «Грозный в постели спит. Просыпается, вскакивает, вытирает пот на лбу, осматривается. Перекрестился. Опять ложится. Что-то смутно шевелится за пологом. Ходят тени. Складки превращаются в видения повешенных. Исчезают. Вскакивает, пьет квас из графина. Зажег еще свечу. Возвращается на постель. На подушке рядом с ним голова мертвеца. Вскакивает. Видения множатся. Поспешно облачается в монашескую одежду. Вползает в соседнюю часовню. Исступленно молится. Возвращается, садится в кресло у окна. Медленно светает. Входит Нагой».

В сцене под названием «Синодик», когда в спальне Грозного (в присутствии его жены, Федора, Ирины и Дмитрия) поп отправляет службу, {78} режиссер тоже хочет наплывом показать манию преследования, одолевающую царя: «Поп кадит, читает синодик, поет — Грозный молится на коленях. Кадит, и Грозному кажется, что убиенный боярин раскачивает кандалы, чтобы хватить ими по нему». Грозного позвали робко по имени, он оглядывается и ему кажется, что «все стоящие сзади превращаются в убиенных и тянутся к нему с кулаками… Вот все и Грозный пали ниц. — Лежат. Грозный приподымается, оглядывается, и ему кажется, что лежат сплошные трупы повешенных». И когда «поп протягивает Евангелие, чтоб поцеловали… Грозному кажется, что поп превратился в убиенного, без головы, и протягивает ему мертвую голову». Картину видений завершает кадр, где перед Грозным предстает убитый им сын: «Сын! Он видит его около себя — с пробитым виском. Он зажимает кровь (Репин)».

Идущие за этим сцены, где Грозный превращается «из хилого, больного старика в властного деспота», где он приказывает казнить смельчака боярина Сицкого, где расправляется с гонцом князя Курбского («пронзает ему ногу жезлом») и принимает послов Елизаветы, собираясь вступить в новый брак с английской принцессой, режиссер пробегает скоро, не задерживаясь. Но на других останавливается, продумывает и детально разрабатывает новые эпизоды. Его увлекает мотив зловещего шутовства власти, основанной на насилии.

В одном из эпизодов «опричники, после разграбления дома опального боярина (Морозова. — *М. С*.), кутят. С ними Грозный. Среди оргии Грозный вспоминает убиенного Репнина, начинает каяться, и оргия превращается в заупокойное служение. Опричники надевают монашеские одежды. Царь служит панихиду». Подробно разрабатывая эту сцену, режиссер хочет показать, как «шуты пляшут, издеваются, садятся к нему (опальному боярину. — *М. С*.) на спину. — Опричники, Малюта, Грозный хохочут. Немногие сторонники боярина мрачны. Прислуга тоже (обносит вино). Борис (Годунов. — *М. С*.) в стороне. Не нравится. Он с Якоби, который качает головой (здоровье Грозного [в] опасности). На старого боярина надели шуты колпак. Боярин избил шута.

Грозный встал. Мрачен, все замерли. — Все встали. Грозный подошел к Морозову, поставил палку на ногу, жмет, а шут, надев шляпу, снимает… Тем временем вошли Туренин, Клешнин, что-то говорят Борису. Он подымается — идут к окну, смотрят — комета.

Грозный так нажал, что Морозов… молча заплакал. Тогда Грозный отошел. Наткнулся на смотрящих в окно. Что такое? — *Комета*. Грозный изменился в лице. Смотрит, крестится, опускается на колени. За ним все бояре, шуты шутливо молятся. Грозный прогоняет шутов. Вносят вино, расставляют столы — готовятся служить всенощную, облачая Грозного и опричников ко всенощной. — Старый боярин уходит потихоньку. Остаются одни рожи опричников в монашеском облачении. Грозный кадит и что-то читает на (клиросе)». Начинается «богохульственная литургия».

В этот момент режиссер дает как бы «монтажную врезку»: «Гонец докладывает о татарах». Из низких боярских хором экран уходит в открытое поле, идет натурная съемка: «Татарская лава топчет русскую деревню, {79} не оставляя ни следа от нее. Народ — беглецы молятся в скиту».

Экран снова возвращается к царю. Испуганный видением кометы, «Грозный призывает волхвов и приказывает им гадать. Сам же отправляется на богомолье в Кирилло-Белозерский монастырь». Царь «идет босой, в веригах, по грязи. За ним — блестящая опричнина. Народ, работающий по сторонам на полях, робко стекается, но опричники разгоняют их нагайками» (в других заметках к этой сцене говорится, что сам «народ сторонится царя»).

В сцене волхования режиссерская фантазия перебрасывается «на глухую лесную прогалину», где «в полночь волхвы приносят жертвы сатане и гадают». В ином варианте режиссеру видится «подвал с печью», где «варят, толкут, мешают». Обстановка самая таинственная, вокруг «астральные тела, облака, скелет смерти, какие-то звери, чудища. Отворяется щелка двери. Просовываются головы Грозного и Малюты. Все разлетается, — Грозный и Малюта входят. Волхвы, как собаки, — по углам. Грозный садится, зовет волхвов. Не идут. Малюта притаскивает одного, стоят на коленях. Грозный выпытывает предсказание. Долго не говорит. Ежится. — Малюта вынул плетку — хочет бить — говорят (предсказание {80} о смерти царя в Кириллин день. — *М. С*.). Грозный в ужасе. Малюта хочет прикончить их, вынимает кинжал. Чертосвист — черт знает что происходит. — Грозный и Малюта бегут, а волхвы забиваются в угол».

Когда после этого Грозный остается ночью один в своих палатах, он «кается, и снова перед ним проходят видения казненных»…

Но вот наступает последний день расплаты — Кириллин день. Эту сцену Станиславский показывает примерно в том же плане, как когда-то в спектакле 1899 года, почти ничего в ней не меняя. Как тогда, так и теперь в финале его замысла разрастался образ «трагического балагана». Шутовской, скомороший пляс вокруг умирающего царя органически завершал всю первую серию сценария.

«Кириллин день. Желая развлечь Грозного, Годунов приготовляет шутов и скоморохов, которые должны в горнице рядом с палатами царя ждать его вызова. Выходит Грозный, и начинается выбор подарков для английской принцессы. Перед Грозным проносят все сокровища царской ризницы. Игра в шахматы. Раздражение царя. Борис, пользуясь его волнением, готовит смертельный удар. Его возражения доводят царя до пароксизма бешенства, и он падает мертвым. Испуганные бояре зовут людей. На зов их вбегают шуты и скоморохи, кувыркаясь, приплясывая и горланя песни».

Характерно, однако, что теперь в эту дворцовую сцену режиссер хочет ввести приемом монтажа жизнь улицы, мотив нарастающего народного бунта. В тот момент, когда Грозный готовится к пиру и садится за шахматы, в сценарии дается многозначительная «врезка». «В Москве народ голодает и громит съестные лавки. Опричнина разгоняет и бьет толпу». Сразу за этим кадр: «Царь пирует». А между тем «толпа, стремится и пробивается, теснимая опричниной, ко дворцу». И когда Борис Годунов приходит к Грозному, то прежде чем сказать о последнем пророчестве волхвов, он докладывает царю и о том, что шведский король объявил им войну, и о народных бунтах, и о боярском заговоре. «Постепенно приходя в бешенство от этих докладов, царь понимает, что Борис хочет его убить, и падает в припадке. Смятение во дворце. Смертный одр Грозного. Все предсмертные обряды. Прощание и благословение Федора на царство. Смерть Грозного».

Вторая серия сценария должна была начинаться с провозглашения Федора царем, что тот воспринимает с «паническим ужасом». По контрасту с зловещей воинственной фигурой Грозного образ его робкого сына возникал в замысле Станиславского как некий символ всех добрых, мирных начал жизни. Режиссер хочет видеть в нем защитника народного: «К Федору стекаются все нищие, убогие, обиженные. Ищут у него защиты и помощи. В день благовещения он выпускает птиц из клеток. На пасху объезжает тюрьмы, христосуется с колодниками».

Еще при жизни отца, в первой серии сценария, Федор был показан, как ходатай и заступник тех, на кого пал царский гнев. Здесь прослежена линия участия Федора в судьбе князя Сицкого, приговоренного к казни. Узнав о приказе царя, «Федор в ужасе бежит к себе и ищет сочувствия у жены и Димитрия». Тем временем идет «арест и разграбление дома Сицкого опричниками с Малютой во главе». Друг Сицкого

{81} «Шаховской тщетно пытается освободить осужденного. Шаховской мчится к Федору. Шаховской умоляет Федора и Ирину ходатайствовать за Сицкого.

Пришел царь. Федор просит его за Сицкого. Царь был добр, прийдя к детям, но просьба Федора выводит его из себя, и он ломает игрушки Димитрия, и чуть не бьет Федора, и в бешенстве уходит». После этого «Федор, Ирина и Шаховской под предлогом милостыни идут в тюрьму. Там Федор раздает, горько рыдая и обнимая осужденных, милостыню и прощается с Сицким.

Казнь Сицкого и других. Юродивый из народа целует следы ног ведомых на казнь. Мрачный народ в момент казни молится. Больше всех — юродивый. Малюта Скуратов объявляет царю о смерти Сицкого».

А тем временем опечаленный «Федор едет на богомолье. Федор подает нищим и в голодной деревне раздает все, что есть у него и свиты, детям и погорельцам. Народ благословляет Федора».

В другом эпизоде режиссер видит, как «Федор со свечой один в соборе молится. Его окружают святые, сошедшие с икон». Рядом кадры: «Федор и свита в монастыре кормят голубей. Народ умилен», «Федор слушает пение калик-перехожих», берет под свое покровительство влюбленных Шаховского и Мстиславскую, обещая быть у них сватом.

И когда «царь беседует с Федором и учит его безжалостному управлению страной», сценарист замечает: «Федор в ужасе».

Понятно, что такой человек, как Федор, оказывается совершенно не способным вести дела государства. Всем начинает распоряжаться его шурин Борис Годунов, «действуя по своему разумению». Он расправляется с неугодными ему боярами, «не слушая заступничества Федора». Он подавляет «бунт толпы на улицах Москвы», «выходит к толпе и усмиряет ее обещанием хлеба и провозглашением царем Федора».

Но все-таки режиссеру хочется показать, что усилия Федора хоть чем-то помочь своему народу, не напрасны. Когда «Федор разговаривает с народом — народ ликует. Федор видит на Красной площади виселицы и плахи, оставшиеся от царствования Грозного, и в порыве экстаза велит их все уничтожить. Народ в безумной ярости бросается на ненавистные орудия казней и сжигает и сносит дотла все плахи и виселицы. Народ в обожании перед Федором падает на колени и молится за него».

Вслед за этим «Москва собирается на народное празднество». Режиссер выносит сцену из царских хором на Красную площадь, к лобному месту, где идет молебствие. Затем начинается народное гуляние, представление скоморохов, состязания в силе. «Народ расположился полукругом. В центре трон царя и два кресла — для Шуйского и для Годунова (он отсутствует)». В отличие от «трагического балагана» у Грозного здесь балаган — шутейный, веселый.

«Празднество». «Выкатывают бочки с вином». «Жареные быки». «Шуты, скоморохи, ряженые. Бой Красильникова с медведем. Стенка на стенку. Выходит Голубь и вызывает противника на кулачный бой. Шаховской принимает вызов. Дерутся. Шаховской сбит с ног. Наташа (Мстиславская, племянница Шуйского и невеста Шаховского, которая отправилась {82} на Красную площадь, переодевшись молодым боярином. — *М. С*.) не выдержала и бросилась к нему. Царь тоже подошел. Узнав Наташу, Шаховской поднимается, продолжает бой и побеждает Голубя». «Шаховской ранен. Царь награждает Голубя и Шаховского».

Добрая власть близка, люба народу. Но когда действие переносится в палату, где Годунов «разбирает государственные бумаги», сразу обнаруживается детская наивность нового царя. Становится ясно: Федор не способен править страной. Он сюда «входит с какой-то девочкой, которую он подобрал во дворе (или с Дмитрием, если он не уехал). Сажает ребенка на бумаги — деловые. Играет с глобусом и катает его по полу. Ломает. Мстиславский и Вельский радуются, помогают. Борис молчит. Федор объясняет по глобусу части света — Дмитрий не знает. Спрашивает Вельского и Мстиславского — тоже не знают. Чешут затылки. Обращается к Борису. Тот все знает. Федор удивлен этому. Хвалит Бориса — а Вельский и Мстиславский косят недоброжелательно…»

В этой сцене интересно не только то, как раскрыта наивность Федора, но и то, что режиссер хочет ввести в сцену царевича Дмитрия. Дружескую близость братьев он показывал и раньше, когда судьба Дмитрия еще не была предрешена. Сначала шла по-детски идиллическая сцена: «Ирина, Федор спят. Крадется Дмитрий, лезет на кровать. Будит. Просыпаются. Здороваются. Объятия. Ирина уходит. Гимнастика на кровати. Одевание Федора. Дмитрий мешает. Игры всевозможные. Входит духовник. За ним входят царица, Нагие, мамка. Молебен. Входит Борис, берет Дмитрия на руки и уносит».

А потом один за другим давались кадры, когда «Борис отсылает в Углич Димитрия», братья прощаются, Дмитрия увозят. «Федор боится Бориса и робко подчиняется ему».

За Дмитрия хотел было заступиться Иван Петрович Шуйский. Он «приходит во дворец с бумагой о возвращении Дмитрия. Наталкивается на Бориса. Подает бумагу. Искал [Федора] по всему дворцу. Натыкается на странников, нищих, — убогие, карлы, монах, затворницы в комнате, [видит] игрушки-подарки [Дмитрия]… Федора находит в монастыре, [в часовне Федор объясняет, что] это трудная работа [звонаря]», Шуйский «ждет, просит подписать. [Федор отсылает] его к Борису… Шуйский уходит, а Федор звонит на коленях…»

Понимая, что на Федора в делах он положиться не может, Шуйский замышляет заговор против Годунова: чтобы лишить его власти, необходимо развести Федора с сестрой Годунова Ириной и женить на княжне Мстиславской. «Начинает писать бумагу. Плачет, стонет (жалея Дмитрия. — *М. С*.). Перед ним вырастает Годунов, огромный, упирается в потолок. За ним Ирина благостная. Опять пишет, опять видение: Борис вырастает, душит». «Шуйский кончает. Комната полна народу». Шуйский читает грамоту, текст грамоты появляется на экране. «Подписываются».

Царь Федор добивается временного примирения Шаховского с Борисом Годуновым. Этот эпизод режиссер ведет строго по тексту трагедии А. К. Толстого, особо выделяя здесь только приход выборных: «сцену с народом расширить», — помечает он. Но добрая власть бессильна «всех {83} согласить, все сгладить». Едва свершилось примирение, как по приказу Годунова начинаются повальные «аресты купцов».

«В горнице у Голубя — отца и сына. Голубь ест. Красильников сидит одетый, в шапке и рукавицах. Семья, дети. Стук. Выглянули в окошко. Тур де форсы Голубя. Осада. Выламывают дверь. Врывается десяток стрельцов. Повалили, связали. Красильников юркнул в окно, притаился на кровле крылечка.

… Улица. Выводят арестованных купцов. Сваливают в телеги. Бьют нещадно. Бабы, дети воют. Увели. Красильников соскочил с крыльца и убежал». И когда Красильников рассказывает обо всем случившемся Шуйскому, — «все возмущены». «Опять кошмар Шуйского — вырастает Борис».

Дальше все события размечены в сценарии коротко, точно по тексту пьесы. Лишь отдельные моменты подчеркивает режиссер: погоню за Шаховским «по всему саду на лошадях», «дурной сон Федора», которому видятся «татары, Дмитрий, Мстиславская», арест Шуйского — «бесчинство стрельцов», последнее свидание Мстиславской с Шаховским — «нежная сцена (с сиропом)». Ему хочется показать на экране Шуйского «в тюрьме, его казнь» и Федора «в тюрьме. У трупа Шуйского. Ярость. “Чья кровь во мне! Секиры!” Падает в изнеможении…» Ему видится, как «Мстиславская хоронит Шаховского и Ивана Петровича Шуйского».

Сцену убийства царевича Дмитрия режиссер тоже выносит из-за кулис на экран. Сначала он придумывает фантастическую сцену встречи Годунова с волхвами: «В лесу. Костер. В дыму костра шаманят. Младенец Дмитрий с перерезанным горлом снимает с него корону». При этом слова предсказания волхвов появляются на экране. И сразу кадр — «Убийство в Угличе. Дмитрий играет с детьми. Стругает палочку. Битяговский толкнул».

На паперти Архангельского собора царь Федор отказывается от власти. «Моей виной свершилось все, а я хотел добра, Арина…» В последних кадрах режиссер видит его в монастыре у изгнанного Мстиславского, на могиле Шаховского и Шуйского. А затем следует эпилог, в котором экран снова охватывает широкую панораму жизни страны — «Бунты. Победа Годунова. Землепашцы», возвращая зрителя к прологу и тем самым к главной теме будущего фильма.

Когда сценарий был вчерне закончен, Станиславский представил его на киностудию Голливуд и вскоре получил оттуда отзыв известного американского сценариста и режиссера кино Лютера Рида. Отзыв его поистине обескуражил. «Необходима любовная история для обеспечения широкого успеха картины, — писал Рид. — Иван Грозный, Федор, Борис Годунов и князь Шуйский — очень интересные вторые действующие лица. Их политические интриги являются интересным фоном для ролей, которые могут быть любовными. Они даны эскизно, их история второстепенная, побочная линия пьесы»[[145]](#footnote-146). Любовная линия и должна стать, по мнению критика, главной.

{84} Поясняя Станиславскому, в каком плане необходимо переработать сценарий, Лютер Рид набросал даже свои конструктивные предложения — как, по его мнению, должна была развиваться интрига во второй части фильма. «Это, конечно, не является уже решенной завязкой картины, — замечал он, — а просто пример того, как любовная история вкрапливается в исторические события, если мы хотим, чтоб картина была интересной для американской публики».

Разумеется, советы рецензента были режиссеру глубоко чужды. Дело было даже не в том, как Рид понял существо замысла Станиславского (объективности ради надо сказать, что он вряд ли был знаком со всеми черновыми заготовками к будущему сценарию, по которым мы сейчас можем представить себе весь масштаб режиссерского замысла, а читал, очевидно, лишь довольно лаконичное изложение событий «Смерти Иоанна Грозного» и «Царя Федора Иоанновича» с эпилогом — «Смерть Федора», где вперед выступает внешний сюжет трагедий — борьба за власть[[146]](#footnote-147).

Гораздо существеннее был для русского режиссера смысл «конструктивных» предложений американского сценариста. По ним можно было легко понять, что киностудию Голливуд из всего драматического клубка русской истории способны были заинтересовать лишь придворные интриги, переплетенные с любовным романом. Рид рисовал эффектные картины дворцовых приемов, блистающую на них «фаворитку» царя, ревность ее возлюбленного, «захватывающие» эпизоды похищения и освобождения красавицы-фаворитки и т. п. Все остальное может послужить только «интересным фоном» для «любовных ролей».

Короче говоря, Станиславский ясно понял, что весь его грандиозный эпический замысел, все его раздумья о судьбе своей родины, своего народа здесь, в Америке, никому не нужны, по крайней мере вряд ли способны кого-нибудь серьезно взволновать. Именно те громадные общечеловеческие проблемы и образы, которые он теперь, вдалеке от России как бы увидел с птичьего полета и заново переосмыслил в широкой исторической перспективе, — именно они здесь казались лишними.

Нищий, голодный народ, идущий на бунт, ломающий хлебные лабазы, виселицы и плахи, страна, опустошаемая татарскими набегами, запуганная бесчинством опричников и стрельцов, аресты, казни, пытки, цари, {85} проливающие кровь, терзаемые манией преследования и муками совести, фантасмагория видений, таинственные волхования и пророчества, цари добрые, но бессильные, колокольный звон и молебствия, кулачные бои на Красной площади, скоморохи, шуты и юродивые, пляшущие вокруг мертвого царя, словом, все то, что Станиславский называет «трагедией народа» и что было ему здесь всего дороже, — как раз это и оставляло американского читателя равнодушным.

Вчитываясь в черновые заметки Станиславского, мы понимаем сегодня, почему так волновало его тогда тема русской истории, судьба России и ее народа, страдающего от дворцовых распрей, от смены властителей. Ни «злая», сильная, деспотическая власть, ни власть «добрая», мирная, гуманная не годятся — вот в чем беда. В любом варианте, даже искренне, «по-христиански» желая «всех согласить, все сгладить», человек, стоящий у власти, неминуемо приходит к «разрешению крови», к насилию и расправе как орудию своего правления. Ни зловещая тираническая натура Грозного, ни мягкая, ласковая душа Федора, ни хитроумная дипломатия Годунова равно не несут освобождения стране. Справедливость народного бунта оправдана.

Чувствуется, что режиссер вдумывается в трагические уроки истории не ради прошлого, а как современник событий, потрясающих его родину сегодня. Наверное, поэтому его эпический замысел пронизывают настроения нового времени и объективность историка теснится субъективностью художника, только что пережившего грандиозный переворот в судьбе своего народа, задающего себе вопросы, на которые он ищет и не находит ответа у прошлых веков.

«Кинематограф. Мне представился совершенно исключительный сценарий (который мы сыграем в Москве), — пишет он из Нью-Йорка брату и сестре. — Грандиозный, который можно было бы озаглавить “Трагедия народов”. Тут и Грозный, и Федор, и Димитрий, и русский народ, отлично охарактеризованный. Для Америки, отвечают нам, все это может служить фоном. На первом же плане нужен роман двух молодых, с препятствиями для их любви»[[147]](#footnote-148).

Итак, «совершенно исключительный сценарий» этот «мы сыграем в Москве». Снова художник убеждался, что творить он может только в той стране, которая была его родиной. И хотя вокруг будущей судьбы Художественного театра строилось в ту пору множество прогнозов, хотя самому Станиславскому за границей делалось немало лестных предложений, он не колеблясь, ломал любые прогнозы и отказывался от любых предложений.

«За два года ко мне поступало бесконечное количество предложений, проектов, приглашений, — сообщал он в одном из писем. — Они касались и режиссерского дела, и учительского, и актерского, и гастрольного, и студийного. Я отвергал их…»[[148]](#footnote-149)

Недаром в письмах из-за границы он повторял: «Очень стремлюсь в Москву». «Все слухи о том, что я покупаю дом (на какие деньги?!), {86} остаюсь в Америке, — сплошной и глупый вымысел, у меня одна мечта: “В Москву, в Москву”.

Когда я в Европе — сгнившей, изолгавшейся, изъёрничавшейся, — вопль о России становится сплошным. В Америке куда легче. Но тем не [менее] никакие посулы долларов, никакое благополучие не заставят меня променять милую Америку на мучительницу Россию»[[149]](#footnote-150).

Раздумывая над смыслом американских гастролей театра, Станиславский с гордостью признавался: «… Наше пребывание в Америке в течение одного сезона значительно более познакомило и сблизило Советскую Россию с американским народом, чем все бывшие до этого времени дипломатические переговоры и конференции». Как писали в прессе, «спектакли наши помогли разобраться в многогранности и сложности души русского народа».

Помимо огромного художественного резонанса, спектакли МХАТ становились событиями «общественной важности». Станиславскому было очевидно, что его театр «выполнил историческую и политическую национальную роль. Мы — первые и наиболее красноречивые и убедительные послы из России, которые принесли Америке не сухие пункты торгового договора, а живую русскую душу, к которой Америка почувствовала тяготение» — писал он[[150]](#footnote-151).

Словом, создатель МХАТ мог быть доволен результатами трудных двухгодичных гастролей. Тем более, что незадолго до отъезда из Америки он успел закончить свой огромный литературный труд, а книга «Моя жизнь в искусстве» появилась на полках магазинов. В ней Станиславский подводил итоги своей жизни в искусстве, чтобы затем «начинать все сначала».

«Надо начинать все сначала и в студии и в театре», — вот ощущение, с которым художник возвращался на родину. Немировичу-Данченко он писал: «Надо привыкнуть к мысли, что Художественного театра больше нет. Вы, кажется, поняли это раньше меня, я же все эти годы льстил себя надеждой и спасал трухлявые остатки. Во время путешествия все и всё выяснилось с полной точностью и определенностью»[[151]](#footnote-152). Он говорил об этом в ту самую пору, когда слава его театра гремела на том и этом континентах и достигала предельной высоты.

Здесь нет противоречия. Познакомившись с театрами разных стран Европы и Америки, он отчетливо увидел, что «основная группа МХТ» — «это *единственная*, (во всем мире). Теперь, объехав этот мир, мы можем с уверенностью констатировать, что это не фраза. Конечно, это лучший театр в мире, лучшая и редчайшая группа артистических индивидуальностей»[[152]](#footnote-153).

Более того, создатель театра, всегда столь требовательный к себе, осознавал и широкие художественные перспективы, открывавшиеся перед МХАТ. «Было время, — писал он, — когда мы были в тупике в смысле {87} художественных исканий. Теперь этого нет. Мы, и только мы одни, можем научиться играть большие, так называемые романтические пьесы. Всем другим театрам, которые стремятся к этому, придется неизбежно пройти тот путь, который сделали мы. Без этого они не достигнут того, что так торопливо и поверхностно ищут новоиспеченные новаторы»[[153]](#footnote-154).

Почему же при столь блестящих результатах гастролей, обладая лучшей в мире труппой и далекими художественными перспективами, этот старый театр осужден на умирание? Потому что «ни у кого и никакой *мысли, идеи*, большой *цели* — нет»[[154]](#footnote-155). Вот что тревожило Станиславского, когда он заканчивал свою книгу в уединенном номере нью-йоркской гостиницы «Торндайк».

«Лично я смотрю, — писал он отсюда Немировичу-Данченко в Москву, — что Художественный театр с теми традициями, которые мне дороги (говорю об актерских внутренних традициях, а не о декорационных и постановочных, которые я презираю, которые я считаю до последней степени устарелыми в первой группе), навсегда погибнет безвозвратно. Образуется какой-то новый, может быть, очень интересный, может быть, нужный театр под названием Новый Художественный, но я не знаю, смогу ли я ему отдать хоть частичку своей души.

Я прощаюсь со старым и пишу ему в своей американской книге отходную»[[155]](#footnote-156).

Станиславский считал, что современный русский театр слишком заражен «немецкими» влияниями («все мейерхольдовские, таировские и другие достижения целиком заимствованы из неметчины, где они уже достаточно надоели»[[156]](#footnote-157)), сетовал на то, что студии МХАТ — «после своего футуристического разгула»[[157]](#footnote-158) — изменяют воспитавшему их театру. (Он называл эти студии дочерьми Лира: Первая — Гонерилья, Третья — Регана и лишь Вторая — как Корделия — сможет прийти на помощь старому театру, но вот «сольются ли конь и трепетная лань…»)

Печалился он не о прошлом, а о будущем. «Это совсем не значит, что я оплакиваю чеховщину и все наши прежние приемы игры, превратившиеся в плохой штамп Художественного Театра, — признавался он Немировичу-Данченко. — Это значит, что я оплакиваю лично свое будущее, что мне не удастся более поставить Шекспира так, как он мне чудится во сне, как я его вижу своим внутренним зрением и слышу своим внутренним слухом, Шекспира на основах симфонии, фонетики, ритма, ощущения слова и действия, на настоящем звуке человеческого голоса, на основах простого, благородного, постепенного, последовательно логического развития чувства и хода действия»[[158]](#footnote-159).

{88} Такая высокая художественная задача требует глубокой творческой перестройки актера. Но «старики, которые одни это могут сделать, переучиваться не хотят, а молодежь и студии, которые по-видимому этого хотят и пробуют в этом направлении работать, слишком жидки по своим данным для такой большой задачи»[[159]](#footnote-160).

С особой резкостью Станиславский пишет теперь о снижении этических норм в труппе Художественного театра. В гастрольных условиях поддерживать высокие этические нормы было особенно трудно. Глава театра был строг и требователен, но это мало помогало. «Идти на компромиссы я почти не могу, — жаловался он Немировичу-Данченко, — когда иду — мне ставят в счет, пользуются слабостью и злоупотребляют. А когда я тверд — называют несносным характером и бегут прочь. Того, что я могу дать — никому не надо. С них довольно того немногого, что они уже получили. В результате — я одинок, как перст, и стал еще более нелюдимым. Ведь я все два сезона просидел один-одинешенек в своей комнате — гостиницы “Торндайк” в Нью-Йорке. В смысле строгости и требовательности меня придется теперь скорее — сдерживать. Я очень не люблю актеров. И готов их всех гнать — вон. Только так и можно очистить атмосферу»[[160]](#footnote-161).

Была и еще одна причина, осложнявшая Станиславскому «формулу перехода». Вдали от родины он слабо представлял себе «климат» искусства Москвы. «Мы так далеки от того, что у вас делается, — писал он, — что не можем даже решить — что Бранд Ибсена одобряется большевиками или, напротив, ввиду религиозных вопросов запрещается»[[161]](#footnote-162). Поэтому он просил Немировича-Данченко взять бразды правления в свои руки: «… Если можно еще спасти МХТ, то это можете сделать один *Вы*. Я — бессилен. Я притупился совершенно…

… Поэтому лично я стою за предоставление Вам полной диктатуры»[[162]](#footnote-163).

Немирович-Данченко соглашался с тем, что нужна полная перестройка всей внутренней жизни старого коллектива: «Художественный театр, тот, преславный, кончился»[[163]](#footnote-164).

«Формулу перехода» осложняли и враждебные выступления критики. Даже в юбилейные дни 1923 года, когда МХТ праздновал свое 25‑летие и его приветствовали А. В. Луначарский, А. И. Южин и А. Р. Кугель, признавший, наконец, что «эпоха идет вместе с Художественным театром»[[164]](#footnote-165), в журнале «Зрелища» была напечатана статья В. Блюма под названием «За упокой раба божия юбиляра». «Художественный театр умер естественной смертью — в ту самую ночь с 25 по 26 октября 1917 года, когда получил смертельный удар тот класс, лучшие соки которого {89} он сконденсировал в своем великолепном явлении, — писал Блюм.

Театр этот до конца дней своих с честью и высоко держал знамя российского буржуазного театра»[[165]](#footnote-166). Никакой новой жизни в советскую эпоху критик для театра не предусматривал.

Узнавая о подобных нападках, Станиславский писал Немировичу-Данченко из Америки: «Здесь нас и русские, и американцы нередко упрекают за то, что мы своим Театром прославляем теперешнюю Россию. В Москве нас смешивают с грязью за то, что мы храним традиции буржуазного театра, и за то, что старые пьесы Чехова и других “интеллигентских” авторов имеют тут успех у русских эмигрантов и американских капиталистов; считают, что мы купаемся в долларах, а мы на самом деле в долгу, как в шелку…

Несмотря на все наносимые мне в Москве оскорбления, я отказываюсь от всевозможных выгодных предложений, делаемых мне в Европе и Америке, и стремлюсь всей душой в Россию…»[[166]](#footnote-167)

Такими сложными раздумьями и тревогами о будущем закончился тот период в жизни Станиславского, который мы назвали «Художник и революция». Нелегко было пережить и перейти рубеж старому художнику. Годы с 1917 по 1924 принесли ему и тяжкие испытания, и новые надежды. Выстояв с истинно русским терпением во всех испытаниях, он прославил свое имя и имя своего театра во всем мире, чтобы теперь, вернувшись на родину, в «мучительницу Россию», создавать в ней новый Художественный театр.

# **{****90}** Глава вторая Второе рождение (1924 – 1928)

«… Показать революцию через душу человека…»

*К. С. Станиславский*

Итак, когда в августе 1924 года Художественный театр возвратился в Москву, в нем сразу началась сложная организационная перестройка. Предстояло слияние с молодыми актерами из Второй студии и частично — из Третьей. «Молодежь, по-видимому, не плохая и хочет работать, — замечал по этому поводу Станиславский. — Но все они сошлись с разных сторон, с самыми разнообразными и разносторонними подходами к искусству. Кто от штучек, футуризма, кто от халтурных привычек, кто [от] ремесла, кто от подлинного искусства. Как привести их всех к одному знаменателю?»[[167]](#footnote-168)

Объединение труппы началось прежде всего с возобновления старых спектаклей, куда вводились молодые исполнители. Станиславский и В. В. Лужский усиленно и требовательно работали над «народными сценами». В школе при театре возобновились уроки. Помимо изучения «системы», теперь особое внимание обращалось на занятия по дикции, голосу, ритму, движению, пластике. В сентябре — октябре 1924 года Станиславский работал также с вошедшими в МХАТ актерами из Третьей студии над инсценировкой повести Ч. Диккенса «Битва жизни», поставленной молодым режиссером Н. Горчаковым. Создатель МХАТ обучал студийцев основам своей «системы»[[168]](#footnote-169).

Слияние «стариков» с молодым поколением оказалось делом нелегким. Рассказывая об этом в конце сезона, Станиславский писал: «Сезон… был трудный еще и потому, что в этом году пришлось заново формировать всю труппу из Стариков и Молодежи (черта связать с младенцем). Молодежь вся испакостилась в художественном смысле. Одни — затурандотились, другие, как вторая Студия, изломались в разных новых изломах. На “Горе от ума” (шутка ли) пришлось соединяться и на “Ревизоре” (?!). Это было трудно. Такая сборная труппа, из разных, {91} самых разнообразных театров. То же было на “Федоре”, “Синей птице”, “Дне”, особо стоит “Смерть Пазухина”, т. к. там почти все играют старики»[[169]](#footnote-170).

Но, конечно, главной, пока нерешенной проблемой для театра оставался новый репертуар. Немирович-Данченко за время отсутствия МХАТ занят был главным образом созданием своей Музыкальной студии, где осуществил — после оперетт «Дочь Анго» и «Перикола» — примечательные постановки «Лизистраты» и «Карменситы и солдата». Кроме того, он руководил работой всех четырех студий МХАТ. Ко времени возвращения основной труппы в репертуарном портфеле театра была лишь одна реальная для постановки новая пьеса — «Пугачевщина» К. Тренева, к репетициям которой в октябре 1924 года Немирович-Данченко и приступил. У Станиславского такой пьесы на горизонте не предвиделось. А без этого нельзя было и думать о выработке «общей идеи» жизни театра.

Кроме того, Художественному театру предстояло определить свою позицию в новой театральной обстановке Москвы. Здесь произошли большие перемены, и многое в них Станиславского поразило. Творческая жизнь актеров ему показалась «кипучей по сравнению с Западом, где чувствовался еще временный застой после мирового потрясения».

«Меня поразило, — признавался он, — что многие искания, которые лишь намечались до нашего отъезда, теперь определились уже в законченной форме»[[170]](#footnote-171). Он видел возникновение театров новых типов: агитационного, политической сатиры, обозрения, сценического эксперимента и др. Отмечал, что «прекрасный архитектурный и скульптурный принцип, конструктивизм и разработка сценических площадок использованы новым искусством до конца», что «гротеск в декорациях, костюмах и постановках доведен до чрезвычайной, иногда талантливой и художественной остроты». Ему понравилось, как Мейерхольд «смело показывает изнанку сцены», как светом выделяет актеров, как он «чрезвычайно талантливо, однажды и навсегда, покончил с театральным порталом».

Поражен также был Станиславский и большими достижениями в области внешней актерской техники: «Несомненно, у нас явился новый актер, пока еще с маленькой буквы: актер-акробат, певец, танцор, декламатор, пластик, памфлетист, остряк, оратор, конферансье, политический агитатор — в одно и то же время».

«… Надо удивляться выдумке, таланту, разносторонности, смелости, остроумию, изворотливости, вкусу, знанию сцены изобретателей всех этих сценических новшеств и открытий. И я пою им дифирамбы, — писал Станиславский. — Однако с оговоркой»[[171]](#footnote-172).

Оговорка была существенной: он готов был приветствовать все достижения внешней актерской техники, если они подчинены главному — «*передаче в художественной форме жизни человеческого духа*»[[172]](#footnote-173). Если же физическая культура тела становится самоцелью и подавляет чувство, {92} переживание, «я становлюсь ярым противником новых прекрасных достижений», — заключал он резко.

Ведь часто сценические новшества «создаются теперь из хорошо забытого старого». Когда-то они уже были «использованы нами: все те же площадки, ширмы, сукна, черный бархат, крайняя левая живопись, прикрывающая устарелость актерского искусства». Беда в том, что ради этих сценических новшеств «внутренние творческие возможности совершенно забыты». «Необходимо в спешном порядке подогнать и поднять духовную культуру и технику артиста до такой же высоты, до какой доведена теперь его физическая культура»[[173]](#footnote-174), — к такому выводу приходил Станиславский, наблюдая перемены, происшедшие в московской театральной жизни за время его отсутствия.

Широкой культурной общественностью страны возвращение МХАТ на родину было встречено как событие огромной важности. Еще в 1923 году, когда театр был в Нью-Йорке, в связи с 25‑летним юбилеем МХАТ Станиславскому и Немировичу-Данченко было присвоено звание народных артистов республики. В 1924 году вышло в свет первое капитальное исследование истории Художественного театра с 1898 по 1923 год, принадлежавшее перу такого большого знатока этого театра, как Н. Е. Эфрос.

Между тем в периодической печати искусство МХАТ все еще подвергалось критике. В сезоне 1924/25 года казалось особенно неуместным, что МХАТ продолжает играть свои старые спектакли, не давая ни одной новой постановки. Теперь, когда вся театральная Москва была взбудоражена мейерхольдовским «Лесом» и «Мандатом», когда зрителей потрясал Михаил Чехов своим Гамлетом и увлекала «Блоха» А. Дикого, москвичи ходили во МХАТ больше на «Лизистрату» и «Карменситу и солдата» или посещали кинотеатры, где демонстрировался новый фильм «Коллежский регистратор» с Москвиным в главной роли. Но прежние постановки МХАТ, хотя и делали сборы, выглядели мемориальными.

Казалось «анахроничным» «Горе от ума», где разглядывали «безделушки, уголки красного дерева, этажерочки, креслица, чашечки, рамочки, портретики». «Но сейчас все это хлам, — констатировал рецензент. — Милые эстетам дореволюционной реставрации безделушки грудами заваливают комиссионные конторы и не находят себе покупателей, даже на аукционах. Сам эстетизм обратился не только в хлам — он сделался просто сором… МХАТ оказался у борта сорного ящика… Люди, в нем работающие, ничего не забыли и ничему не научились за свои сто лет — ничему они и впредь не научатся»[[174]](#footnote-175).

Даже Юрий Соболев — критик, близкий Художественному театру — склонялся к тому, что «Вишневый сад» — «сгорел», чеховское искусство МХАТ — «обуглилось», и теперь театр должен начинать все сначала — на выгоревшей почве.

В эту пору считалось — и было бесспорным, — что единственным режиссером, адекватно выражающим новое, революционное время на театральных {93} подмостках, является Мейерхольд. «Изо всех художников, существовавших и существующих в СССР, никто не пережил и не воспринял так глубоко, так полно и в то же время так творчески плодотворно этот великий перелом в установке художественного творчества, как *Всеволод Мейерхольд*, — писал А. Гвоздев.

… Да, Мейерхольд — единственный из зрелых, крупных художников, который целиком отдал себя и свое мастерство на служение творчеству революционных лет и пришел к новым достижениям, *ведя за собой всю театральную жизнь, обновленную дыханием революции*»[[175]](#footnote-176).

Станиславский с горечью чувствовал, что теряет последователей, что его ученики пошли другой дорогой. Наверное, поэтому он так ревниво относился к «сговору» Третьей студии с Мейерхольдом, с недоверием отвергал все попытки соединить его вместе с Мейерхольдом в студийных постановках. Новые спектакли Первой студии, ныне МХАТ II, казались ему «отречением» учеников от того, чему он их учил. Он не принял Михаила Чехова в роли Гамлета, говоря, что «вместо подлинной трагедийности у него истеричность… И потом, это заигрывание с современностью, эта кожаная куртка. Словом, я ушел после спектакля огорченный»[[176]](#footnote-177). Посмотрев «Блоху», «он ушел из театра, не сказав никому ни слова. Его догнал Гейрот, остановил: “Как вы могли так, молча, уйти от нас!” Станиславский покашлял сердито и сказал: “Это было великолепно — но наши пути разошлись”»[[177]](#footnote-178).

Летом 1925 года Станиславский констатировал: «Положение трудное — самое ругательное слово — это Академический театр. Еще более бранное — это МХАТ (конечно, первый, т. к. второй совсем дело особое — Берсеневское)…»[[178]](#footnote-179)

Разумеется, А. В. Луначарский, как мог, пытался смягчить «бранное» отношение к МХАТ. По приезде театра он не раз встречался со Станиславским и Немировичем-Данченко и неизменно находил с ними общий язык, хотя и призывал их к решительному обновлению репертуара.

Со свойственной ему проницательностью Луначарский ощущал начавшийся процесс взаимовлияния, синтеза разных направлений в театральном искусстве и поддерживал его как процесс плодотворный и перспективный. «Мейерхольд вступает на путь синтетических образов и фигур, — говорил Луначарский. — В этом смысле он подходит реалистически. Театры идут друг другу навстречу. Театры, бывшие противника ми реализма, настраиваются на реалистическое содержание. И наоборот, театры, придерживающиеся узкого реализма, идут к усвоению достижений “левого театра”»[[179]](#footnote-180).

{94} Луначарский опирался на положения готовившегося тогда в ЦК РКП (б) документа «О политике партии в области художественной литературы», в котором был осужден рапповский нигилизм по отношению к великой русской культуре прошлого и крайности полемики «левых» и «правых» на литературном фронте. «В настоящее время, — говорил нарком просвещения, — мы накануне партийного регламента по вопросу литературы […] Этот литературный регламент предостерегает от двух крайностей: от ереси “общечеловеческого” искусства и, с другой стороны, от накладывания намордника в области художественной литературы. Этот регламент проработан в компетентной партийной комиссии…»[[180]](#footnote-181)

Луначарский ждал как «колоссального театрального события» постановки МХАТом «Пугачевщины» К. Тренева и «Прометея» Эсхила — «трагедии, заряженной огромной революционной силой»[[181]](#footnote-182). Начавшаяся тогда работа над «Прометеем» затягивалась, и главные свои надежды театр возлагал на «Пугачевщину».

Немирович-Данченко ставил пьесу К. Тренева как народную трагедию. Ему хотелось уйти от грубого натурализма, с одной стороны, и от уклона в так называемое циркачество — с другой. Ему виделась романтическая трагедия, проникнутая ярким «революционным пафосом этой эпохи», не уходящая в историю, но как «инсценированная былина» — затянутая «дымкой прошлого», словно «былинное сказание о “Пугачевщине”»[[182]](#footnote-183).

Спектакль, на который так надеялся театр, вызвал заметное разочарование в зале. Одни критики упрекали постановку в том, что «Пугачевщина» идет без Пугачева, так как роль не в средствах И. Москвина (В. Блюм, Э. Бескин), другие, напротив, утверждали, что «это был Пугачев без пугачевщины» (С. Городецкий, Х. Херсонский), третьи брали под сомнение саму идею разлада вождя с «народной правдой» (Вл. Филиппов). Но все сходились на том, что «большие ожидания, возлагаемые на спектакль, театр не оправдывает… “Пугачевщина”, которая могла быть заметным этапом в обновленческом движении Художественного театра, составила спектакль, свидетельствующий лишь о том, что привычные формы раздроблены, старые приемы изжиты, а новые методы еще только нарождаются»[[183]](#footnote-184).

Тем не менее спектакль в целом как первый шаг театра к новому репертуару был поддержан: «*Первая* революционная постановка старшего Художественного театра еще не звучит в полной мере, но этот *почин* является весьма значительным для МХАТ и заслуживает приветствия. Первый шаг сделан неуверенно, но надо надеяться, что после него театр не потечет вспять»[[184]](#footnote-185).

{95} Вскоре после выпуска «Пугачевщины» Немирович-Данченко уехал вместе со своей Музыкальной студией на долгие гастроли за границу, и Станиславский остался единым и полновластным руководителем театра. К этому времени он чувствовал, что его авторитет в труппе значительно укрепился. «Теперь совершился поворот на меня (тогда как в Америке заклевали), — замечал он летом 1925 года. — Я стал очень популярен…»[[185]](#footnote-186). Но делаться «диктатором» он не собирался. Напротив, по его настоянию в театре была создана Репертуарно-художественная коллегия из молодежи (в нее вошли: П. Марков, Н. Горчаков, И. Судаков, Н. Баталов, М. Прудкин и Б. Вершилов), которая взяла на себя всю организационно-художественную работу.

Впрочем, это не означало, что Станиславский передал всю полноту власти молодежи. За ним оставалось право верховного судьи. Но это освобождало его силы для непосредственного руководства всей репетиционной работой над новыми спектаклями. Кроме того, решения коллегии должны были визироваться членами Высшего Совета, в который, помимо Станиславского, входили В. В. Лужский, В. И. Качалов, И. М. Москвин и Л. М. Леонидов, и подчас «старики» мудро выправляли линию молодежи.

Как будто бы простая организационная мера принесла весьма многое. Энергичное вмешательство молодых сил не только укрепило рабочий ритм театра, но дало сильный приток новых, свежих идей, вкусов, настроений. Кругозор театра заметно расширился. С помощью молодого театрального критика П. А. Маркова, ставшего во главе литературной части, к работе были привлечены новые писатели, что дало живой толчок неожиданному для многих подъему Художественного театра в ближайшие годы.

Все это не могло не сказаться и на режиссерской работе самого Станиславского. Когда мы сегодня просматриваем список его постановок, то поражаемся, как много он успел совершить за какие-нибудь три года. Словно наступила полоса второй молодости художника и нового ренессанса искусства его театра. С 1926 по 1928 год под его руководством было выпущено девять спектаклей и среди них такие этапные, как «Горячее сердце», «Дни Турбиных», «Женитьба Фигаро» и «Бронепоезд 14-69».

Это произошло не только благодаря естественному внутреннему «омоложению» самого театра, но и потому, что его руководитель обрел единственно возможную для себя «общую идею», нашел равнодействующую среди всех театральных исканий современности. Это была давно выношенная им и проверенная на собственном опыте мысль о соотношении «вечного» и «нового» («модного») в искусстве, о диалектике их развития.

«Есть вечное и есть модное в нашем искусстве. И то и другое нужно и важно, — утверждал Станиславский. — … Вечное искусство — это главное шоссе, модное — проселочные дороги. Пусть молодежь с азартом и увлечением отходит временно от большой вечной дороги и бродит по проселкам, чтоб собирать там цветы и плоды. Это необходимо каждому {96} артисту. Но пусть только они не заблудятся в проселках. Пусть они не забывают о главном вечном пути, где оцениваются искания, хранятся новые ценности, поддерживающие вечный огонь в светильнике искусства»[[186]](#footnote-187).

Вот с этих позиций и подходил теперь Станиславский ко всему, что делалось в его театре. Ни о каком переходе в иную веру не могло быть и речи. Возможен был лишь один путь — естественного развития «вечного искусства», на алтарь которого приносятся плоды «новых завоеваний». И то, что режиссер не остался глух к этим новым завоеваниям, он и доказал своей первой же постановкой после возвращения из-за границы — спектаклем «Горячее сердце».

Осенью 1925 года в театре готовилось параллельно много задуманных спектаклей: «Прометей» (режиссер В. Смышляев), «Горячее сердце» (режиссеры И. Судаков и М. Тарханов), «Женитьба Фигаро» (режиссеры Е. Телешева и Б. Вершилов), водевили времен Великой Французской революции (режиссеры К. Котлу бай, Н. Литовцева, Н. Горчаков), «Утро памяти декабристов» (режиссер Н. Литовцева), «Пушкинский спектакль» в новой трактовке (режиссеры Ю. Завадский и П. Марков) и «Продавцы славы» (режиссер Н. Горчаков), и это не считая студийных и учебных постановок. Кроме того, в середине октября была прочитана только что законченная М. Булгаковым пьеса «Белая гвардия», в ней распределили роли, и режиссерскую работу над пьесой начали И. Судаков и П. Марков.

Станиславский руководил всеми этими постановками. Но с конца октября он сосредоточил свои усилия на «Горячем сердце» и вел репетиции в течение трех месяцев вплоть до премьеры.

## «Горячее сердце»

Известно, что сначала спектакль — с несколько иным составом исполнителей — готовился во Второй студии, где прошло около 85 репетиций. Потом, когда постановку перенесли на Большую сцену, состоялись еще 120 репетиций (29 из них провел Станиславский, остальные — И. Судаков с помощью М. Тарханова и И. Москвина).

Первоначальный замысел (как он был позже сформулирован И. Судаковым) выдвигал «академическую» цель — «*не давать погибнуть образцам подлинного актерского мастерства*, основанного на реальной школе, пропитанного духом сценической правды»[[187]](#footnote-188). Рассказывая об этом, Судаков подчеркивал, что в их замысле «социальных и политических мотивов не было». «Задача была одна — показать *яркий, сочный быт и настоящее актерское мастерство*, которое связано с именем Островского».

Режиссуру вдохновляла театральная полемика как бы на два фронта — внешний и внутренний. С одной стороны, стремились «поднять актерское {97} мастерство, которое начало умирать и заменяться внешними, может быть, эффектными, но бесплодными режиссерскими ухищрениями (Камерный, Мейерхольд)». С другой стороны, хотели преодолеть собственные штампы: «показать или яркий быт, или яркую комедию, или яркую трагедию, а не пьесы полутонов, в настоящее время несовременные».

Полемика эта подогревалась в ту пору спорами вокруг сценической интерпретации классики и, в частности, драматургии Островского. Выдвинутый Луначарским лозунг «Назад к Островскому!» понимался по-разному. «Левая» критика поднимала как эталон современного решения мейерхольдовский «Лес», в котором принцип «перемонтажа» текста и «циркизации» действия приводил к остро социальной модернизации классического произведения. Талант и смелая фантазия режиссера увлекали зрителей, и, хотя спектакль вызывал споры, многие готовы были принять известную прямолинейность решения.

Во МХАТе «Лес» вызвал резкое неприятие, если не издевку. Покуда Мейерхольд ставил «Зори» Верхарна или «Мистерию-буфф» Маяковского, его новая концепция революционного театра казалась в своем роде законной. Но когда он «забрался на территорию врага» и дал бой старому академическому театру на классике, на Островском — сначала на «Доходном месте» в Театре Революции, а потом на дерзком «Лесе» в ГОСТИМе, — это показалось настоящим «потрясением основ».

Вот почему режиссеры «Горячего сердца» так упорно отстаивали свой «академический» план постановки, загодя отказываясь от прямых «социальных и политических мотивов». Разумеется, под этими мотивами они понимали ту вульгарно-социологическую «перелицовку» классики, которая вошла тогда в моду и широкой волной прокатилась по стране.

Уважение к автору было давней традицией МХАТ. «Режиссура не брала под сомнение автора, а с полным доверием подходила к автору, стремясь подать те ценности, которые в данной вещи заложены. Это объясняет подход (другой, не как у Мейерхольда)», — так разъяснял режиссерскую позицию И. Судаков. Анализ «психологии и духовной сути» образов должен был в конечном счете привести к социально-философским обобщениям пьесы Островского.

Какую же сверхзадачу ставил перед собой театр? «По нашему мнению, — рассказывал И. Судаков, — в этой пьесе Островским обрисованы те киты, на которых строилась провинциальная жизнь прошлого столетия, а, может быть, и вся российская. Это — *градобоевщина* — правящее чиновничество, начальство, власть; *курослеповщина* — распущенность, жир, лень, пьянство и вместе с тем это какой-то предводитель купечества, власть, столп, на котором держится купечество; третье начало — *хлыновщина* — нарождающийся капитал, чумазый, который расправляет свои плечи, начинает бросать миллионами».

Так, в каждом образе хотели раскрыть *явление*, увидеть в индивидуальном общее, понять, какие силы властвовали на Руси, как они все себе подчиняли. «Три эти силы держат русскую жизнь. Наряду с этим молодежь, которой хочется в сущности очень немногого, хоть маленького кусочка воли, не помышляя о ниспровержении, хоть какой-то человеческой жизни найти для себя. Все это — и уродство, и убежденное {98} безобразие, с одной стороны, и вот такая беспомощность и какое-то молодое требование хотя бы кусочка воли — все это в пьесе звучит как-то глубоко по-русски. Это Россия и в безобразии, и в слабости, здесь Русью пахнет…»

Отсюда выводилось «*сквозное действие* — в столкновении убежденного безобразия и жажды своей воли, защищать права, с одной стороны, душить и глушить все, что моему ндраву препятствует, — с другой».

Такой общий взгляд на пьесу определил собою и форму спектакля, которой здесь придавали большое значение. Она не была заранее задана: «Художник был приглашен после того, как в работе режиссера с актерами над пьесой выяснилась внешняя форма быта и отдельных образов. Из психологии и духовной сути автора режиссер вел оформление спектакля, из внутренней сущности пьесы».

«По соглашению Тарханова и Судакова был приглашен художник Н. П. Крымов. Выбрали Крымова потому, что Островский, по мнению режиссеров, писатель реалистический, скупой и выразительный, простой и почвенный, и внешнее оформление спектакля должно было выразить это.

Островский — почвенный, глыбный и яркий, весь реалистичный. Простота и яркость скупого реализма у него переходит в гротеск. Отсюда внешняя форма должна быть проста, реалистична и предельно выразительна».

Пространственное решение было найдено в контрастном столкновении двух образов — прекрасной русской природы и безобразного стиля жизни «трех китов», эту природу «опоганивающих». «Русская природа — поля, небо, реки, лес. Русская природа именно крымовская. Русь, Россия, на этом фоне идет пьеса.

В этот фон вкрапливаются тяжелые, грузные колонны крыльца Курослеповского, опоганивается природа. В этот же фон вставлены каменные плиты крыльца Градобоевского и сюда же, в эту природу — крыльцо Хлынова со львами. Декорация выявляет лирику пьесы и она же выявляет отдельные яркие глыбы быта, поданного Островским».

При этом стремились подойти к Островскому иначе, чем подходили к нему в Художественном театре раньше. Прежнее бытовое решение было отвергнуто. «Со сцены убрано все, не имеющее прямого отношения к сценическому действию. Декорации играют духовную сущность спектакля, (тогда как) раньше играли жанровую и бытовую верность. Львы действуют оглушительно на зрителя своей нелепостью. Декорации даны не так, как существуют в действительности, а как возможные, как они рисуются в фантазии».

К такой формуле пришли не сразу. Эскизы Н. Крымова подверглись серьезным изменениям. Каждый шаг художника «выносился на суд целого ареопага», после чего оформление просматривал и утверждал Станиславский. «Первые эскизы были более натуралистичны». Потом «от правды детальной, фотографической пришлось уйти».

Три варианта эскизов 1‑го акта наглядно показывают, как постепенно — от одного варианта к другому — вырастают размеры дома Курослепова, увеличивается размах ступеней, крыльца, ворот, дуба, что торчит {100} во дворе, и дело доходит до «слоновьих» масштабов. Колоссальный темный дуб, окольцованный скамейкой, выдвигается в центр композиции как некий символ.

Постепенно меняются и тона эскизов: от сиренево-серой гаммы — к песочной и, наконец, к густо-коричневой. Старые темные бревна растрескались, обнажились сучки, щели, на крыше выросли чуть ли не грибы. Глухой темно-коричневый забор напрочь отрезает всю жизнь, какая могла бы угадываться (и прежде всегда в любом спектакле Художественного театра угадывалась) там, за воротами. Здесь ничего нельзя углядеть, разве что узкую полоску неба.

Четыре эскиза 2‑го акта обнаруживают изменения еще более значительные. В первом варианте над всем властвует мотив города. Площадь, где слева — желтое крыльцо градобоевской Управы, а напротив нее — облупленная тюрьма, вся окружена домами. Вдали, до самого горизонта, — одни крыши и купола церквей. Во втором варианте крыльцо Управы заметно выдвинулось вперед, а город отъехал назад и «ускромнился». В третьем варианте город убран совсем, открылась широкая река, даль полей. Крыльцо оснастилось колоннами, у тюрьмы выросла полосатая будка часового. В последнем, окончательном эскизе — огромная ширь неба, размах полей, излучина реки. Зато у крыльца Градобоева вырос внушительный портик с колоннами, а у тюрьмы появился еще и верстовой столб (отсюда пойдет считать свои версты странница Параша, когда отправится на богомолье).

Интересна эволюция оформления и хлыновской дачи 3‑го акта, где художник использовал мотивы известного в ту пору крынкинского трактира, что на Воробьевых горах. Здесь было сделано, пожалуй, больше всего вариантов, пока художник не пришел, наконец, к созданию той декорации, которая прославила его имя. Вначале в центре сцены был добропорядочный, ухоженный сад с клумбами и белыми чугунными скамейками. Справа виднелась скромная дача с колоннами и смирными львами у крыльца, слева — маленькая деревянная беседка с разноцветными фонариками. Затем дачная скромность исчезла, ей на смену пришли внушительные классические формы, беседка слева превратилась в величественный храм, у которого восседали торжественные львы; дом справа исчез, его заменила буйная зеленая листва, на которой висели крупные маскарадные фонари, а на фоне зелени белели классические мраморные скульптуры.

В новом варианте того же эскиза вносятся заметные карандашные исправления: столбы беседки выдвигаются в центр, ступени лестницы расширяются, львы перемещаются в центр композиции. И в конце концов на одном из эскизов появляются отчетливые сатирические элементы: морды львов обретают насмешливое выражение, на крышу беседки водружается некая нимфа, скульптуры лишаются голов, на авансцену вместо скамьи водружается золоченый трон для Хлынова. В последнем варианте, зафиксированном в макете, сатирические элементы обретают ярко выраженный гротескный, издевательский характер: морды львов еще укрупняются и получают скучающее, тоскливое выражение (словно животные маются со скуки); беседка лишается крыши, от нее остаются {102} лишь нелепо торчащие в небо, ничего не поддерживающие небесно-голубые витые колонны с золотыми шарами наверху; широченные ступени идут прямо на зрителя. На авансцене — хлыновский трон и около него ресторанный медведь с подносом. А кругом сплошной стеной высится пышно разросшийся, отчужденный лес.

Эскиз 4‑го действия также подвергся некоторой модификации, правда, менее значительной. Сначала в густом лесу стоял серый дощатый сарай, мимо сарая в лес уходила дорога, там вдали виднелось поле. Затем сарай стал плетеным, переместился в центр и увеличился в размерах с тем, чтобы в нем могла свободно «угнездиться» вся шутовская орава хлыновских «разбойников».

Много позже Н. П. Крымов вспоминал, что решающее влияние на него оказало своеобразие актерской игры И. М. Москвина. Когда первые эскизы были забракованы, «я стал бывать на репетициях, прислушивался ко всем разговорам, — рассказывает художник. — Но когда приехал И. М. Москвин и начал репетировать, то для меня стало ясно, что надо делать другие эскизы. Я стал работать, учитывая творческую характеристику, которую давал Москвин Хлынову. Все, что он делал на репетициях, как показывал свою роль, — все это было подобно взрыву шампанского. И вот я показал дачу Хлынова Станиславскому. И голубые колонны, и розовую роспись террасы под мрамор, и белые статуи. Все это мне представлялось отвечающим озорному характеру Хлынова — Москвина. К. С. Станиславский начал сомневаться, однако пригласил для совета В. А. Симова. Последний принял мою работу, как и принял И. М. Москвин. С ними согласился и Станиславский.

Как известно, на репетициях и первых представлениях аплодировали декорациям, и они получили признание публики»[[188]](#footnote-189).

Озорная манера игры Москвина — подобная «взрыву шампанского» — явилась мощным камертоном всего спектакля. Как всегда, работа велась по «системе» Станиславского. В группе образов «убежденного безобразия» искали яркого быта, в группе молодежи — глубокой лирики. В первой группе работа спорилась лучше, чем во второй: молодые актеры чувствовали, что им мешал известный авторский «морализм» (хотя в этом плане и были произведены некоторые купюры). В борьбе со сценическими штампами театра Островского искали живых приспособлений, искренней увлеченности, «зараженности» ролью и одновременно яркой выразительности.

В мизансценах «старались подчеркнуть грубость и животность типов (Матрена и Наркис, Хлынов и Градобоев — пляшут, Хлынов обнимает льва). Это подчеркивается и костюмами и гримом, не переходя в претенциозный гротеск, все играет только вместе с актером. Убирали то, что мешало». Словом, стремились выявить «Русь во всем: три кита, лирика в небе, в поле, в лесу и в мизансценах молодежи, когда она прячется в кусты, спасаясь от грубости и преследования»[[189]](#footnote-190).

{103} Так шла работа над спектаклем, и весьма вероятно, не возьми Станиславский репетиции в свои руки, появился бы на сцене МХАТ вполне традиционный спектакль, слегка приправленный остротой сатиры. Вчитываясь в рассказ И. Я. Судакова о замысле и подготовке всех компонентов будущего произведения, замечаешь, что в его словах не хватает, быть может, самого главного: ответа на вопрос — *ради чего* ставился в 1925 году такой спектакль, как «Горячее сердце»? В чем виделась его современность?

Более того, Судаков намеренно отводил подобный вопрос. В ту пору он казался молодому режиссеру едва ли не риторическим: «Пьеса поставлена не для того, чтобы преподносить заложенную в ней мораль, которая в наши дни уже несовременна (“а зачем поставлена пьеса?” — Блюм)». Ему уже слышались придирки критика, враждующего с театром, и потому сам вопрос подвергался сомнению. Он находил, что современность постановки может проступить лишь в плане *театральной* полемики.

«Спектакль современен и принципиально важен в жизни русского театрального искусства как призыв к подлинному источнику искусства театра, — разъяснял он. — Необходимо было поставить такой спектакль, чтобы другие проверили *не свой социальный путь*, а путь с точки зрения искусства — не уходит ли кто (с формальной стороны) от театрального искусства в сторону циркачества и акробатства»[[190]](#footnote-191).

Ну, а если искусство все-таки существует для того, чтобы люди проверили свой социальный, жизненный путь? Что же тогда делать с «устаревшей», «несовременной» моралью драматурга? Попросту отбросить ее за ненадобностью?

… Мы часто говорим о том, что Станиславский был гениальным режиссером. Читаем описания его работы над спектаклями и думаем: как просто, как ясно все то, что он предлагал. Но в том-то и дело, что один режиссер в этом ясном и простом откроет великое и вечное, отворит дверь в философию времени, а другой отбросит как устаревшую мораль. Наверное, поэтому «режиссерские уроки» Станиславского так трудно повторимы. Когда читаешь книгу Н. Горчакова, на каждом шагу убеждаешься: такое мог увидеть в пьесе только гениальный Станиславский. Единственность решения — этому научить нельзя.

Так было и в случае с «Горячим сердцем». Поэтому бессмысленны споры о том, кто больше провел репетиций, кто меньше. Судаков сделал свое дело — и немалое. Но рукой ученика. Пришел учитель и, как Рембрандт или Рубенс, нанес на картину последние великие штрихи мастера (traits de maître), и произведение задышало, родилось. В эту пору режиссер уже мог и часто создавал такие произведения «школы Станиславского». Тем более, что 29 репетиций — срок, достаточный для постановки нового спектакля.

В творчестве Станиславского постановка «Горячего сердца» сыграла огромную, поворотную роль. Как когда-то «Ревизор» после «Каина», эта комедия явилась для него — не впрямую, а в подводном течении жизни — своеобразным «перевертышем» от трагедии, освобождением от тяжких {104} раздумий над судьбами своей родины, над «судьбой человеческой, судьбой народной», не оставлявших его в пору работы над сценарием «Трагедия народов».

Снова прикасался он здесь к теме России, обнаруживал ее силу и слабость, изучал свойства русского национального характера — как в его благородных, так и в безобразных проявлениях. И если в замысле кинофильма режиссера преследовали образы трагической фантасмагории, то теперь он склонялся к трагикомическому гротеску, мотивы «трагического балагана» сменялись мотивами балагана шутовского.

В центре концепции спектакля — тот же клубок взаимосвязи народа и власти, простых людей и великих мира сего, но взятый в издевательском, скоморошьем варианте. Люди, властью облеченные, ею же обременены. Эта коллизия, прежде рождавшая драму роковой обреченности Грозного, Федора, Годунова, теперь — на уровне хлыновых, градобоевых, курослеповых — рождает драму фарсовую. На таком уровне трудно человеку понять истоки этой драмы. Люди невежественные, варвары, дикари, получившие власть, испытывают свой комплекс неполноценности: три кита, подмявшие под себя город, всю сонную, чумазую Русь, кажется, имеют все — жизнь до краев полная, сытая. Но им все мало, все чего-то {105} недостает. И, чувствуя какую-то внутреннюю пустоту, неудовлетворенность, они жаждут власти, ничем не ограниченной.

Станиславский дает каждому актеру новую «перспективу роли», расширяя предлагаемые обстоятельства до максимальных пределов. Масштабы города актеры хотели бы раздвинуть до масштабов всей губернии, а он подбросил им задачу гигантскую: овладеть всей Россией, всем миром.

Градобоев — М. М. Тарханов говорил, что мечтает стать губернатором, а режиссер предлагал ему: будь царем всея Руси: «Губернатором легко стать, потом в министры попадете, а там — то да се… Глядь, и в государи выскочили!» И актер с радостью подхватывал: «Теперь я знаю, как мне судить народ на площади. Вот где я ближе всего к царю-то! Не внешне, а внутренне, конечно, по тому удовольствию, с которым я занимаюсь этим делом»[[191]](#footnote-192). Курослепов — В. Ф. Грибунин желал бы, чтобы вся губерния, пока он спит, приумножала его богатство, а режиссер подсказывал: весь мир. Матрена — Ф. В. Шевченко хотела бы завладеть курослеповским капиталом и взять Наркиса в мужья, а режиссер соблазнял {106} ее: Матрена, как царица, сможет каждый год менять любовников. Даже у такой «аморальной личности» должна быть своя «смелая мечта».

«Все люди мечтают, — говорил Станиславский, — только каждый по-своему и о своем». Он проходил так всю пьесу «по перспективам ролей», определяя конечные точки, конечные цели желаний каждого персонажа. При этом он имел в виду две перспективы: перспективу роли (конечную точку роли) и перспективу актера (в первом акте знающего, что произойдет в пятом, и потому умело контролирующего себя, распределяющего силы на весь спектакль). Актер должен гармонически сочетать обе перспективы, помня, «*для чего, во имя чего*» он действует — «и как действующее лицо пьесы и как актер современного театра». «А это “для чего, во имя чего” определяется всегда идеалами автора-драматурга и в равной мере идеалами той эпохи, в которую живут и творят и автор и актер»[[192]](#footnote-193).

Открытый во время репетиций «Горячего сердца» закон двух перспектив помог режиссеру ярко и глубоко прочертить линию сквозного действия всей пьесы. Он не случайно нацеливал актеров на самые далекие перспективы и «намеренно преувеличивал» их мечтания до «фантастического безобразия» — ведь он искал самых широких обобщений. Его увлекал теперь стиль «крупного комизма» Островского, где не годится бытовая, повседневная речь, где не допустимо опрощать слово «до бытовых полутонов, полузвуков, полуинтонаций»[[193]](#footnote-194). Он звал актеров к активному, смелому «действию словом» как оружием. И сознательно строил весь спектакль в духе откровенной театральности.

Надо думать, что именно поэтому и пришел здесь Станиславский к мысли о двух перспективах или, иначе говоря, к утверждению двуединства актера-образа на сцене. Если прежде, в годы абсолютного увлечения внутренней правдой в «системе» переживания, он отрицал необходимость этого двуединства и даже предостерегал актеров от опасности «раздвоения» в момент творчества, то теперь поиски яркой театральной формы и острой внешней выразительности приводят его с естественной необходимостью к раскрытию диалектической сложности амбивалентного самочувствия актера на сцене.

Разумеется, искомая театральность формы не должна была помешать правде переживания. Закон «внутреннего оправдания» сохранялся и тут нерушимо. Полемизируя во время репетиций с приемами Мейерхольда в постановке «Леса» (о которой он, правда, знал лишь по рассказам очевидцев), Станиславский утверждал, что «эффектные мизансцены» не имеют для него никакой цены, ежели они не оправданы актерским исполнением.

Как же оправдать преувеличенную, яркую театральную форму? Как почувствовать «живую правду» в «условной обстановке?» Прежде всего с помощью «правильного ритма» и верных «физических задач» роли.

{107} Репетируя отдельные сцены, Станиславский настаивал на том,

«— чтобы всю картину рисовать яркими, смелыми мазками, ясно представляя все, о чем говоришь.

— Везде искать простоту и правду.

— Найти и оправдать правильный ритм.

— Жить так в условной обстановке сцены, как если б это была живая правда.

— Жить физическими задачами.

— Не зажимать чувств. Зная свои штампы, уметь их убирать»[[194]](#footnote-195).

{108} При этом режиссер «переделывал старые и намечал новые мизансцены, говорил исполнителям о трактовке той или иной сцены», «искал ритм и отношение (героев) друг к другу», менял планировку картин, т. е. по существу ставил спектакль заново, хотя еще на первом просмотре был покорен талантливой игрой Москвина, Шевченко, Тарханова, Грибунина, Хмелева, Добронравова.

В поисках слияния театральности с правдой Станиславский обращал внимание актеров на стилистику самой пьесы Островского, близкой к «народному представлению», включающей в себя скоморошьи, балаганные сцены «развлечений» Хлынова. Этот стиль он распространял на всю пьесу. «Нельзя, ярко, театрально, в духе народной буффонады решая сцену Хлынова и сцену в лесу, у сарая, менее выразительно показать приезд Хлынова к Градобоеву, нельзя не искать острой выразительности для сцен во дворе у Курослепова. Получится стилистический разнобой. Вот почему я пошел на некоторые рискованные действия-мизансцены в первом и втором акте»[[195]](#footnote-196), — объяснял он.

«С первой же репетиции К. С. поразил меня смелостью мизансцен, — вспоминает И. Я. Судаков. — В первом акте сцена Матрены и Наркиса. Он, как и я, посадил их слева на скамейку. Но как посадил! Он показал объятия Наркису — Добронравову. Добронравов вошел во вкус. Он всей ручищей так шлепал по спине Матрены — Шевченко, что у Шевченко, по-моему, трещала спина. Эти шлепки Добронравов сопровождал таким хохотом, что это походило на конское ржание. Потом он тащил Шевченко на крыльцо флигеля, где жил Наркис. И тут К. С. опять показал, как Матрена ластится к Наркису. Шевченко повисала на спине Добронравова, взвизгивала от удовольствия, Добронравов ржал, как конь. И тут, в самый разгар ласк, он сбрасывал с себя Шевченко и, схватив ее за горло, требовал: “Тыщу рублей давай, ежели мне с тебя денег не брать, это даже довольно смешно”»[[196]](#footnote-197).

Как же оправдать эти «рискованные действия-мизансцены»? Только огромным, «всеисчерпывающим» содержанием, которое рождает неожиданную форму внутренне пережитого гротеска. Вот почему и рисовал Станиславский перед актерами столь далекие перспективы ролей, вот почему подбрасывал столь смелые мечты.

Мало того, шаг за шагом он открывал внутренний драматизм, внутреннюю действенность каждой роли. Всякий мечтает о предельно возможной власти на земле, но в том-то вся и загвоздка, что эта жизненная сверхзадача, эта высокая мечта неосуществима. Вот в чем огромная человеческая драма «безобразников» Островского, вот в чем источник их поразительного комизма. Почва уходит у них из-под ног, невежеством власти не удержишь — об этом ставил спектакль Станиславский. И о том, что дикому рассейскому «хамодержавию» приходит конец. Простые люди хотят жить «своей волей». Вот почему этим владыкам мира сего и кажется, что «небо раскололось», готово обрушиться на их головы. Вот {109} почему и воют от тоски обожравшиеся, до краев упившиеся «безобразники».

Они могут теперь царить лишь в своем воображении: либо во сне, как Курослепов, либо в дутом театральном царстве, которое придумывает себе распоясавшийся хам Хлынов. Смысл подобной театрализации жизни вовсе не в том, что у Хлынова денег куры не клюют, что он просто не знает куда их девать, какое бы еще похлеще выкинуть коленце, а в том, что театр — обман, прикрытие зияющей пустоты, лекарство от тоски. Только тут, наконец, в «театре для себя», Хлынов, разодетый в серебро, окруженный «вельможами» и «графьями», законно опускается на «трон».

Не случайно Станиславский во время репетиций уделял большое внимание хлыновским сценам, хотя И. М. Москвин и без того репетировал превосходно. Образ дикого человека, «обуреваемого скукой, тоской от безделья», постепенно поднимался до какого-то «фантастического безобразия»[[197]](#footnote-198). Создавались живые импровизированные этюды таких хлыновских «безобразий», когда капризный самодур носился по всей репетиционной площадке, а за ним гонялась ватага пьяных слуг, тащила стулья (не один, а целых двадцать!), цилиндр, подушки (для трона!), при этом палила пушка, ракеты взлетали в воздух, взвивался воздушный змей, песенники на берегу нестройно горланили песни, а впереди — по приказу Хлынова — Вася отплясывал казачка и бренчал на бубне.

Особенно много потрудился режиссер над сценой хлыновского театрального розыгрыша, очевидно, почувствовав, что здесь — кульминация всей пьесы. Сцену с «разбойниками» в лесу он переработал полностью. При этом счел необходимым снять нарочитую оперную театральность розыгрыша, предпринятого по заказу Хлынова. Ему хотелось, чтобы в розыгрыш можно было поверить. Потому он вернул сцену к правде народных представлений о «страшном».

«Помните, что это были 40‑е годы, когда еще в лесах у нас “кишмя кишело” русалками, лешими, водяными и всей прочей нечистью, ничем не напоминавшей испанских грандов, средневековых рыцарей и каких-то турок, в которых вы вырядились. Разбойник ходил еще с кистенем, а не с револьвером»[[198]](#footnote-199), — так говорил Станиславский, и в этих словах сквозило давнее пристрастие режиссера к народной сказочной фантастике. Как когда-то в «Снегурочке», так и теперь ему было весело выдумывать, как соорудить лошадь из двух человек и двух скатертей, как изобразить дьявола из пустой тыквы с прорезями, чтобы внутри горела свечка, как напугать Наркиса бесовскими звуками. Словом, как открыть несоответствие между видимостью и сущностью, «между тем, *что* его пугает и *каким* мы видим это пугающее существо или эффект»[[199]](#footnote-200).

Лицо режиссера сияло радостью, когда Москвин здесь доходил до смелой буффонады, яркой балаганной игры, внутренне оправдывая самые неожиданные приемы. П. А. Марков рассказывает, как «Станиславский, {110} увлеченный и своей фантазией, и фантазией Москвина, и самим образом Хлынова, крикнул Москвину, когда на сцене появилась фантастическая лошадь: “Доите ее, доите ее!” — и смеялся до слез, до умиления талантом великого русского актера»[[200]](#footnote-201).

По-детски увлекаясь всеми этими «придумками», он с удовольствием населял лес всякой «нечистью», с озорством командовал актерами, словно расставлял их на поле боя, готовясь к генеральному сражению: кому засесть в кустах, кому — на бугор, а всем остальным — спрятаться в сарай. И в то время, когда Хлынову подают переносной трон из подушек, все остальные приготавливают свои чучела, метлы, вилы, тыквы и проч. «Сцена ожидания. Из сарая смотрят в дыры, видны головы, руки, кой‑где смех»[[201]](#footnote-202).

«Наркис появляется. Свист. Хрип. Чучела… Сразу из крыши все метлы, дерутся (Наркис: “Да их тут полон лес!”)… Наркис упал на спину (“Ох, дьявольское наваждение”)… Сразу все звуки, справа поползли чучела, крокодилы, слева лягушка, от рампы загоняют к середине сарая, подогнали; из сарая — вилы и грабли, обхватывают Наркиса (“Чур! Чур меня!”)». И когда тот почти обезумел от страха, из-за кустов выскакивает та самая лошадь из простыней, с каким-то хоботом, из хобота высовывается бутылка, наливает вино Наркису («А может с этого разорвет?»), и он опасливо берет в руки «“дьявольское зелье”, которым его посвящают в “разбойники”».

Вслед за этим шутовским, скоморошьим розыгрышем шла сцена куда более серьезная, в которой восседавший на троне Хлынов праздновал свое торжество, превращая человека в шута. Сцена неожиданной встречи Васи с Парашей начиналась тихо, под «спокойную, романтичную» песню «Калинушка». Но Хлынов, взявший Васю к себе в услужение, командовал им, как своей вещью: «Васька, бери бубен, делай колено! Вася, знай свое место!» И, несмотря на протест Параши, Васька начинал танец, сначала робкий, неуверенный, потом все более отчаянный. И в то время, как Параша доходила почти до сумасшествия, песня «Из‑под дуба, из-под вяза» звучала «во всю», толпа во главе с Хлыновым плясала трепака с гиканьем и посвистом, как будто справляя свое бесовское торжество.

Последний, 5‑й акт Станиславский тоже целиком переделал, найдя «новые мизансцены по всему акту». Актерам была дана задача: «делать все, точно сейчас что-то случится»[[202]](#footnote-203). Тут действительно случалось нечто катастрофическое: падало «утвержденное» небо на голову Курослепова, когда разоблачали Матрену и Наркиса, а Параша осмеливалась жить «своей волей». «Весь акт должен идти бодро», — напоминал режиссер, пристально следя за ритмом быстро разворачивавшихся событий.

Еще в ту пору, когда Станиславский только приступал к репетициям, «приняв» пьесу от Судакова, выяснилось явное превосходство сатирической {111} линии спектакля над лирической. Недаром его так покорило «смелое, яркое, необычайное» исполнение Москвина, и, наверное, не случайно он сразу же произвел замену исполнителей ролей двух молодых героев — Васи и Гаврилы. Позже он заботился о том, чтобы усилить драматизм образа Параши, избавить его от риторики и сентиментальности, окрасить поэтически-напевной, песенной тональностью.

Уже после первой генеральной репетиции Станиславский с огорчением констатировал слабость положительных персонажей спектакля. Он провел специальную беседу с молодой актрисой К. Еланской о роли Параши. «Вся тема Параши — про девичью волю», — говорил он, показывая, как в разных сценах развивается ее «бунт», ее «воля к борьбе за свободу». Он наметил тогда параллель образа Параши с Катериной из «Грозы», «которая нарушает все устои общества, самоубийство которой — волевой акт вызова обществу, может быть, даже для тех лет акт революционный…» И хотя актриса запротестовала: «Катерина — это совсем другое», — режиссер поправил ее:

«Неверно. Русская женщина у Островского, вернее, ее горькая доля, — это один цельный характер, только поставленный автором то в одни, то в другие обстоятельства жизни. Я не знаю среди русских писателей второго такого страстного борца за права русской женщины, как Островский, — продолжал он. — Лариса, Параша, Катерина, Кручинина, Негина — это все она, русская девушка, стремящаяся разорвать свои путы. Сегодняшнему зрителю эти образы могут сказать очень много о прошлом»[[203]](#footnote-204).

Так, или примерно так, говорил Станиславский о роли Параши. В этих словах (быть может, несколько модернизированных пересказом Н. Горчакова) сказалась известная неточность режиссерских заданий. Дело не только в прямолинейности сближения Параши с Катериной (в чем Еланская была более права), но и в некоторой «литературности» подхода к образу, вообще-то Станиславскому как режиссеру не свойственной.

Столь же отвлеченно-литературно прозвучала в этой беседе с актрисой и другая тема — тема ухода Параши в «солдатки», которой до этого не придавалось серьезного значения. Кто был героем для Параши? — спрашивал режиссер. «Кто был демократическим героем России 40‑х годов? Народным героем? То есть таким, которого простой народ чтил, любил, видел в нем своего защитника». И отвечал: «Солдат, простой русский солдат, о котором с таким уважением говорит Параша… Вот эта тема — тема солдата, того народного героя, к которому стремится душа и сердце Параши, — у нас совсем не звучит еще. Не знаю, заразил ли я вас своей речью, но когда я слушал пьесу сегодня, я понял, что мы пропустили очень важную тему в творчестве Островского»[[204]](#footnote-205).

Однако, как ни увлеченно говорил режиссер, совершенно очевидно, что для «заражения» актрисы в этих словах не хватало главного — конкретности. Если в ролях сатирических персонажей от идейной перспективы {112} тотчас же рождалось действие — необычное, озорное, острое, то здесь слова повисали в воздухе.

Как видно, поэтому спектакль, впервые показанный 23 января 1926 года и до сих пор идущий на сцене МХАТ, превратился в откровенную, безудержную сатиру. Тому имелись веские причины. Дело было не только в неясности режиссерских заданий и в разном уровне мастерства «стариков» и «молодых». Ведь те же молодые актеры — Хмелев, Добронравов и Шевченко — играли здесь, не уступая «старикам», и Станиславский первый восхищался ими.

Именно такое, а не иное звучание спектакля раньше всего определило само время, как оно преломилось в сознании художественников. Время продиктовало свою тему, расставило свои акценты, вывело вперед или, напротив, отодвинуло в тень те или иные фигуры. И когда мы сегодня пытаемся представить себе, каким был этот знаменитый спектакль (в котором сменилось уже не одно поколение актеров) в 1926 году, то прежде всего должны вспомнить, в какой исторической обстановке он рождался.

Еще не прошло и десяти лет с тех пор, как грянула Октябрьская революция, перетряхнувшая старую, немытую Россию. Но гражданская война закончилась, и жизнь стала налаживаться на мирный лад. Бурное, жестокое время лобовой атаки, пули, штыка, сменялось временем, когда нужно было уже не разрушать, но создавать: вновь пахать, строить, развивать науку, искусство, хозяйствовать, торговать наконец, и всему этому заново учиться. Новая экономическая политика, введенная Лениным в 1921 году, как раз на это и была нацелена. Рассчитанная на вытеснение частного предпринимательства, она в то же время допускала известное оживление частной инициативы, и слово «нэпман» быстро вошло в обиход.

Художественный театр, покинувший в 1922 году Москву голодную, вернулся в Москву относительно сытую. И теперь возникали новые проблемы, сталкивались те противоречия, в которых рождался новый, социалистический строй. Неравенство, казалось бы, повсеместно уничтоженное, но живучее, все-таки сохранялось еще, но в иных формах, и порождало свою психологию, в чем-то совсем иную, а в чем-то и сходную с прошлой. И видя, как быстро приспосабливается человек, как умело наживается один за счет другого, как открываются богатые магазины и рестораны, как снова входит в моду рынок, товары, деньги, «красивая жизнь», — молодое поколение и старики этот изменившийся климат эпохи воспринимали и расценивали каждый по-своему.

Как раз в эту пору Станиславский, готовя свою книгу к русскому изданию, раздумывал о пережитом за последнее десятилетие и писал об этом так: «Наше время было время мирной России, время довольства для немногих. Теперешнее поколение — от времен войны, мировых потрясений, голода, переходной эпохи, взаимного непонимания и ненависти. Мы видели много радостей, мало делились ими с нашими ближними и теперь расплачиваемся за свой эгоизм. Новое же поколение почти не знает радостей, ищет их и создает сообразно с новыми условиями жизни, стараясь по-своему наверстать потерянные для личной жизни молодые годы. Не нам осуждать их за это. Наше дело — с интересом и доброжелательством {113} наблюдать за эволюцией жизни и искусства, развертывающейся на наших глазах по естественным законам природы»[[205]](#footnote-206).

Художник настраивался на эпический лад. «Каждому возрасту — *свое*, — заключал он. — Нам грешно жаловаться. Мы пожили». И теперь он не хотел бы быть ни «молодящимся старичком, который подлизывается к молодым», ни «слишком опытным старцем, все постигшим, нетерпимым, брюзгливым, брюзжащим, не признающим ничего нового, забывшим об исканиях и ошибках своей молодости»[[206]](#footnote-207). Ему казалось теперь, что он может передать молодежи только свою «систему» — законы «внешней и внутренней техники нашего искусства, равно обязательные для всех», нужные и тому, «кто пел в старое время “Боже, царя храни”, и тем, кто поет теперь “Интернационал”»[[207]](#footnote-208).

Но как ни настраивался Станиславский на эпический лад в своих мемуарах и в своей теории, на практике он был и оставался художником, творцом, современно мыслящим человеком, которому сейчас было что сказать миру. И через свои спектакли он делился с людьми раздумьями о жизни, о судьбе России, о сущности русского национального характера. Так было и теперь.

«Горячее сердце» таило в себе сатирический заряд огромной силы и протяженности действия. В нем не было прямой переклички с современностью. Но концентрировалось в нем и прошлое, и настоящее, и будущее той темы человеческой сытости, которая может обернуться трагифарсом. Человек, дорвавшийся до богатства, настроивший дач, окруживший себя высокими заборами и верными слугами, в один прекрасный день чувствует, что никаким шампанским, никакими песнями и плясками не сможет заглушить воющей пустоты души. Трагикомедия бездуховности — вот о чем говорил этот спектакль, где люди возвращались к скотскому состоянию, жили на грани «вторичного одичания».

Громадный символический смысл этого спектакля далеко не сразу был попят и раскрыт современной критикой. Зрительный зал принял его восторженно. «Давно в Художественном театре не было такого успеха, как на общественном просмотре “Горячего сердца”… Взрывы смеха сопровождали сочные слова Островского, рукоплескания всего зрительного зала прерывали действие: хлопали и ситуации, данной в драме, и мизансцене, найденной постановщиками, и фразе, и даже отдельному слову, по-новому интерпретированным исполнителями, и декорации, данной Н. П. Крымовым». Героем дня был Станиславский, и «не случайно публика разразилась овацией по его адресу»[[208]](#footnote-209).

В день премьеры сам Станиславский был болен, но ему звонили домой после каждого акта. «Леонидов крикнул ему в телефон: “Константин Сергеевич! Жив Художественный театр!”»[[209]](#footnote-210)

Однако в прессе вокруг спектакля начался открытый бой. «Левой» критике успех старого академического театра пришелся явно не по нутру. {114} Известное «трио» соратников Мейерхольда по «Театральному Октябрю» — Бескин — Блюм — Загорский (которое их прежний вождь уложил теперь в ироническую формулу «Бе — Блю — За») бросилось в атаку на спектакль.

На утреннем просмотре «Горячего сердца» присутствовал и Мейерхольд который порадовался успеху МХАТ и вечером, на премьере «Рычи, Китай!» у себя в театре, обратился со сцены к публике, сказав о «замечательной постановке Станиславского» и «блестящем мастерстве» актеров Художественного театра. За свою речь Мейерхольд подвергся ожесточенным нападкам со стороны критика В. Блюма: он объявил этот поступок «левого режиссера» актом «термидорианского капитулянтства», «изменой» революционному прошлому. «Почему же мы перестали “хвалить” и принимать Мейерхольда? — гневно вопрошал он и отвечал. — Ясно: потому, что вождь театрального Октября стал героем *театрального термидора*, которого вчерашние наши общие с ним враги ныне подняли на свои термидорианские щиты»[[210]](#footnote-211).

Тот естественный процесс сближения «левого» и «правого» направлений, намечающийся синтез театральности и правды, условности и достоверности, театра условно-метафорических форм с театром «в формах самой жизни», который был с радостью замечен Луначарским, пролеткультовская критика тщетно хотела затормозить, если не сорвать.

В день премьеры спектакля В. Блюм задавал тот самый вопрос, которого ожидал от него И. Я. Судаков: «Зачем?» Зачем Художественный театр поставил после «Пугачевщины» «Горячее сердце»? «Этот вопрос нельзя не задать, — писал критик, заведомо отвергая современное звучание пьесы, — поскольку “… таких типов” теперь давно не существует»[[211]](#footnote-212).

«Московский Художественный театр переживает глубокий кризис своих сценических методов, не выдержавших нагрузки революции и требовавших основательного пересмотра», — писал другой деятель того же боевого «трио» — М. Загорский, полагая, что «Горячее сердце» есть «свидетельство неблагополучия в самой сердцевине Художественного театра, в сценической системе его основоположника и руководителя, дольше других державшего в руках знамя прежнего МХТ»[[212]](#footnote-213).

Ту же точку зрения отстаивал и О. Литовский. Браня театр за «половинчатость» шага и «досадное смешение стилей», он тоже отказывал пьесе в каком бы то ни было современном звучании. «Островский — прошлое, и не только прошлое, — писал он. — Островский — музей, его типы чиновничьей, помещичьей и купеческой Руси — достояние паноптикума, парад масок. По-настоящему возмущаться всеми этими самодурами, чиновниками, градоначальниками нынешний зритель не может»[[213]](#footnote-214).

К счастью для театра, подобная позиция «левой» критики, хотя и утверждавшаяся со всей решительностью, уже отдавала теперь, в 1926 году {115} известным анахронизмом. На страницах «Правды» опровергался главный ее тезис. «Изжит ли для нас Островский?», — спрашивал критик и отвечал прямо: «Все эти вопросы, вокруг которых шел спор в связи с лозунгом “назад к Островскому”, становятся бледными и никчемными, когда вы смотрите произведение “Горячее сердце” в Художественном театре.

В *такой* трактовке, в *таком* исполнении Островский жив и нужен, и даже (боязно сказать!) своевременен. Конечно, те замоскворецкие купцы, которых изображал Островский, давно умерли, и даже подобия их, пожалуй, не сыщешь среди современного купечества, как красного, так и иных цветов. Но кто скажет, что со смертью Хлынова умерла и “хлыновщина”, с исчезновением Градобоева исчезла и “градобоевщина”?..

Заслуга Художественного театра в том, что он воплотил в образах Островского не только то временное, что умерло вместе с его героями, но и то типическое, что в других образах и лицах зачастую живет среди нас и по сей день»[[214]](#footnote-215).

Едва ли не впервые после революции Художественный театр смог прочитать о своих спектаклях статью такого рода, где бы тезис об историзме и современности в постановке классики был сформулирован с такой ясностью (что даже самому автору «боязно» было его высказать!).

Подводя итоги театрального сезона 1925/26 года, Луначарский порадовался тому, что так блестяще оправдался выдвинутый им курс под лозунгом «назад к Островскому». «Могу сказать, — писал он, — что лично я с самого начала предсказал после революции те пути театра, на которые он сейчас вступает (идейность, художественность, реализм — “назад к Островскому”, ориентирующий реализм)». «… “Горячее сердце” было, — по его мнению, — настоящим триумфом 1‑го МХАТ. Эта пьеса Островского… превратилась в великолепное зрелище в руках МХАТ. Коммунистическая критика отметила прежде всего двойную созвучность этой пьесы нашей эпохе. Во-первых, мы узнавали в этом спектакле ту Россию, которую мы свергли, и, во-вторых, узнавали ту, еще живую, полугоголевскую, полуостровскую Россию, которая и сейчас еще всюду шевелится и которую еще далеко не смогла доканать советская власть»[[215]](#footnote-216).

Теперь можно было вдуматься в тот тезис «эпического» подхода к Островскому, который развивал Ю. В. Соболев, пошедший дальше по пути серьезного осмысления спектакля. Он утверждал, что Художественный театр «подошел к Островскому так, как он привык подходить к нему» прежде: «В Островском видит театр только великого эпика, с умудренной благостью взирающего на мир. Такой подход оправдывается приемами высокого мастерства, которое жанровые фигуры углубляет до эпической образности. Люди “темного царства” становятся тогда столь выразительными, что раскрывается за ними и социальное содержание эпохи»[[216]](#footnote-217).

{116} Казалось бы, острейшая сатира, «образцы дикого безобразия» — при чем же тут «эпическая образность» и даже «умудренная благость», с какой Островский и театр «взирают на мир»? И, однако, здесь нет противоречия. Как увидим дальше, критик близко подошел к открытию глубинных законов этого спектакля.

Наиболее точно их сформулировал в ту пору П. А. Марков, выступая на заседании театральной секции ГАХН, посвященном обсуждению «Горячего сердца» МХАТ[[217]](#footnote-218). Все выступавшие здесь единодушно сходились в том, что на спектакле они пережили «незабываемое», «исключительное», «радостное» чувство торжества искусства Художественного театра. Все признавали великолепное мастерство режиссуры и актеров в раскрытии сатирической, комедийной линии пьесы, видя в то же время несомненную слабость линии ее молодых персонажей. Споры велись только по поводу «комического гротеска», который заслонил трагедию «горячего сердца».

П. А. Марков полемически отстаивал право театра на такое именно прочтение Островского, когда наиболее мощно звучит в спектакле не тема «горячего сердца», а три силы — градобоевщина, хлыновщина, курослеповщина. Вот на этих трех темах, трех линиях и построен весь спектакль. «Да, это Русь заспанная, да, это Русь пьяная», — говорил он, — но все дело в том, *как* она показана. Театр отказался от «карикатурных масок», и никакой «биомеханики здесь нет», потому что под каждый «трюк» «подведено то внутреннее оправдание, которое единственно его объясняет». Поэтому «система Станиславского как раз в этом спектакле наиболее полно торжествовала».

«Ценность спектакля в том, — продолжал Марков, — что здесь верно найдены пути сатиры: уже одной черной краски совершенно недостаточно, и Хлынов показан не только отвратительным, он показан таким, что *его душу никто не понимает*. Ведь это — *лирический* образ, который делает Москвин…» Вот почему «система внутреннего оправдания нашла на этот раз необыкновенно яркие, необыкновенно сильные формы» (курсив мой. — *М. С*.).

Отстаивал Марков и право театра на современное прочтение пьесы Островского, утверждая, что тема ее отнюдь не обращена только лишь в прошлое. «Три темы: курослеповщина, хлыновщина, градобоевщина заспанной России, — говорил он, — эти три темы можно было выкинуть на сцену именно в дни нашей современности… Быт, как его нарисовал Островский, может быть, и умер, но силы эти продолжают еще существовать»[[218]](#footnote-219).

Загадка жизнестойкости «Горячего сердца», до сих пор идущею на сцене МХАТ, как раз и заключалась в том, что Станиславский вместе с актерами раскрыл глубокий общечеловеческий смысл социальной психологии персонажей Островского. Но исследователи, разгадывая смысл {117} открытия режиссера, обращали внимание прежде всего на неожиданную форму спектакля — народного, масляничного, балаганного представления, доходящего до острого сатирического гротеска. И новаторство «Горячего-сердца» видели скорее в точках соприкосновения с современной театральной жизнью, чем с реальной действительностью. Проводились прямые аналогии с «Лесом» Мейерхольда или (что вернее) с «Блохой» А. Дикого, писались целые книги для доказательства того, что «Горячее сердце» поставлено с позиций «искусства представления», в духе комедии дель арте.

Анализ того, *как* был построен спектакль, отодвигал в тень вопрос о том, *что* и *о чем* говорил он зрителю. Объект сатиры как бы выносился за скобки. Казалось, что это был лишь «театральный смех над старой Россией, которая исчезла навсегда… “Горячее сердце” было посвящено прошедшему, уже не страшному, вызывающему смех вместо слез». И потому спектакль «так же свидетельствовал о силе и мощи революции, как “Бронепоезд” или “Любовь Яровая”»[[219]](#footnote-220).

Вернуть спектаклю контакты с живой жизнью попыталась Н. Крымова в своих работах о «Горячем сердце» и режиссуре Станиславского. Она поэтично и проникновенно воссоздала режиссерский замысел, основываясь на записях Н. М. Горчакова и дополняя их своими раздумьями о том, каким должен был стать этот спектакль, если бы замысел воплотился сполна. Однако спектакль вышел совсем иным, и между тем, что хотел сказать режиссер и что он на самом деле сказал своим «Горячим сердцем», существовал значительный разрыв.

Мысленному взору критика видится «взволнованное эпическое повествование о родной стране, такой большой, могучей и такой уродливой и нелепой», где перед зрителем возникает «сама Русь с ее силой и слабостью, красотой и уродством». Зерно замысла Станиславского, действительно, было в причудливом сплетении сатирических образов с поэтической темой природы, родины. «Сюда, на курослеповский двор, — пишет Крымова, — вводит Станиславский совсем другую Россию, трудовую, терпеливую, поэтичную. В том же загоне, под тем же небом — другая жизнь». Эта другая жизнь чувствуется и в зябком утре на площади у дома городничего, где прямо на земле спят просители, и в удивительном виде за рекой, где поля, леса, болота и перелески — без конца и без краю земля, и в фигурах бледных, худых арестантов, и в слезах — причитаниях Параши, и в поразительной по красоте песне…

«… Сколько раз ни смотрел бы спектакль Станиславского, как громко ни смеялся бы над одуревшим от водки Курослеповым и глупостью Матрены, каждый раз в тот момент, когда с реки, издалека возникает эта песня, трепетное волнение поднимается в душе. В этом пении и тоскливая страсть, и молодость, и сила, и горечь, и радость слияния с природой, и упоение самой песни. Возникнув далеко, за поворотом реки, эта песня растет, ширится и, наконец, заполняет собой все вокруг»[[220]](#footnote-221).

{118} Все так, все прекрасно, с одной только поправкой: едва возникнув, песня тут же подчиняется своему дирижеру, который лихо командует своими «песельниками». И все собою заполняет уже не она, а красномордый, рыжий Хлынов с медалями, бренчащими на зеленом шелковом жилете. Конечно, помимо Хлынова, Курослепова, Градобоева и Матрены, в спектакле было и «высокое небо над ними, и пылающий на закате лес, были и просители, зябнущие на площади, и изнуренные арестанты, и русская песня, и причитания Параши у тюремных стен, и крики леших в чаще деревьев…»[[221]](#footnote-222)

Но в том-то все и дело, что темы эти — сатирическая и поэтическая — не просто противостояли друг другу, переплетаясь и контрастно оттеняя друг друга, а первая слишком явно подчиняла себе вторую. Сатира заглушала поэзию, люди «оскверняли» природу. Недаром царило в этом спектакле не «горячее сердце» Параши, а «дикое сердце» Хлынова. Именно ярчайший, живой и нахальный Тарас Тарасыч Хлынов — этот недавно разбогатевший подрядчик — становился полновластным хозяином всего спектакля, оттесняя на дальний план анемичные фигуры Параши, Гаврилы и Аристарха, не говоря уж о бледных тенях безгласных просителей и арестантов, о которых зритель тут же позабывал, как только на сцену выходил И. М. Москвин.

Спектакль превратился в откровенную, мощную сатиру на вековечное российское хамство и невежество. Хлынов Москвина становился образом громадного символического обобщения. Это была сама олицетворенная азиатчина, грубая разгулявшаяся стихия, отчужденная от культуры, слепая и дикая в своей безудержной разрушительной силе. «Образ Москвина воистину страшен и жесток, — писал о нем в ту пору В. Г. Сахновский. — Со сцены в исполнении И. М. Москвина из-за юмора и могучего воплощения “народной” стихии катили волны такой разрушающей силы, что то царство, которое имел в намерении разрушить Островский, разбито и смыто силами дарования Москвина»[[222]](#footnote-223).

Театр как бы изучал здесь срез русского национального характера в разных его слоях, исследовал различные, порой весьма противоречивые грани народности. «Что вы за нация такая?» — словно спрашивал и удивлялся он, раздумывая, откуда берется эта сила, таящая в себе «и безудержь мерзости, и горькую сосредоточенность, созерцательность, покой, кладбищенскую тишь, и непреклонную волю, и страстность к подвигу». МХАТ «блестяще показал свое искусное проникновение в глубину “национального”, — писал Сахновский, — безудержь и кладбищенская тишь воплощены театром в незабываемые образы и сцены, и лишь непреклонная воля и страстность к подвигу не нашла в театре своих выразителей»[[223]](#footnote-224).

Итак, Станиславский поставил сатирический спектакль. Но это была сатира особого свойства: при всей своей беспощадности она хранила {119} внутри себя зерна человечности. Гуманистическая мелодия спектакля развивалась не помимо мелодии обличительной, не вне ее и не параллельно с ней, а *внутри* ее. Здесь действительно уместно было вспомнить гоголевский афоризм: «… веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним».

Станиславский вместе с Москвиным, Тархановым, Грибуниным и другими актерами дали себе труд «застояться» перед смешным, и потому смогли почувствовать в нем нечто грустное. Закон «внутреннего оправдания» именно потому и торжествовал здесь, что в каждом, пусть самом диком и вздорном персонаже художественники распознавали свою правду, «играя злого, искали, где он добрый».

И когда на фоне молодого кудрявого березняка вырастали нелепые витые колонны, громоздились скучающие морды львов, ухал духовой оркестр и по широким ступеням, покрытым красной ковровой дорожкой, сходил вниз, вернее, скатывался на своих коротких ногах москвинский Хлынов, — вам становилось смешно. И вы от души смеялись над ним вместе со всем зрительным залом.

Даже если бы вы не знали русского языка, вам достаточно было (как одному из американских критиков, оставившему, пожалуй, одну из самых точных записей этого образа) увидеть только облик и мимику артиста, чтобы понять его. Увидеть рыжие, жесткие волосы Хлынова, расчесанные на прямой пробор, бряцающие медали, «вечно приплясывающие, словно без костей, ноги в полосатых, как зебра, брюках» и понять, почему «потное и подвижное лицо Москвина было красно», почему «на этом лице его глаза бессмысленно блестели, как мигающая лампа». «Когда он мигал, а мигал он часто, по крайней мере половина его лица принимала участие в этой операции. Эти мигающие глаза невольно располагали вас к себе и вызывали сомнение, появятся ли они вновь, — писал критик. — И когда он говорил быстро и низким голосом, с икотой, вдруг переносившей его с необычайной легкостью на октаву выше, моему спутнику и мне не нужен был переводчик, чтоб понять, что он сказал что-то смешное»[[224]](#footnote-225).

Но, посмеявшись вдоволь и даже сверх меры над коленцами, фортелями и трюками артиста, вы неожиданно фиксировали быстро метнувшийся сквозь прищур затравленный глаз этого дикаря, словно оглядку загнанного животного, вдруг остановившегося на краю обрыва и не знающего, куда податься.

Когда уезжали гости, всласть накуражившийся «безобразник» оставался один, пригорюнившись на ступеньках, и вздыхал, словно чеховский герой: «Уехали…» Тут его сразу одолевала скука, тоска такая, что только царю зверей и можно было ее поведать. И, обнимая унылую золотую морду льва, Хлынов доверительно спрашивал: «Что мне делать-то?.. С тоски помирать мне надобно из-за своего-то капиталу?..» И потом, когда Хлынов будет метаться по сцене в поисках новой забавы, не зная куда себя деть, чем заглушить воющую пустоту души, вы еще не раз поймаете {120} этот специфически москвинский глаз, взгляд человека, «душу которого никто не понимает». Взгляд диковатый, испуганный, ранимый и одновременно ожесточенный, какой пробирал вас порой в его царьке-мужичке Федоре, в его устыдившемся Протасове, в униженном и гордом Мочалке, в недавнем Пугачеве, таком страшном и одиноком среди своей дикой «вольницы».

И тогда вы поймете, что в этом Хлынове тоже жил особый русский надрыв — надрыв тоскующей силушки, удали, стихии, не знающей, куда себя девать, и с отчаяния прорывающейся в буйном разрушительном безобразии. Вот почему не так далек от истины был тот же В. Г. Сахновский, который протягивал нити к «Горячему сердцу» от постановок Достоевского, от тех же «Бесов», от Николая Ставрогина с его волей и умом, брошенным в мясорубку жестокой провокации. В этом спектакле Художественный театр действительно «пошел по новому меридиану», он «дал глубокий национальный надрыв и глубокое миросозерцание, которое переливается в зрительный зал»[[225]](#footnote-226).

Жила и другая стихия в том же срезе русского национального характера, которая выше была поименована — по контрасту с первой, буйной, безудержной, — «кладбищенской тишью». Здесь залегала другая Россия — заспанная, погруженная в тягучую, мутную одурь. Казалось, жизнь прекращалась здесь, замирала, от бесконечной спячки и возлияний плавились мозги, и даже часы здесь били пятнадцать раз. Рядом с вычурной хлыновской дачей, по соседству с ее безвкусным, крикливым и наглым великолепием существовал другой мир — тихий, стертый, безликий. И каждый из этих полярных миров отстаивал свой образ жизни, свою философию, свою позицию.

«Другая позиция, — писал В. Г. Сахновский, — это мутный сон, в который повержен символический город Калинов. Крыльцо, забор, фонарь и дерево первого и последнего действий и площадь на выезде из города третьего действия — это иной край. Здесь все мутно, серо, никакое, незначительное. Незначительна по существу эта жизнь, незначительно то, во что она облеклась»[[226]](#footnote-227).

Здесь, в курослеповском загоне, казалось, жили уже не люди, а какие-то шершавые допотопные животные, разжиревшие, волосатые, с маленькими носорожьими глазками. За своим глухим забором они могли грубо наседать друг на друга, сталкиваться задами, утолять естественные потребности жажды и голода и потом снова спать, спать беспробудно. Никто не потревожит. Чудилось, что процесс «оскотинивания», «вторичного одичания» человека дошел до предела.

Руководил этим спящим царством городничий Градобоев Серапион Мардарьич, которого М. М. Тарханов — по контрасту с его громкоговорящей фамилией — играл на редкость мягко. «Это был тихий, добрый и простой на вид градоправитель. Он тихий и никакой, он шеф заснувшего {121} города, но это лютый, неугомонный, как зараза, как чума, живодер и живоглот прошлой России, это тонко написанный вечный ее символ»[[227]](#footnote-228).

Но даже в этих забуревших «животных» театр распознавал, раскапывал человека, заставлял звучать глубоко спрятанные лирические струны. Они лениво просыпались тогда, когда чувствовали угрозу своему «эпическому покою». Угроза подступала с разных сторон. Недаром Курослепов видел вещие сны: будто «лопнуло небо», валится на голову, и того гляди начнется светопреставление — грядет конец мира. Здесь тоже «мир расшатался…»

Все начиналось дома, в ту пору, когда под «агромадным» дубом Курослепов с Градобоевым предавались своей разлюбезной идиллии — возлияниям и приятной беседе о том, как градоначальник отважно «с туркой воевал». К ним подсаживалась Матрена, и эта тупая туша сразу нарушала всю приятность беседы. Напрасно они поворачивались к ней спиной, затыкали уши, грозили вилкой и ножом, напрасно передвигали стол подальше и отпихивали ее задами — идиллия была уже нарушена. И, доведенный почти до истерики, ласковый «Скорпион» Мардарьич визжал и топал ногами, вызывая несносную бабу на дуэль. Но баба шла в атаку на мужиков, те прятались под салфетки, а она, заняв территорию, с торжеством опрокидывала рюмку.

Это была схватка в своем загоне, между своими — томи, в ком еще теплились крохи человеческого, и теми, в ком, как в Матрене, процесс «оскотинивания» дошел до конца. Но подступала угроза и с другой стороны — от тех, кто, как Параша, хотел «своей волей жить», и неожиданно даже от тех, кто, как Хлынов, всего лишь хлебосольно приглашал в гости.

В тот момент, когда Градобоев с Курослеповым садились вместе с пьяным подрядчиком в его разукрашенную лодку с гусиной головой и, взятые в кольцо поющими и пляшущими «народами» в розовых ливреях, отплывали к нему на дачу, — с этого момента обозначалось в спектакле пересечение двух пластов, двух разных образов жизни и философии. Философия «эпического покоя» входила во взаимодействие с философией необузданного разрушения.

Внешне ситуация могла быть прочтена на манер «демьяновой ухи»: хозяин угостил приятелей так, что они — давай бог ноги, и все тут. В Художественном театре эта сцена превращалась в одну из центральных, важнейших — не только потому, что она была разыграна великими комедиантами, но и потому, что в ее смехе вскрывалась вся глубина характеров, взглядов, позиций.

Сцена на хлыновской даче начиналась с того, что Курослепов, уже налитый винищем до краев, сползал задом по широким «дворцовым» ступеням, за ним скатывался сам хозяин и тихонько, бочком спускался Градобоев. Вся игра строилась на том, кто кого переневолит — хозяин или гости. «У нас такая пословица: в гостях — в неволе!» — кричал Хлынов, поднося каждому очередной стакан шампанского. И делал это с {122} таким упорным азартом, словно хотел обратить тех в свою веру, вовлечь в кураж, сделать соучастниками своих безобразий.

Курослепов через силу выливал в рот последний стакан, его заросшее волосами лицо мучительно съеживалось, цилиндр сползал на затылок, и грузное туловище оседало вниз. Но когда Хлынов подступал к нему с новой бутылкой, тот отшатывался: «Зарежь, так не стану. И то уж сны какие стали сниться! Господи! Звери все, да хоботы, все тебя хватают, да ловят, да небо валится…» И спасался бегством.

Тогда Хлынов принимался за вторую свою жертву. Градобоев сидел в это время пригорюнившись под самой мордой льва, и физиономия его складывалась примерно в ту же скорбную гримасу, что и у царя зверей. Упрямый Хлынов совал ему в лицо поднос со стаканом, но Серапион Мардарьич с тоской отворачивался: от одного запаха вина его мутило, с души воротило. Однако мучитель не унимался: «У меня закон, господин полковник: кто не выпьет, тому на голову лить!» С жестокой лаской убеждал градоначальника, что любого «обремизить» может, и снова подносил вино: «Пожалуйте, без церемоний!»

И Градобоев брал стакан. Он, у которого в ногах валялся весь город, который намедни хвастал, как перед «туркой» «еройствовал», теперь сдавал позиции. Значит и на этого живоглота нашелся зверь покрупнее. Но в горло вино не лезло, и, вытаращив круглые глаза, городничий испускал фонтан. После сей операции его голое дряблое лицо обвисало, глаза слипались, широкая фуражка съезжала на брови, и с этой первобытной рептилией уже можно было делать все, что угодно: можно было совать ему в карманы ассигнации, хватать за фалды, вертеть так и эдак, между тем как бедняга делал слабые плавательные движения, беспомощно пытаясь уплыть отсюда подальше (и так жаль было в этот момент несчастную рептилию!). Можно было уже, не слушая его жалобных стонов: «Изломал ты меня, леший», кликать «народы». И когда розовые ливреи подымали на вытянутых руках полумертвое тело градоначальника и с гиканьем, посвистом и песнями провожали восвояси, все понимали, что здесь власть его уж точно кончилась.

Безобразник одолевал тишайшего, разрушительная стихия захлестывала «эпический покой». Вот почему и раскалывалось небо над кровлями заснувшего города Калинова. А неуемный, жестокий весельчак справлял свое торжество в карнавальном, греховном балагане, отыскивая, покупая, стращая и спаивая новые жертвы. И это был настоящий праздник чертогона, шабаш ведьм с лешими, со всякой нечистью, засевшей в плетеный сарай посреди сумрачного леса, пугающей прохожих метлами, горящими головешками, летучими мышами, журавлиными шеями, нелепой лошадью с хоботом, которая потом вытащит откуда-то из живота бутылку шампанского, дабы напоить дрожащего от страха Наркиса…

Правда, спектакль снова закончится почти что идиллией, когда в 5‑м акте будут выведены на чистую воду и изгнаны с позором живоглоты Наркис с Матреной и когда «странница» Параша возвратится в родной дом и на радость отцу объявит, что собралась под венец не за бывшего своего «героя» Васю, а за тихоню Гаврилу. И как будто снова наступит тишь да благодать. Но Курослепов, сидя на своем замшелом {123} крыльце, все-таки с опаской будет поглядывать наверх: не лопнуло ли, не валится ли на голову небо?..

Такой веселый сатирический спектакль появился на сцене Художественного театра в 1926 году. И соприкасался он со своим временем не только потому, что теперь, в годы нэпа, разоблачал власть денег и опасную стихию бездуховного материального обогащения. Но и потому, что восходил к таким громадным общечеловеческим обобщениям, которые вбирали в себя и далекое и недавнее прошлое, и вчерашний и сегодняшний день России. Исследуя — объективно и всесторонне — разные грани, полиритмию русского национального характера, театр отвечал на вековечные и актуальные вопросы истории: откуда и почему вдруг рождается активная стихия жестокого варварского разрушения, чем можно объяснить противоположную ей тягу — к пассивной тишине и покою, к незыблемости старых порядков, как возникает и распространяется атрофия всякого движения? Обнаруживая эти полярные тенденции в их противоборстве и скрещении, обнажая глубокие социальные корни характеров Островского, театр смехом возвышался над ними, но судил их с позиций истинного гуманизма.

Сложная диалектика характеров, построенных по закону «внутреннего оправдания», разгадывания своей лирической темы, своей «правды» в каждом человеке, и отличала метод Станиславского от того метода «социальной маски», с помощью которого был поставлен мейерхольдовский «Лес». Режиссеров сближала смелость сценических гипербол, дерзость буффонады, широта метафор и обобщений, масштабность социального анализа. Но Станиславский шел здесь своим путем. И разница не замедлила сказаться.

Все упиралось в проблему гуманизма. Актеры МХАТ, за плечами которых был великий человеческий и художнический опыт, отстаивали свое право играть живых людей, а не условные маски, стремились не к беспощадному уничтожению, а к самому глубинному пониманию человеческой личности, пусть даже самой отрицательной. И когда мы сегодня пытаемся сличить гротеск Станиславского с гротеском Мейерхольда, то не можем забывать о споре театра «живого актера» с театром «социальной маски».

Гротеск «Горячего сердца» как раз и был той «высшей степенью» искусства, к которой стремился Станиславский, говоря, что «настоящий гротеск — это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания»[[228]](#footnote-229). Именно это огромное, едва ли не всеисчерпывающее содержание, разбухая, изнутри взрывало обычные бытовые формы, рождая новые, неожиданные формы изнутри оправданного гротеска.

Показательно, что сам Мейерхольд, восторженно принявший спектакль, заметно изменил свое отношение к Художественному театру. Он говорил теперь о своей связи с «системой» Станиславского, смотрел другие спектакли МХАТ, заходил к актерам за кулисы. «Очевидно, у него {124} поворот, собирается с нами дружить, говорит, что все пути ведут к Станиславскому», — замечала О. Л. Книппер[[229]](#footnote-230).

В свою очередь Станиславский вместе с Книппер и Качаловым посетили по приглашению Мейерхольда — его спектакль «Мандат» Н. Эрдмана, который всем им понравился. Станиславский «вернулся со спектакля вполне удовлетворенным, высоко оценив решение пьесы в целом, предложенное Мейерхольдом, и в особенности акцентируя при передаче своих впечатлений блестящее режиссерское и декоративное решение последнего акта с вращающимся кругом сцены и движущимися стенами; более того, он довольно категорически заявил: “Мейерхольд добился в этом акте того, о чем я мечтаю”»[[230]](#footnote-231).

Казалось бы, Станиславский мог быть вполне доволен успехом «Горячего сердца» и результатами своей работы. Однако он продолжал размышлять о том, почему сатирический пафос спектакля так заметно отодвинул в тень поэтическое, лирическое начало пьесы и тема «горячего сердца» — бунта во имя свободы человеческого духа — прозвучала со сцены так беспомощно и бескрыло. Ссылки на неопытность актеров его мало успокаивали. Тревожило нечто большее: за этим как будто случайным провалом тянулась целая цепь причин и следствий, имеющих прямое отношение к самой сердцевине тогдашнего состояния искусства МХАТ.

Снова думалось, что, наверное, не случайно со времен революции театр двигался вперед только по пути резко комедийного восприятия действительности («Село Степанчиково», «Ревизор», «Горячее сердце»), как бы выполняя необходимую историческую миссию очищения старой жизни огнем и мечом сатиры. А когда он принимался за поэтические, трагедийные произведения («Роза и Крест», «Каин»), то терпел поражения очевидные и мучительные.

## «Прометей»

Подтверждением известной закономерности этого процесса стала новая неудача театра с трагедией «Прометей», которую ставил в эту пору режиссер В. С. Смышляев. В трагической поэме Эсхила «Скованный Прометей» (вторую часть к которой — «Освобожденный Прометей» — дописал по сохранившимся фрагментам поэт Сергей Соловьев) снова, как и в «Каине», МХАТ прикасался к общечеловеческим, мировым, вечным проблемам и судьбам гуманизма. В Прометее (его репетировал В. И. Качалов) театр видел монументальный образ человека, несущего людям свет свободы и восстающего против тягостной воли богов.

МХАТ рассматривал эту постановку как внутренне необходимый репертуарный шаг в познании революционных идей современности. «Театр выбирает данную трагедию, т. к. миф о Прометее есть миф об *освобождении* человечества и основной пафос этой трагедии — пафос революции, — говорил Вл. И. Немирович-Данченко. — Трагедия Эсхила не была {125} никогда поставлена на русской сцене, и в ее постановке театр стремится приблизиться к основным истокам трагедии, однако вне каких-либо реконструктивных целей»[[231]](#footnote-232).

Судя по письмам С. М. Соловьева к Станиславскому, создатели спектакля, действительно, допускали известную перекличку темы «Прометея» с революционной современностью, однако в чисто нравственном, философском плане, свободном от прямых «вульгарных» аналогий[[232]](#footnote-233). Прометей, которого Маркс называл «самым благородным святым и мучеником в философском календаре»[[233]](#footnote-234), здесь должен был существовать в возвышенной духовной атмосфере, не опускаясь до таких реальных понятий, как «бунтарь» и «революционер». Свой замысел последней части поэмы С. М. Соловьев разъяснял в духе идеи Гете о «самоотречении духа»[[234]](#footnote-235). «Мой Прометей, — утверждал он, — всего менее бунтарь и революционер, если не считать бунтарем всякого, кто внешней необходимости противополагает внутреннюю свободу, покупаемую ценой самоотречения. Все христианство, если угодно, бунт, бунт против “князя мира сего”, против сатанократии»[[235]](#footnote-236).

{126} Разумеется, столь отвлеченный, философский замысел был ненадежной опорой для «земных» актеров Художественного театра. Режиссер Смышляев (который боялся «филологической скуки», вероятно, не меньше Соловьева) попытался скрасить оперную монументальность «дунканизированными хорами и плясками». Герои Эсхила появлялись в трико, с подложенными, раздутыми мускулами и маленькими головами. В результате «эстетизация античного мира» обернулась бутафорией.

«Загроможденная станками сцена, толпы актрис, изображавших нимф, и актеров, изображавших уродливых гигантов с наклеенными горами бутафорских мускулов, мерная ритмизация движений и мертвенное скандирование стиха привели на генеральной репетиции Станиславского и все руководство театра в смятение и ужас»[[236]](#footnote-237). В трудном положении оказался и В. И. Качалов, который стремился к «очеловечиванию» образа титана. Он «наполнил Прометея гордым пафосом», но все-таки испытывал внутреннюю неудовлетворенность, чувствовал, что трагический тон у него сменяется декламацией[[237]](#footnote-238).

Станиславский резко осудил работу режиссера, полагая, что произведению Эсхила нужен суровый религиозный экстаз древней Греции, а не его балетная транскрипция — «дунканизм». Он советовал Качалову отказаться от псевдоромантической «поэзии». «Прометей Эсхила не бог, — говорил он, — а человек»: он «просто ходит по земле», хотя его «душа летит на небо». Он замечал, что никто из актеров не владеет ни искусством трагической речи, заменяя ее внешней напевностью, ни настоящей пластикой, прибегая к пошлой балетной красивости. Большинство исполнителей на сцене «ходить не могут, бегать не могут, хором говорить не могут, пыжатся, чтобы быть трагичными… Голосов нет, дикции нет». Пусть Океаниды ясно и твердо расскажут смысл происходящего, который исчезает за напевностью речи и интонаций. «Внутреннего рисунка» ролей нет, образы Эсхила не раскрыты, все «кончается штампом и скукой»[[238]](#footnote-239). Так звучала общая оценка постановки, в которую Станиславский мало верил.

Работа над спектаклем была продолжена. Однако следующий просмотр репетиции «Прометея» снова возмутил Станиславского. Он раскритиковал режиссера и исполнителей хора за полное неумение читать текст Эсхила, за неясность сверхзадачи спектакля. Современному зрителю надо показать, как «в Греции люди мечтали о культуре, — говорил он. — Среди них явился револ[юционер] — Прометей, захотел принести им искру божественного огня знаний. Бунтарство Прометея нельзя понимать элементарно. В спектакле нет народа. Эсхилу не нужны разряженные в шелка, танцующие хоры океанид и титанов. Актеров, очевидно, пугает и сбивает с верного тона то, что они играют богов. Не помогает и музыка. Она написана “на страдания Прометея”, а надо было писать “на его бунтарство”»[[239]](#footnote-240).

{127} Вскоре Станиславский предложил свой план переработки спектакля. Прежде всего он решил ограничить постановку лишь первой, эсхиловской частью поэмы — «Скованным Прометеем», полагая, что «к античной пьесе нельзя присочинять ничего ни спереди, ни сзади. Она должна предстать такой, какая есть». Кроме того, он счел необходимым взять музыку симфонической поэмы Скрябина «Прометей» и на ней построить весь спектакль.

«Вот каким представляется мне этот спектакль, — писал он. — Начинается симфоническая музыка. Там и сям, а не по тактам, на секунду иллюстрируется светом (наиболее удачные световые лучи и нотки), моментами-сценами, например “Кража огня; его похищение” (переставить по-новому). Потом вступает трагедия. Ведут на скалу Прометея (музыка). Слова. Сцена приковывания (музыка), опять слова. Уход (музыка). Монолог Прометея (музыка). Картина тысячелетнего одиночества. Появление Океанид, Океана, Ио сопровождается музыкой, а после их входа или ухода — слова. Провал скалы — музыка. И наконец — тоже музыка, среди которой ровным счетом на 10 секунд осветить: грандиозная картина — море шевелящегося народа (есть план) и среди него несомый на руках с факелом просвещения (или без оного) Прометей. Эта движущаяся картина, на секунду, в самом сильном месте финала»[[240]](#footnote-241).

Станиславский хотел сам заниматься с Качаловым ролью Прометея и заменил некоторых исполнителей. Работа продолжалась еще некоторое время, но необычайная загруженность Станиславского другими постановками не дала ему возможности осуществить свой план переработки «Прометея». Словом, Художественный театр так и не осилил поэму Эсхила, опять не нашел ключа к трагическим, сверхчеловеческим образам.

Между тем отказаться от прикосновения к решающим для него проблемам соотношения революционности и гуманизма театр не мог. Иначе он не в силах был двинуться дальше. И тогда Станиславский предпочел обратиться за помощью не к отвлеченной философии, а к урокам реальной истории, урокам русского революционно-освободительного движения. Так возник замысел спектакля о декабристах.

## «Утро памяти декабристов»

В своем обращении к опыту революционной истории МХАТ не был одинок. Очевидно, в таком «историзме» возникла органическая необходимость. В ту пору и на сцене Театра Революции, и во МХАТ II, и в Малом театре, и в быв. театре Корша были поставлены историко-революционные спектакли, связанные с движением декабристов, с событиями 1905 года и даже с восстанием ассирийских рабов. И всюду проводились прямые исторические аналогии и параллели с современностью.

Художественный театр подошел к истории более вдумчиво и осторожно. Сначала он счел своим гражданским долгом в день 100‑летия декабристского {128} восстания — 25 (14 ст. ст.) декабря 1925 года «отслужить» на своей сцене торжественную «панихиду» по декабристам. «Утро памяти декабристов» ставила под руководством Станиславского режиссер Н. Н. Литовцева, оформлял его художник Д. Н. Кардовский.

Портал сцены был затянут серым солдатским сукном, на нем в траурных лентах висели портреты пяти казненных декабристов и таблички с наименованием полков, вышедших 14 декабря на Сенатскую площадь. Слева помещалась кафедра чтеца, справа — высокая колонна, а в центре — когда нужно — освещался небольшой интерьер, где игрались инсценированные А. Р. Кугелем картины из романа Д. С. Мережковского «Четырнадцатое декабря».

О том, какое серьезное значение придавал Станиславский этой постановке, можно судить по разработанной им программе.

I отделение

Вступительное слово К. С. Станиславского.

Чтение отрывков из Материалов (Катехизис, Проект конституции и др.).

Драматические отрывки из инсценировки Кугеля «Декабристы».

Чтение Л. М. Леонидовым описания казни Декабристов.

II отделение

Чтение стихов Пушкина, Огарева, Рылеева, Некрасова.

Симфония, написанная ко дню памяти Декабристов.

Билеты предполагалось распределять через партийные органы.

Итак, «Утро» открывал вступительным словом сам К. С. Станиславский. Он говорил, что «юбилейная дата» восстания декабристов «совпадает с неделей, посвященной воспоминанию о первой русской революции», о том, что театр своим «Утром» хочет «вызвать на сцену, пускай бледные, тени тех образов и тех людей, которые сто лет назад пожертвовали своей жизнью для нас, пришедших много лет спустя»[[241]](#footnote-242).

Затем следовали два отделения — «траурное» и «героическое», в которых чтение документов и стихов перемежалось сценами и музыкой. Вначале В. В. Лужский читал отрывки из произведений Пестеля, Муравьева-Апостола и Бестужева-Рюмина, чтение переходило в инсценировку трех картин и завершалось описанием «Казни пяти», которое с глубоким волнением читал Л. М. Леонидов под звуки траурного марша. Второе отделение, которое окружало имена декабристов поэтическим ореолом, состояло только из чтения стихов самих поэтов-декабристов и стихов, им посвященных: здесь с особенным подъемом прозвучал отрывок из некрасовской поэмы «Русские женщины», прочтенный О. Л. Книппер.

«Утро» больше не повторялось, но все, кто присутствовал тогда в Художественном театре, были захвачены тем, как играл В. И. Качалов роль Николая I в сцене «Допрос Трубецкого и Рылеева». Перед ними вставал сложнейший образ царя-актера, искусно меняющего свои маски: сыщика и отца родного, обаятельного «рыцаря» и жалкого труса, исследователя и провокатора, грубого солдафона и тонкого лицемера. Качаловский образ {129} стал художественным центром и оправданием всей постановки. Отсюда родилась мысль о создании расширенного варианта «гражданской панихиды».

Понимая, сколь трудна эта затея без достаточной драматургической опоры, Станиславский соглашался с тем, что главная беда театра — «нет пьес и нет драматургии». «Все упрекают Театр за отсталость его репертуара, — сетовал он, — но ведь не Театр пишет пьесы, а литераторы… Вот и в данном случае: есть хороший актер, В. И. Качалов, он создал интересный образ, в котором можно отразить много из того, что нужно современному зрителю. Но нет ни пьесы, ни драматурга, который мог бы докончить то, что уже показано со сцены, и потому создание артиста должно остаться под спудом. Если же обратиться к писателю среднего таланта, то выйдет одна из тех пьес, на якобы политические темы, которыми теперь заполнены театры.

Мы сами ломаем головы над тем, как лучше показать удачную роль Качалова. Нас убеждают повторить “Утро” в том виде, в каком оно было представлено. Но мы не находим возможным делать платных поминок, и потому судьба Николая I — Качалова остается дока нерешенной…»[[242]](#footnote-243)

Пришлось снова обратиться к тому же А. Р. Кугелю, и он написал Для театра пьесу-инсценировку под названием «Николай I и декабристы».

{130} «Николай I и декабристы»

В такой постановке теперь проступала серьезная внутренняя потребность театра. История декабристского восстания дарила ему возможность прикоснуться к истокам освободительного движения, зародившегося в среде передовой дворянской интеллигенции России. Сценическое осознание путей русской революции, которое не давалось театру ни в абстрактно-трагедийной поэтической форме («Каин», «Прометей»), ни — пока еще — в плане народного эпического представления («Пугачевщина»), можно было скорее найти, вернувшись к среде русской интеллигенции.

В теме декабристов привлекала историческая перспектива связи времен, соединения разрывов, преодоления бередящего чувства расколотости мира. Здесь близка была и чистота «бедных мальчиков России», и наивная первозданность их идей, и сложность расставания с иллюзиями своего века, и высокая человеческая культура, и поэтичность натур руководителей восстания, и то, как «страшно далеки» они были от народа, от стихии народного бунта. Все это объединялось и цементировалось их самоотверженной заботой о судьбах России, а эта забота стала теперь для театра главной.

Заинтересуйся тогда этой темой большой драматический писатель, без сомнения, можно было бы ожидать от Художественного театра крупного по тем временам события. Между тем А. Р. Кугель более чем на скромную роль инсценировщика не претендовал. Он написал ряд беглых картин, где декабристы высказывали свои взгляды в достаточно декларативной форме. И только сцены допроса получили известную психологическую сложность и драматизм.

Театр немало повозился с инсценировкой, привлекал для ее переделки молодого писателя Л. М. Леонова (который готовил в это время для МХАТ пьесу «Унтиловск»), и тот переписал, в частности, последнюю картину «Декабристов» — «Прощание». Станиславский руководил всей постановкой, давал советы режиссеру Н. Н. Литовцевой, работал с художником Д. Н. Кардовским, прослушивал музыку В. А. Оранского, но в непосредственный репетиционный процесс он, занятый другими постановками, включился только на последнем этапе. Сначала он работал у себя на квартире с Качаловым и другими актерами над «дворцовыми» картинами, а затем на сцене, вплоть до выпуска спектакля, сосредоточил внимание на образах самих декабристов.

Особенно серьезной переделке подверглась последняя, 6‑я картина — сцена прощания перед казнью. Здесь Станиславский изменил планировку, «строил мизансцены, идя от внутреннего содержания исполнителей», уточнял характеристики и психологическое состояние персонажей в последние минуты перед смертью:

«*Пестель* — дворянин, военная выправка, широкий жест, свободен, в тюрьме держит себя так же, как у себя в кабинете дома, просто, непринужденно. Предстоящей казни, смерти спокойно смотрит в лицо. Шутит, любит жизнь, но не боится смерти.

*Голицын* — молодой, решительный, реалист, ритм очень сильный, движения {131} быстры, нервы напряжены, все идет по 16, 32 нотам. С Маринькой, как с ребенком, прячет ее, успокаивает, любит.

*Бестужев-Рюмин* и *Муравьев-Апостол* — первый панически боится смерти, везде ищет себе оправдания своей боязни, второй его успокаивает. Быстрый ритм, нерв, убежденно и ясно»[[243]](#footnote-244).

Станиславский настаивал на том, что эта сцена должна прозвучать «наиболее ярко». «Если от автора дано мало, нужно нафантазировать». При этом он отбрасывал подробности, детали, быт эпохи: «Историческая правда, музейность на втором месте, на первом — существо».

По его предложению была изменена вся планировка картины «Прощание». Сырые сводчатые камеры с массивными дверями и тяжелыми засовами теперь расположились по одной линии — справа от коридора, уходящего далекой перспективой в глубину сцены, где маячило окно и горела свеча и где потом (почти как когда-то в крэговском «Гамлете») исчезали под конец и таяли в полумраке фигуры смертников. Камеры должны были — каждая поочередно — выезжать на фурках вперед, когда действие перебрасывалось от одного приговоренного к другому. В финале всех осужденных выводили из камер в коридор.

Решение финала было специально разработано так, чтобы создавалась атмосфера торжественной «траурной панихиды»: «Все собираются, группируются на третьем плане… Каховский один, Бестужев и Муравьев вместе, Пестель и Рылеев вместе. При встрече все здороваются, друг друга подбадривают. Каховский здоровается со всеми, кроме Рылеева. Всех вывели — Нечипоренко (тюремный сторож. — *М. С*.) идет за священником, все ждут — пришел, все группируются там же по прямой линии… как барельеф. Священник поднимает крест, все на колени — молятся, Муравьев привстает на коленях: “Боже, спаси Россию”, опускается на колени. Пестель, целая огромная сцена, все горячо, сильно, убежденно молятся, встают, подходят к кресту, сцена идет по тексту, кончили, обступил конвой. Команда: “Стройся” — впереди священник, 2 конвойных, Пестель, за ним Бестужев, Муравьев, Рылеев, Каховский, 2 конвойных. Спокойно двигаются в глубину коридора, каждый — последний взгляд на все перед смертью, как каждый принимает смерть. Барабан. Пауза. “Меня, Голицына, тоже”, — чтобы публика знала о нем».

Весь финал шел под музыку. Сначала прослушали музыку Ильи Саца «Одиночество Гамлета», затем траурный марш В. Оранского. «Решили: к спектаклю в том освещении, как он задуман сейчас, подходит больше музыка Оранского». После траурного марша, по предложению В. И. Качалова, в самом конце должны были прозвучать только фанфары из «Гамлета».

По контрасту с мрачным, сырым подвалом Петропавловской крепости дворцовые сцены Станиславский решил в парадной красно-золотой гамме. Он не принял фон черного бархата, сначала предложенный художником, и заменил его ярко-пунцовым сукном, на котором блистали золотом эмблемы, гербы и картины. В царский кабинет теперь водрузили высокие белые {132} колонны, соединенные мраморным фронтоном. У колонны, трусливо прячась за шелковой портьерой, будет потом выглядывать в окно Николай I, наблюдая за ходом восстания на Сенатской площади.

Заметим, что снова, как во многие спектакли той поры, режиссер вводит на сцену мотив колонн — здесь как некий символ устойчивости монаршей власти, которую еще не в силах расшатать горстка смельчаков, брошенных сейчас под низкие своды каземата. Но те же белые колонны — в начале и в конце спектакля — поднимались рядом с трибуной чтеца. И там, и в строгой комнате Рылеева эти белые колонны имели уже совсем иную функцию — величественного мемориала, призванного увековечить святую для театра память декабристов.

Впрочем, как ни старался Станиславский усилить звучание образов самих декабристов, все-таки весь художественный смысл и значение спектакля (впервые показанного 19 мая 1926 года) определила монументальная фигура качаловского Николая I. Она заслонила собою все. Критика бранила пьесу за сомнительную «документальность» (Ю. Соболев, В. Блюм), а МХАТ — за отсутствие «классового», «социального» анализа декабризма и «бесцветную игру» молодых актеров (О. Блюм и др.), в целом полагая, что спектакль этот «для чествования *революционной* памяти восставших декабристов… пригоден менее всего»[[244]](#footnote-245).

Театр ругали, торопили, давали указания, надеясь, что он, наконец, отрешится от своей «интеллигентской» позиции, и не понимали, как необходимо ему было теперь именно с позиций русской демократической интеллигенции по-своему пережить и переосмыслить трагедию декабристов.

«Декабристы представлены только жалкой кучкой растерянных интеллигентов, затянутых, помимо своей воли, в водоворот событий, напуганных совершенными ими “злодеяниями”, раздавленных крепко зажатым кулаком Николая, — возмущался О. Блюм. — Чувство гадливости к декабристу Трубецкому вызывает сцена, когда Николай срывает погоны с валяющегося в ногах его “диктатора”. Кроткими и примиренными мучениками идут декабристы на казнь, целуют крест и принимают братский поцелуй “всепонимающего” тюремного священника, отпускающего им прегрешения вольные и невольные.

Это впечатление *ничтожности* главарей декабристского восстания еще усиливается бесцветной игрой артистов. Запоминается лишь в последних сценах благородный рисунок бесконечно усталого смертника Пестеля»[[245]](#footnote-246).

Последняя фраза выдавала весь смысл идейно-эстетического «заказа» критика: Пестель, пожалуй, скорее всего отвечал распространенному в те годы эталону несгибаемого революционера. Немолодой человек с резкими чертами лица, темными, падающими на лоб прядями волос, горбатым носом и фанатичным взглядом выпуклых глаз, Пестель — Н. Подгорный появлялся лишь в конце спектакля, в той короткой сцене, когда к нему в камеру входил пастор. Упрямо отрицая ненужную жалость, веру в бога и причастие, Пестель заявлял, что он «совершенно спокоен», и выпроваживал за дверь всхлипывающего пастора. Только в финале, как и все {133} пятеро, он опускался на колени и просил священника: «Благословите и меня в дальний путь».

Почти в каждом из участников восстания театр стремился раскрыть свою драму, свое исторически предуказанное противоречие между стремлением к свободе и неизжитыми иллюзиями монархизма, между смелой мечтой о революции и боязнью пролить кровь. И если у одного критика это противоречие, вскрытое в Трубецком, вызвало «чувство гадливости», то другой, напротив, распознавал в нем «верный исторический портрет» (Ю. Соболев).

«Я не рожден убийцей», — говорил Трубецкой — Ю. Завадский накануне восстания. И высокий, затянутый в мундир офицер нерешительно останавливался перед напором Рылеева. Его аристократическое лицо с легкими вьющимися бакенбардами и тонким носом казалось изнуренным, изогнутые страданием брови и мягкие губы нервно вздрагивали. «Они хотят всех, всю царскую фамилию… но я не могу, не могу!..» — бормотал он в смятении. Услышав, что восстание завтра, почти терял сознание.

{134} Ему хотелось бы совсем иного — «постепенности», «тишины и спокойствия посреди бунта», но молодой Голицын резко обрывал его: «Революция на розовой воде!» Трубецкой, растерянный, бессильный совладать с собственной совестью и распутать мучительный узел противоречий, покидал заговорщиков: «Только о крови, об убийствах и думают. Нет господа, я не могу».

Потому и становился на колени дрожащий, уничтоженный Трубецкой, когда царь валил его на пол, срывал с него погоны и замахивался («Мерзавец, мундир замарал!»), готовый отхлестать по щекам этими погонами («Могу и расстрелять!») того единственного человека, кто не захотел проливать царской крови. Но на колени перед Николаем вставал и самый решительный — тот, кто призывал «действовать, действовать, пусть мы погибнем!» и писал свои знаменитые строки:

Но где, скажи, когда была  
Без жертв искуплена свобода?

— те строки, что будили «бедных мальчиков России» утром 14 декабря.

Рылеев — В. Синицын стремительно входил в кабинет Зимнего дворца и останавливался перед царем. И тут Николай быстро менял тактику. Красивое и умное лицо В. И. Качалова (усы по-немецки закручены вверх, волосы и бакенбарды зачесаны вперед), только что передернутое бешенством, теперь светилось лаской: «Прости меня», — услышал Рылеев, и царские руки обняли его. Рылеев зашатался. Николай I усадил его, скованного кандалами, в кресло и вкрадчиво стал убеждать: «Я не зверь — отец, у тебя — Настенька, у меня — Сашка…» И Рылеев вдруг поверил, заговорил порывисто, откровенно — так, как говорят только раз в жизни. «Где и когда были счастливы народы под властью самодержавною, без закона, без права, без чести, без совести?!»… Горящие глаза поэта впивались в глаза царя, спутанные волосы падали на лоб, высокий белый воротник распахнулся, шелковый бант на груди съехал в сторону, все его тело подалось вперед, к этому, как ему казалось, все понимающему человеку, у которого в руках судьба России.

«Вы плохо начали, ваше величество, — взволнованно выкрикивал поэт, — дайте России свободу, и все мы — ваши слуги вернейшие… Будет революция в России, будет!.. Ну, а теперь казните, убейте…» — и замолкал, увидев лицо царя. Николай сидел, откинувшись в кресле, закрыв ладонью глаза. Царь начинал благодарить декабристов, голос его срывался от волнения, он просил: «Вы — лучшие люди России… Я без вас ничего не могу. Заключим союз. Зачем вам революция, я сам — революция», — и протягивал доверчиво руку: — «Хочешь вместе?» Рылеев невольно подавался вперед, и царь обнимал его, вытирая слезы. Это было непостижимо: «Плачете — над убийцей своим?! Отец, родимый…» Головы их сближались, и Николай шептал ему на ухо, как сообщнику, словно посвящая в какую-то дьявольскую тайну: «А нас всех зарезать хотел?» И тем же таинственным шепотом, как завороженный, отвечал ему поэт: «Хотел».

{135} После этого уже ничего не стоило открыть все планы, назвать все имена. Потрясенный Рылеев, стоя на коленях, содрогаясь от рыданий, говорил все, как на духу. А Николай, сидя рядом, слушал исповедь, по-братски обнимал его, гладил, целовал и успокаивал, одновременно глазами подавая знак удивленному Бенкендорфу, некстати выглянувшему из-за ширм. «Вместе согрешили, вместе и покаемся», — и дарил поэту «на память» платок — утереть слезы… Только когда за Рылеевым закрывалась дверь, царь позволял себе снять маску, впрочем, даже не маску, а нечто большее: «убить» того человека, который волею актера Качалова только что жил на сцене. Повернувшись к Бенкендорфу, Николай коротко бросал: «Записал?» и, отдыхая, рассыпался смехом: «Платочек… это не дурно».

Сцена эта была в спектакле центральной, привкус ее мелодраматизма смягчался игрой прекрасных актеров. После нее следовал допрос других декабристов, а потом одна за другой открывались камеры, выезжавшие на авансцену.

Здесь Муравьев-Апостол размышлял о страхе смерти и читал со свечой в руке то место из Библии, которое так хотели теперь вспомнить художественники и которое так хотели забыть их критики: «Перекуют мечи свои на орала и копья свои на серпы, не поднимет народ на народ меча и не будет больше учиться воевать…» «Так и будет», — говорил Муравьев и вместе с ним — театр.

{136} Здесь принимал смерть без причастия Пестель и готовился к смерти Рылеев, возвращая через священника «обманщику государю» его платок. Здесь юный Голицын — М. Прудкин тайно прощался со своей невестой Маринькой — А. Степановой, которая готова была умереть вместе с ним. И здесь метался на койке в кандалах не смирившийся, ожесточенный Каховский — Н. Баталов, а над ним в неровном свете свечи поднималась огромная тень священника.

Затем пятерых — без шапок, в тюремных халатах и цепях — выводили в коридор, священник поднимал крест, и все пятеро опускались на колени. «Боже, спаси Россию!» — молился Муравьев. Каховский в молитве прощал Рылеева: «Кондрат, прости — вместе…» «Вместе… вместе…» — повторял Рылеев. Слышалась команда, барабанный бой, и в звуках траурного марша солдаты уводили декабристов в далекую темень коридора.

Спектакль заканчивался так же, как и начинался, — чтением документов. Справа снова освещалась посреди двух белых колонн трибуна, и Л. М. Леонидов с подъемом читал рассказ о «казни пяти». А затем все покрывал похоронный марш, и зрительный зал, стоя, слушал его.

Таким был этот почти забытый теперь спектакль, появившийся весной 1926 года на сцене Художественного театра. И как бы ни упрекали его в ту пору критики за «слабость» и «прямолинейность» образов декабристов (что в общем-то, наверное, было справедливо), все-таки чувствовалось в нем нечто такое, что театру было дорого. Каждый из молодых актеров — будь то новый для МХАТ актер В. Синицын или недавние студийцы Ю. Завадский, Б. Ливанов, М. Прудкин, Н. Баталов и Н. Подгорный — нес в зрительный зал ощущение высокого человеческого достоинства, благородства и культуры лучших людей XIX века, этих юношей, отдавших жизнь за свободу своей родины.

Но, разумеется, художественным центром всего спектакля оставался образ, созданный В. И. Качаловым. И трагедия о декабристах превращалась все-таки в трагифарс, в мощную сатиру на Николая I. Это происходило не только благодаря великому таланту актера, но и по велению времени, снова выдвигавшего на первый план истории требование сатирического уничтожения прошлого.

Лагерь «левых» критиков (те же «Бе — Блю — За») поспешил принять Качалова в свою веру, радостно доказывая, что, освободившись от своей «объективной» психологической манеры игры, он обратился здесь к субъективно-тенденциозному «отношению к образу». Ближе к истине был критик иного направления — Ю. Соболев, который увидел разгадку образа в том, что «*актер Качалов* почувствовал в императоре Николае прежде всего *актера*». Блестящая техника «двойной игры» тем самым получала психологическое оправдание. Тенденция опиралась на историческую правду.

Особенно рельефно, по свидетельству критика, рисовал Качалов «двоящийся облик» царя в день 14 декабря. Здесь «Николай, усердно притворяющийся блистательным императором, робко подсматривает из окна на площадь, вздрагивая, как провинившийся школьник, при каждом взрыве криков “Да здравствует Константин!”. Но вот все кончено. Картечь царских пушек расстреляла каре мятежников. Надо только взглянуть {138} на Качалова в ту минуту, когда его Николай впервые слышит “Ура, Николай!”. Качалов принимает необыкновенно величавую позу, в которой есть такая меткая и злая карикатура, что истинный образ царя-сыщика, “Николая Палкина”, мгновенно раскрывается во всей полноте»[[246]](#footnote-247).

Наверное, прав был А. В. Луначарский, когда, подводя итоги театрального сезона, обратил внимание на нечто новое в искусстве актеров мхатовской школы. В качаловском Николае I и чеховском Аблеухове (из «Петербурга» А. Белого, поставленного во МХАТ II) он увидел ту глубину «исчерпывающего, монументального в своей карикатурности образа», которая превращала его в огромное историческое обобщение.

Очевидно, здесь и проступали те черты *монументального реализма*, к которому МХАТ тщетно стремился, ставя большие трагедийные полотна — «Каина», «Прометея» и «Пугачевщину», но к которому органически приходил в своих крупных сатирических созданиях — в москвинских образах Фомы Опискина и Хлынова, а теперь в качаловском Николае I. Здесь не было отказа от собственных традиций: если мы вспомним, как читал тот же Качалов монолог, вернее, диалог Ивана Карамазова с чертом, а на концертах — диалог Барона и Сатина из «На дне», то поймем, что блестящая техника одновременного сосуществования в двух образах, «двойная» жизнь на сцене была знакома актеру давно. Но теперь эта традиция получила опору в современной тенденциозности.

Луначарский позволил себе и беглое соотнесение исторического смысла «Декабристов» с тогдашней современностью, понимая, какое серьезное значение мог иметь этот исторический экскурс для судеб театра. «Будучи исторической», — писал он, — эта пьеса «близко касается нашей эпохи и как бы участвует в работе по подведению сознательного художественного фундамента под то художественное понимание наших дней, которое является заданием не только драматургии, но и всего современного искусства»[[247]](#footnote-248).

Спектакль действительно сыграл для театра свою — и немалую — роль в «художественном понимании наших дней», что не замедлило сказаться на том новом спектакле — «Дни Турбиных», который он в эту пору готовил и которым открылся сезон 1926/27 годов. Но до того, в самом конце старого сезона, МХАТ показал еще один спектакль, где Станиславский как режиссер также активно участвовал. И это тоже была сценическая сатира.

## «Продавцы славы»

Современную французскую пьесу П. Нивуа и М. Паньоля «Продавцы славы» ставили для малой сцены В. В. Лужский и Н. М. Горчаков. Это была профессионально грамотная, живая, но неглубокая «сатирическая комедия-мелодрама» (как определил ее жанр Горчаков), разоблачавшая политические спекуляции буржуазных дельцов. Пролог ее начинался во {139} время войны, когда семья мелкого служащего Башле получала известие о гибели сына Анри, а действие разворачивалось два года спустя, когда Анри неожиданно возвращался, своим появлением грозя сорвать все планы отца, который на памяти «погибшего героя» уже успел «состряпать» себе крупную политическую карьеру.

Станиславский с самого начала и до конца руководил вместе с Лужским (который играл центральную роль г‑на Башле) работой молодого режиссера Горчакова, проведя 30 репетиций (хотя занят был в это время постановкой «Женитьбы Фигаро», «Декабристов» и участвовал в создании «Дней Турбиных»). Такая режиссерская щедрость может быть объяснена не только тем, что на первом просмотре «пьеса Константину Сергеевичу очень понравилась»[[248]](#footnote-249), но главным образом тем, что на простом материале пьесы можно было дать наглядный «урок» начинающему режиссеру и актерам, научить их превращать «остроумный пустячок» в психологически точную сатиру. В сущности для них это был большой урок анализа пьесы и роли. С самого начала Станиславский заметил, что актеры не действуют в предлагаемых обстоятельствах, а играют чувство, т. е. играют результат. «Общий недостаток, — сказал он, — все играют результат, а не действие. Каждому исполнителю нужно найти предлагаемые обстоятельства роли. Для облегчения работы над ролью — переводить действие на самого себя». А затем начались репетиции, где «задачи» переводились «на физические действия». «К. С. говорил, что нужно думать о предлагаемых обстоятельствах, а чувство придет само собой позже».

Только спустя два месяца Станиславский счел нужным рассказать исполнителям «о рисующейся ему обстановке и декорациях в пьесе». Он забраковал придуманный Горчаковым с художником С. П. Исаковым «образ музея» (музея, который создается в доме Башле в память «погибшего героя»), отверг соответствующие эскизы и вернул их к «быту».

Он рассказывал о провинции, где сохранился дух старой Франции, об обстановке дома небогатого буржуа, о «главной комнате с воскресным овальным столом и с камином — этим символом домашнего очага», где «внизу пылает огонь, а на каминной доске стоят старинные, обязательно серебряные подсвечники», перешедшие еще от прадеда, семейные фотографии в рамочках (среди них, конечно, фотография Анри в походной военной форме), около — безвкусные статуэтки из терракоты (тоже реликвии домашнего уюта!), а в вазах — листья прошлогоднего клена («Осень!» — обязательно вздохнет кто-то из семьи). И лампа на камине, которая «уже прожила сто лет и собирается жить еще столько же», и «подлинно» старинные каминные щипцы из замка «Шато ля-Тур». Все вещи — «статуэтки, книжки, подушечки должны лежать и стоять, как это было при “grand-peré” или “grand-merè”»[[249]](#footnote-250).

Рассказывая так, как он один умел это делать, оживляя каждый предмет, Станиславский не просто глубоко погружал актеров в атмосферу быта, знакомил с раз навсегда заведенным ритуалом жизни среднего {140} французского буржуа. Он хотел, чтобы реалии быта пробудили психологию, а из психологии — исподволь, изнутри — проступила сатира. Заметив вскоре, что «исполнителями мало выявлен яд политической линии»[[250]](#footnote-251), он стал постепенно вводить иронические оттенки, нюансы, забавные и странные штрихи, из того же быта извлеченные.

Он обращал внимание актеров на то, что сам ритуал этой семьи давно стал пустой проформой, что его исполняют скорее по привычке, как принято, немного театрально, и эта чуть заметная театральность подточит доверие к искренности чувств того же г‑на Башле, когда он еще и еще раз сделает «стойку» перед портретом Анри, блюдя «культ своего героя»[[251]](#footnote-252).

С самого начала Станиславский нацелил актеров на то, что «начало пьесы должно быть сыграно как трагедия, а конец — как оперетта»[[252]](#footnote-253). Действительно вначале семья переживает трагедию гибели сына на фронте, потом эта трагедия становится предметом ловкой спекуляции, а под конец превращается в фарс, когда живой сын выпроваживается с фальшивым паспортом из родного дома, дабы не помешать избранию отца в депутаты.

Сатирическая линия пьесы начиналась именно с этих — невинных пока — «остановок» отца у портрета сына. А потом режиссер стал подбавлять в действие все больше «яду», доходя до преувеличения и острых комедийных трюков. Так, сцену, когда Башле просят стать председателем «Общества погибших героев», Станиславский превращал в целый «молебен у портрета»: все столпились перед портретом и «говорят вполголоса, как при церковных службах». Но это не грустная панихида, а именно молебен: ведь они «по существу затевают выгодную аферу и молятся в душе, чтобы она им удалась»[[253]](#footnote-254).

Домашний «культ» доходил до трагикомической буффонады, когда та же уютная комната превращалась в музей «памяти Анри Башле»: на подсвечники вешали траурные венки, на обеденном столе устраивали витрину писем Анри, в углу ставили манекен с его шинелью и каскеткой, на подушках — ордена, на стене — детские портреты героя, оружие, пальмовые ветки и похоронные ленты.

Как обычно, расширяя социальный и психологический смысл пьесы, Станиславский учил актеров приносить с собой на сцену атмосферу той жизни, которая осталась за порогом двери, за рамками пьесы. Каждый должен точно ощущать, как «течет день», чтобы по ступенькам житейской обыденности легко подниматься к широким обобщениям. Быт, когда-то изгнанный со сцены МХАТ, теперь снова возвращался для того, чтобы наполнить воздухом живой французской провинции каркас пьесы.

Режиссер начинал с того, что давал актерам, казалось бы, самые простые физические действия: люди, входящие с улицы в дом, — Башле, журналист Ришбон, майор Бланкар, потом Берлюро — «промокли насквозь». Дельцы собрались затем, чтобы сговориться, как использовать {141} письма «погибшего героя» в предвыборной кампании. Сговариваясь, «мужчины раздеваются, снимают сапоги, пиджаки, ботинки». «И когда получают письма, набрасываются на них, как голодные волки, читают в разных местах». Потом сразу принимаются за работу: фабрикуют рекламную афишу. «Афишу клеят из больших листов бумаги, Ришбон чертит на ней места портрета, текста и делает редакторскую работу. Башле мажет клеем вырезки из писем, Берлюро наклеивает. Когда приходит Ивонна (приемная дочь Башле. — *М. С*.), прячут от нее афишу за спиной и чувствуют себя, как провинившиеся школьники»[[254]](#footnote-255).

Правда простого физического действия, сыгранная с нарастающим ажиотажем, вовсе не казалась столь невинной. П. А. Марков, сидевший во время репетиций в зале, вспоминает, как постепенно создавалось ощущение «жуткой и пугающей картины, полной ядовитой насмешки». «Действие происходит вечером. За стенами уютной комнаты льет дождь. Станиславский предложил исполнителям подвернуть мокрые брюки и снять сырые пиджаки, остаться в подтяжках, с подвернутыми рукавами рубашек, — и освещенная неясным светом одной лампы кучка сидящих за круглым столом полуодетых дельцов, занимающихся подлогом, приняла вид бандитов»[[255]](#footnote-256).

Обострение бытовой ситуации рождало яркий политический гротеск. Постепенно, от сцены к сцене, «яд политической линии» сгущался. Станиславский объяснял Лужскому, как преображается усталый и приниженный чиновник Башле, переходя от «хорошести» к свинству, когда для него «началась новая жизнь» и запахло «рентой». «Третья картина для Башле, — говорил он, — это его апофеоз! Он — первое лицо в городе. Он — совесть города, он — слава, достопримечательность!»

Подымаясь из зала на сцену, режиссер показывал актеру, как Башле, подражая французским трагикам, репетирует свою завтрашнюю речь: как «ищет позу, поправляет галстук, проглатывает сырое яйцо» (для чистоты звука), пробует голос и одновременно перекладывает пачку ассигнаций, пересчитав их опытной рукой, в портфель (эта пачка хранилась, по мысли Константина Сергеевича, за портретом сына). «“Не будут же жулики искать здесь мои деньги”, — бормочет К. С. вполголоса, приводя всех в восторг своей импровизацией».

Теперь Башле «совершенно серьезно убежден, что герой — это уже он сам, а не сын». Поэтому возвращение Анри для него — настоящий удар. «Сначала он думает, что это привидение, вызванное к жизни его речью, обращенной к портрету сына»[[256]](#footnote-257). Станиславский предлагал Лужскому впервые увидеть сына в зеркале, словно образ, созданный его фантазией: «Речь пробовать, говорить перед зеркалом, репетировать позы и в зеркало увидеть появление Анри»[[257]](#footnote-258).

С этого момента начинается борьба в душе Башле — борьба добра и зла, и побеждает *зло*, юмор сменяется *сатирой*. Так говорил режиссер, {142} советуя актеру «найти два противоположных полюса роли и выявить переход человека от хорошести к свинству»[[258]](#footnote-259), Раскапывая в каждом характере его социальную диалектику, Станиславский снова прикасался здесь к иному варианту той темы, которую только что — с таким блеском и глубиной — развернул перед зрителями в «Горячем сердце». И сатиру доводил в финале до откровенной буффонады, до шутовского балагана.

Любопытно, что в момент обострения ситуации режиссер почувствовал необходимость перейти на условный язык пантомимы. Когда Башле сообщает своему «дьяволу-искусителю» Берлюро о том, что его сын вернулся, «наступает громадная пауза. Во время нее оба актера могут делать, что угодно. Эта пауза — небольшая пьеса-пантомима. Тема паузы — доигрались, допрыгались. Действующие лица: два мошенника. Маски упали. Им стесняться друг друга не приходится. Разговаривают только жестами».

Станиславский сам разыгрывал за двух актеров всю пантомиму, жестами объясняя, где сейчас Анри, что он делает — спит? бреется? зарезался? повесился? — а когда тот появлялся в дверях, то режиссер поднимал руку вверх, делал вид, будто ловит муху. И пантомима эта вызывала общий восторг в зале.

С удовольствием придумывал режиссер и финальную «оперетку» — балаганную сцену во дворце Тюильри, где депутат Башле ожидает вызова к премьеру, чтобы получить из его рук портфель министра «социальных забот». Друзья и сподвижники Башле (и даже его сын, который, получив фальшивый паспорт, стал его секретарем) несли ему в подарок громадный портрет Анри.

Здесь Станиславский вместе с актерами импровизировал массовый этюд. Портрет, завернутый в холст, втаскивали с большим трудом в кабинет, и режиссер командовал: «Шляпы долой перед героем!» Холст сдергивали, и герой показывался перевернутым вверх ногами. Все в ужасе застывали. Неожиданная сценическая метафора как бы ставила точку во всей задуманной афере с мнимым героем.

«Какой балаган!» — резко произносила Ивонна, демонстративно покидая кабинет. Но участники аферы приходили в себя, колесики механизма снова начинали лихорадочно крутиться, поднималась страшная суета, картину переворачивали, угол ее больно ударял Башле по ноге, он вскрикивал, поджимая, как цапля, ногу, со стола летел канделябр, с окна срывалась шикарная гардина, и в эту минуту в дверях кабинета появлялся Станиславский (под видом дворецкого Тюильри) и громовым голосом объявлял: «Господин депутат, к вам пожаловал премьер-министр»[[259]](#footnote-260). Так был найден и зафиксирован блестящий финал спектакля, начавшегося почти как трагедия и окончившегося почти как оперетта.

«Продавцы славы», впервые показанные 15 июня 1926 года, прошли с успехом и заслужили снисходительное одобрение прессы как первая после революции *современная* постановка театра, «бичующая нравы буржуазного {143} парламентаризма». Сатира в адрес зарубежных господ поддерживалась. Правда, и теперь критическое трио «Бе-Блю-За» нашло в чем упрекнуть театр, уцепившись за самую суть не сатирического, а трагикомического решения спектакля. Зачем понадобилось театру скрещивать жанры, играть вначале настоящую драму, исполнять после известия о смерти сына скорбный марш Шопена («в публике — усиленное покашливание, сморканье, тянутся платки к глазам»), а потом неожиданно переходить на модный фокстрот?

Театр, очевидно, просто «не хотел видеть явно гротесковой природы комедии», не хотел стать на путь «легкого, веселого, пародийного, почти фарсового спектакля». И догадался об этом только к 4‑му акту, когда «неожиданно было забыто все: и психологизм, и мягкие и нежные полутона, и все персонажи предстали в своем настоящем свете, откуда-то появился бодрый и веселый темп, засверкали юмор, острота, движения стали более резкими и отчетливыми, откуда-то выглянула на несколько минут издевающаяся улыбка драматурга и режиссера»[[260]](#footnote-261).

Вот почему критики этого толка отдавали явное предпочтение постановке той же пьесы под названием «Торговцы славы» в быв. театре {144} Корша, где превосходные актеры В. Топорков и Н. Радин выдерживали единый стиль «комедийной иронии». Лишь один Ю. Соболев спорил с этой позицией, доказывая, что «у Корша показали скользящую по поверхности, слегка царапающую и все же очень по существу французскую, без всяких глубин и почти без всяких проблем, живую и остроумную комедию»[[261]](#footnote-262). В то время как Станиславский, отталкиваясь от чисто французской национальной почвы, от конкретного быта, постигал и широкий интернациональный смысл комедии, находил ему общечеловеческий знаменатель. Именно ради этого он и трактовал «остроумный пустячок» как трагикомедию. «В этой издевке не только сарказм, но и затаенная боль. Вспоминается русский Сухово-Кобылин и персонажи его “Веселых расплюевских дней”…»[[262]](#footnote-263)

Снова, как и в «Горячем сердце», здесь утверждался закон «внутреннего оправдания». «Затаенную боль» тоже вызывало оскорбление человеческого в человеке. Но, разумеется, пьеса имела свои видимые пределы, была взята для малой сцены, и рассчитывать на то, что она определит репертуарную линию театра, не приходилось.

Более всего Станиславский надеялся теперь на постановку «Женитьбы Фигаро», репетиции которой велись уже около года. Кроме того, в планах театра сохранялся отложенный «Прометей», шла работа над «Белой гвардией» М. Булгакова, для малой сцены готовились водевили времен Великой Французской революции. Для Большой сцены Л. Леонов делал новый вариант «Унтиловска», Д. Смолин инсценировал «Мертвые души», В. Лидин — «Хижину дяди Тома». Одновременно В. Волькенштейн читал труппе свою новую пьесу «Далай Лама», Б. Пастернаку заказывали перевод «Старого Кромдейра» Ж. Ромэна, задумывали инсценировку «Дядюшкина сна», новую постановку «Чайки», «Бесприданницы» и «Плодов просвещения» (со Звездинцевым — К. С. Станиславским). «Пока я режиссер всех пьес, — замечал он, — мне нет физической возможности репетировать новую роль. Если же я за это возьмусь — весь план полетит кувырком»[[263]](#footnote-264).

Помимо этого, намечали возобновление «Села Степанчикова», «У врат царства» и «Тургеневского спектакля». Станиславский особенно настаивал на возобновлении тех старых спектаклей, которые «дадут сборы»: «Такой пьесой является “Вишневый сад”. Она и революционна (надо бросить эту сказку, что она революционна в новой трактовке. Мы видели, к чему приводит новая трактовка “Дяди Вани”, например)»[[264]](#footnote-265). Понятно, что Станиславскому было не по душе поспешное перекрашивание старых спектаклей в новый цвет, но о возвращении пьес Чехова он думал непрестанно.

Среди всех замыслов все более очевидно выходила вперед постановка «Белой гвардии», которую готовил с молодыми актерами начинающий режиссер И. Я. Судаков.

## **{****145}** «Дни Турбиных»

Первый вариант пьесы М. А. Булгакова обсуждался еще в октябре 1925 года. «Признать, что для постановки на Большой сцене пьеса должна быть коренным образом переделана. На Малой сцене может идти после сравнительно небольших переделок», — решено было на заседании Репертуарно-художественной коллегии[[265]](#footnote-266). Затем началась переработка пьесы для Большой сцены. Булгаков представил новый вариант, и в конце января

1926 года И. Я. Судаков приступил к ежедневным репетициям. Станиславский, как обычно, осуществлял общее руководство постановкой. Пьеса Булгакова вызвала громадный интерес у всех членов труппы. Ее хотели играть актеры и старшего поколения (Л. М. Леонидов, В. И. Качалов, А. Л. Вишневский), и молодежь. На одном из заседаний, при распределении ролей, Станиславский категорически поддержал желание молодежи «взять в свои руки» работу над пьесой «Белая гвардия». «Я считаю, что эту пьесу должны играть молодые, — сказал Станиславский. — Они эту жизнь, изображенную Булгаковым, знают и чувствуют лучше, чем мы»[[266]](#footnote-267). И когда спустя два месяца молодежь впервые показала режиссеру свою работу, он был необычайно взволнован неожиданной правдой, открывшейся ему на репетиции.

«Этот показ был торжеством не только молодежи, но и торжеством Станиславского, — вспоминает П. А. Марков. — Его радость росла от сцены к сцене. Он плакал, смеялся и радовался, так как увидел в исполнителях “Турбиных” тех, кого тревожно ждал, о ком почти мечтал, — он увидел артистическую смену»[[267]](#footnote-268).

Факт этот сухо зафиксирован в протоколе репетиции так: «К. С., просмотрев два акта пьесы, сказал, что пьеса стоит на верном пути; очень понравилась “Гимназия” и “Петлюровская сцена”. Хвалил некоторых исполнителей и сделанную работу считает верной, удачной и нужной…

… К. С. воодушевил всех на продолжение работы в быстром, бодром темпе по намеченному пути»[[268]](#footnote-269). А сам — со всей силой своего режиссерского гения — пришел на помощь молодым.

И работа двинулась энергично. Но пока, наконец, родился тот самый знаменитый спектакль «Дни Турбиных», который потом назовут второй «Чайкой» Художественного театра, прошло немало времени. На пути его создания стояло слишком многое…

Пьеса Булгакова явилась для Художественного театра произведением глубоко автобиографическим. Потому и смеялся, и плакал создатель МХАТ, что нашел в ней нечто для себя родственное. Здесь соединились для него личные, исторические, эстетические и философские мотивы. Недаром именно в Булгакове он сразу почувствовал рождение близкого себе современного драматурга, может быть нового Чехова, которого так долго и тщетно ждал театр.

{146} Постепенно, по мере того, как Булгаков переделывал свой роман в пьесу, вносил в нее коррективы (следуя советам П. А. Маркова и И. Я. Судакова), его произведение становилось не просто более сценичным, но склонялось к той художественной структуре, которая лежала в основе искусства МХАТ.

Теперь, когда вопрос о разночтениях романа и пьесы тщательно изучен[[269]](#footnote-270), когда, с одной стороны, доказано, что театр шел впереди драматурга, проясняя, очищая и освобождая его мысль от противоречий, а с другой — не менее, а, может быть, в чем-то и более убедительно доказано, что, напротив, драматург шел впереди театра, остававшегося в пределах старой эстетической системы, — пора подумать о художественном целом, т. е. о самом произведении, которое в результате этого союза рождалось.

Исследователи, которые восстанавливают в наши дни атмосферу этого спектакля[[270]](#footnote-271), пишут о нем куда более справедливо, чем его современники. Все дело в том, что открытие, совершенное драматургом и театром, было открытием историческим. И произвело оно эффект столь ошеломляющий потому, что спектакль появился в те годы, когда его меньше всего ждали.

В той напряженной обстановке, какая сложилась в стране, отделенной всего шестью годами от Перекопа, четырьмя — от освобождения Владивостока, театр осмелился заговорить с позиций мирного времени, с позиций будущего — и вечного. В ту жестокую пору, когда антагонистические противоречия разрывали страну, когда понятия «классовый враг», «контрреволюционер», «чуждый элемент», «буржуазный спец», короче, «наш» или «не наш», определяли конечную сущность человека, театр задумался о ценности человеческой личности и о трагедии людей, брошенных волею судьбы по другую сторону баррикад.

Рассказывая историю семьи Турбиных, он предлагал судить о человеке не только по его погонам, но и по тем «отвлеченным» понятиям элементарной личной порядочности, чести и совести, которые лучшая часть русской интеллигенции еще хранила в своей душе. И по всем таким параметрам Владимир Робертович Тальберг выходил подлецом не потому именно, что носил погоны полковника генштаба, а потому что предал родину и близких, трусливо бежав за границу. Равно как полковник Алексей Турбин по тем же параметрам становился героем спектакля не потому, что защищал «белую идею», а потому, что мужественно выбирал смерть, когда понимал неизбежность исторического слома.

Трагедия Турбиных в том и заключалась, что в киевский буран 1918 года невозможно, просто немыслимо было жить по законам мирного времени. (Недаром Булгаков поставил эпиграфом к своему роману те пушкинские строки из «Капитанской дочки», когда «сделалась метель» и {147} «все исчезло»: «— Ну, барин, — закричал ямщик, — беда: буран!»). И всякий, кто выходил на улицу из турбинского дома, вынужден был с этим считаться, хотел он этого или нет. Буран настигал, закручивал, валил с ног каждого. «Домашний» человек подчинялся «молоту множеств». Но когда в уютной гостиной задергивались кремовые шторы, открывалась крышка рояля и звучал «довоенный» романс, когда на стол стелилась хрустящая белая скатерть, звенели бокалы и смеялась прелестная рыжая женщина, когда после всех бедствий зажигалась рождественская елка, — казалось, что жизнь продолжается, продолжается, несмотря ни на что. Не все исчезло.

Столкновение этих двух мотивов — «метели» и «кремовых штор», неотвратимого массового социального движения и старомодного «чеховского» уюта — и составляло волнующий драматизм спектакля. И хотя на стороне первого мотива выступали такие реальные силы, как Петлюра, немцы, гетман, белые и красные, перевес — моральный, эмоциональный, художественный — оставался на стороне мотива второго, столь сейчас невесомого и утопичного. Но в этой наивной утопии скрывалась своя реальность — тот «старый добрый гуманизм» мирного времени, который был неистребим и вечен, как сама жизнь.

Вот почему спектакль незримо наводил мосты в современном «расколотом» мире, устанавливал «связь времен», открывал перспективу в будущее. И хотя по временам в гостиной гасло электричество, а за окнами в ответ на «чеховскую» реплику: «Мы отдохнем, мы отдохнем!» — отчетливо бухали шестидюймовки, хотя кого-то уже нельзя было досчитаться за общим столом и все понимали неизбежность крутых перемен, все равно жизнь продолжалась.

Для Художественного театра, для Станиславского в этом процессе «наведения мостов» была и своя боль, и своя перспектива. Была попытка удержать уходящее, сберечь тот «старый добрый гуманизм», ту прежнюю культуру человеческих отношений, атмосферу дома, семьи, комнаты, где стоят шкафы с лучшими на свете «шоколадными книгами», где с мороза так хорошо согревает жар изразцов, где часы играют гавот, а в декабре пахнет хвоей и в темноте мигают свечи.

{148} Это не было только лишь защитой «элитарной» культуры в тот момент, когда она готова была раствориться в стихии массового, площадного действа. За приметами старомодного быта здесь таилось нечто более значительное: прощупывались звенья высокой русской культуры, которую театр хотел сохранить во что бы то ни стало. За судьбами семьи Турбиных угадывался куда более широкий «второй план», касавшийся судеб всей русской интеллигенции. Скорее всего, именно поэтому спектакль Художественного театра смягчал горькую, беспощадную иронию автора и приобретал лирическую, исповедальную интонацию.

Сравнительно с романом, пьеса и спектакль что-то неизбежно при этом теряли, становились проще, скромнее, определеннее, но одновременно мягче и человечнее. Когда Булгаков из шестнадцати картин выкраивал только семь, то постепенно отпадали гротескные, фарсовые, фантастические, «вещие» мотивы (эпизоды с Василисой и Вандой, ночной кошмар — «разговор с чертом» Алексея Турбина и пр.), сливались дублирующие персонажи, точнее выстраивалась линия поведения, исход судьбы каждого, будь то Тальберг или Алексей Турбин, Студзинский или Мышлаевский, и неожиданно выдвигалась на первый план комическая фигура кузена Лариосика.

Еще только складывавшаяся булгаковская поэтика невольно подчинялась глубокой и мощной сценической традиции, связанной с поэтикой Чехова. Приемы «фантастического реализма» молодого автора переплавлялись на сцене в знакомые формы чеховской трагикомедии[[271]](#footnote-272). Лариосик — этот «монтажный двойник Алексея» и определил собою жанр трагикомедии. Не только потому, что кузен из Житомира служил невольной пародией, забавным контрапунктом к трагедии Турбиных и тем самым как бы «иронически стилизовал чеховский мир»[[272]](#footnote-273), но, скорей всего, потому, что именно Лариосик (каким его увидел театр и сыграл юный актер М. Яншин) в турбинской гостиной являлся живым подтверждением того, что чеховский мирный быт — пусть такой анахроничный и смешной сейчас, в пору бушующего урагана, — все-таки, несмотря ни на что, продолжается.

Лариосик — Яншин — рядом с трагическим Турбиным — Хмелевым — становился вторым лирико-комедийным героем спектакля. Именно он со своим собранием сочинений Чехова, завернутым в последнюю белую сорочку, с круглыми детскими глазами и восторженными интонациями словно наполнял дом Турбиных той атмосферой юмора, добра и человечности, с какой они — самим временем — разлучались. «Я человек не военный», — повторял Ларион. — «Я против ужасов гражданской войны. В сущности зачем проливать кровь?» И в этих книжных, явно неуместных теперь фразах была своя доля правды. Странный «человек со стороны», чудак и недотепа смотрел на войну мирными глазами и видел то, чего не мог, да и не хотел понять даже самый мудрый из Турбиных — старший брат Алексей.

{149} Н. Хмелев играл полковника Алексея Турбина как человека фанатически честного, преданного своему воинскому долгу, каким он его понимал, долгу защиты отечества, родины, России. И пусть кругом все рушилось, пусть тальберги сбегали, как крысы с тонущего корабля, пусть превращалась в фарсовую куклу замотанная в бинты фигура гетмана «всея Украины» и дьявольским водевилем проносились по Киеву гайдамаки, пусть все кругом предавали — и свои и чужие, и немцы и русские, — он оставался и тогда верен своему долгу. Он — кадровый боевой офицер, вынесший войну с германцами, стоял на своем посту до конца. Просто потому, что так всегда, во все времена истории поступал русский офицер.

Такого русского офицера, вернее, русского интеллигента и играл Хмелев. Это был человек «без противоречий», с горящими черными глазами, подтянутый, гладко причесанный, с чуть седеющими висками, с твердой {150} рукой, и резкой, слегка картавой речью. На такого человека можно было положиться. И он один брал всю ответственность на себя.

Тем трагичнее было крушение его идеи «спасения России», «защиты родины». «Народ не с нами — он против нас» — эта мысль сражала Турбина. В тот момент, когда он понимал, что защищает пустоту, что прежней России больше нет, ей пришел конец, его темные глаза наполнялись мрачным мужеством, и, как капитан, он поднимался по лестнице гимназии, чтобы выполнить свой последний долг — спасти людей: «Бегите! Я вас прикрою!» Вот все, что мог и должен был сделать капитан тонущего корабля — спасать людей. И потом остаться одному, чтобы погибнуть.

В этот высший трагический миг мелодия одинокой, но не напрасной гибели полковника Турбина сливалась с общей высокой гуманистической темой спектакля, который в эпоху массового социального движения заговорил о спасении человека и о возвращении миру ценности человеческой личности. Не только тех людей, кто жил в эти ураганные годы, но и тех, кто будет жить после нас… Так была прочитана драма вовлечения «частного», «домашнего» человека в историческое действие, столкновения личной морали с нравственностью социальных множеств, с силой исторической необходимости.

Нет ничего удивительного в том, что такой спектакль был встречен тогда в штыки. Уже на первых просмотрах пьеса подверглась серьезной критике за «апологию белого движения». И тут понадобилась вся воля, авторитет и настойчивость Станиславского, чтобы отстоять спектакль, дать ему возможность родиться. Пьесу на ходу переделывали, вставляли новые куски, реплики, чтобы еще определеннее, прямее было сказано со сцены о конце белой гвардии.

Борьба за пьесу Булгакова началась еще тогда, когда к репетициям не приступали. И на всех этапах Станиславский принимал в ней активное участие. Понимая, сколь ответственную и острую тему он затрагивает, театр в октябре 1925 года послал первый вариант пьесы на отзыв А. В. Луначарскому и получил от него ответ довольно неожиданный.

«Я внимательно прочитал пьесу “Белая гвардия”, — писал нарком Просвещения. — Не нахожу в ней ничего недопустимого с точки зрения политической, но не могу не высказать Вам моего личного мнения. Я считаю Булгакова очень талантливым человеком, но эта его пьеса исключительно бездарна за исключением более или менее живой сцены увоза гетмана. Все остальное либо военная суета, либо необыкновенно заурядные, туповатые, тусклые картины никому не интересной обывательщины. В конце концов нет ни одного типа, ни одного занятного положения, а конец прямо возмущает не только своей неопределенностью, но и полной неэффектностью…»[[273]](#footnote-274)

Справедливости ради надо сказать, что это суждение Луначарский вынес из чтения еще достаточно рыхлого и сумбурного варианта, где конец пьесы был действительно достаточно «неопределенен» и «неэффектен» с традиционной точки зрения. Это был вариант «открытого финала». {151} Здесь Алексей Турбин после ранения выздоравливал, офицеры садились играть в винт, и под занавес следовал такой диалог:

«Алексей Турбин. Все может быть: пусть они хлынут, потопят, но пусть заново устроят, но ничего не устроят, кроме России. Она — всегда она.

Мышлаевский. Товарищи зрители, белой гвардии конец. Беспартийный штабс-капитан Мышлаевский сходит со сцены. У меня пики»[[274]](#footnote-275).

Когда началась работа над пьесой, «автор охотно, в пределах художественной правды, шел на все изменения, — вспоминал И. Судаков, — и незначительный толчок с нашей стороны приводил к таким ярким в уже совершенно независимо от нас неожиданным поворотам его фантазии, которые создали целые великолепные вновь написанные картины»[[275]](#footnote-276).

Но главная мысль автора и ее понимание театром оставалась неизменной. В Протоколе репетиции от 4 марта 1926 года было записано: «Судаков говорит о пьесе и рисует те условия, в каких находился Киев 1918 года — Скоропадчина, Петлюра, большевики, с одной стороны, и кучка интеллигенции, офицерство и юнкера — с другой. Психология этой интеллигенции — *твердое убеждение, жертвенный подвиг идти и спасти Россию, сделать по-своему свободную Россию*. Трактовка персонажей пьесы и их отношение к окружающему — восторженные, ненужные юнкера»[[276]](#footnote-277).

В таком направлении шла вся работа над пьесой. Судаков добивался «четкости», «военщины», советовал «не играть настроение», а только выполнять «простые физические действия» в предлагаемых обстоятельствах: «1918 г., Киев, гетманщина, Петлюра, большевики, разруха, голод, неизвестность будущего и т. д.»[[277]](#footnote-278). Актеры искали верный ритм, «яркого выявления» самочувствия, точного сквозного действия всех сцен. И Станиславский их одобрил.

{152} Но когда сам Станиславский включился в работу над спектаклем, он потребовал от актеров еще более действенного решения. В июне 1926 года шла репетиция сцены «Принос Николки». Сцена эта происходила сразу после «Гимназии», где умирал Алексей Турбин, приказывая младшему брату: «Брось геройствовать!» Раненого Николку приносили домой, где его встречала сестра Елена. Все в этой сцене как будто удавалось актерам…

«Ну‑с! — обратился к присутствующим Станиславский. — Что тут неверного? Вы играли чувства, играли свои страдания, а это неверно, *мне нужно видеть события и как в этом событии действовали, боролись люди — действовали, а не страдали…* Вы чувствуете, какой ритм в этой сцене? А вы начали играть ее в ритме торжественных похорон… Вы играете сцену, в которой собрались милые, добрые, чувствительные друзья дома. Они у вас утешают бьющуюся в истерике, рыдающую хозяйку дома, которую все любят. При этом сами вы льете слезы страдания. Такое решение сцены бездейственно и сентиментально. Переведите все в действие: *здесь происходит страстный горячий спор*. Елена уверяет всех, что Алексей убит, а остальные яростно вступают с ней в пререкания, пытаются доказать ей, что этого не может быть. И когда Елена по ответу Николки убеждается в том, что она права, то даже с какой-то радостью — да, с радостью, не бойтесь этого — обращается ко всем:

— Ну, все понятно! Убили Алексея! (Видите, я права, а не вы!) И торжествующе: — Я ведь знала, я чувствовала, когда он уходил, знала, что так кончится! (Видите, какая я догадливая!) И вот теперь попробуйте успокаивать не плачущую, не рыдающую женщину, а вот такую, которая при данных обстоятельствах улыбается. Да ведь к ней страшно подойти, невозможно, жутко!»[[278]](#footnote-279)

Перестраивая всю сцену, Станиславский преодолевал налет сентиментальности, чувство жалости и вел актеров к мужественному драматизму. Как будто бы «простое физическое действие» — яростный спор — сразу давало толчок действию глубокому, психологически сложному. Режиссер хотел увидеть булгаковских героев не пассивно страдающими людьми, а — даже в самый трагический момент — способными к душевной стойкости.

Сам Булгаков принимал активное участие в репетициях, часто объяснял и даже «показывал» актерам тот или иной образ или сцену. И это многое в спектакле определило. Станиславского, который непосредственно работал вместе с ним на нескольких репетициях, привлекало в Булгакове не только точнейшее знание самого быта, среды, атмосферы киевской жизни 1918 года, но и сценическое чутье драматурга.

Недаром еще тогда он почувствовал в нем дарование режиссера, а может быть, и актера. И позже, думая о режиссерской смене театра, писал: «Большие надежды возлагаем на Булгакова. Вот из него может выйти режиссер. Он не только литератор, но он и актер. Сужу по тому, как он показывал актерам на репетициях “Турбиных”. Собственно — он поставил {153} их, по крайней мере дал те блестки, которые сверкали и создавали успех спектаклю»[[279]](#footnote-280).

На репетициях постепенно уточнялся сценический текст пьесы. Впрочем, Булгаков хорошо знал границы этих изменений. Уже тогда проявилась та черта характера молодого драматурга, которая позже — в «Беге» и, особенно в «Мольере», — сказалась отчетливо. Он был тверд и неуступчив во всем, что касалось вещей принципиальных. Здесь его нельзя было переубедить, сдвинуть с единственно возможной для него позиции.

Когда по политическим соображениям встал вопрос об изъятии из спектакля сцены в петлюровском штабе, Булгаков решительно тому воспротивился. Это произошло в конце мая 1926 года, в самый разгар репетиций. «Сим имею честь известить о том, что я не согласен на удаление {154} Петлюровской сцены из пьесы моей “Белая гвардия”, — писал он строго официально, обращаясь к Совету и дирекции МХАТ. — Мотивировка: Петлюровская сцена органически связана с пьесой»[[280]](#footnote-281). И театр с мнением автора посчитался.

Оформлять спектакль был приглашен художник Н. П. Ульянов, которого Станиславский в эти годы стал, как прежде, привлекать к своим начинаниям и в театре, и в оперной студии. Ульянову казалось, что сама пьеса не сулила «ничего выигрышного для художника». «Из моего опыта не вышло того, на что я рассчитывал»[[281]](#footnote-282), — писал он много лет спустя, сетуя на «живописную скупость» «Дней Турбиных».

Между тем для самого театра оформление «Турбиных» вовсе не было безразличным и замысел художника был интересен. Не только потому, что теперь — после всеобщего увлечения сценической условностью, после аскетизма конструктивистских станков — возвращение к традиционному павильону казалось даже некоторой новацией. (Как скажет на диспуте о спектакле П. Марков: «… вот почему стоят самые обыкновенные павильоны и все обставлено так, *чтобы можно было посмотреть в лицо человеку*»[[282]](#footnote-283).) И, разумеется, не потому, что в тиши турбинской гостиной, за {155} сдвинутыми шторами «хоронилась» контрреволюционная «белая идея» (как утверждали враждебные театру критики). А скорее потому, что здесь находила себе защиту человечность, традиция «старого доброго гуманизма», культура русской интеллигенции.

Спектакль строился на контрастном противопоставлении чеховского уюта дома Турбиных всему тому, что его окружало. Он противостоял и хаосу петлюровского штаба, загроможденного ящиками, пулеметами, ружьями, телефонами, кучами награбленного добра, посреди которого снует, мечется, орет хриплыми голосами, волочит пленных на расстрел, бранится и хлещет горилку полупьяная, осатаневшая банда. Он контрастировал и с вымороченной роскошью кабинета гетмана Скоропадского, «где, не мешая историческому правдоподобию, спряталась гипербола»[[283]](#footnote-284). Здесь гигантская карта фронтов висела над длинным столом, слева — портрет императора российского, справа — величавый гетман в горностаевой мантии. Но ни парадные белые двери, ни золотой шелк портьер, ни великолепные мундиры и ливреи — ничто не могло скрыть мертвенной пустоты и страха, притаившегося в тиши штабного кабинета. Карта фронтов уже никому не была нужна, потому что немцы уходили и тучный гетман удирал, натягивая узкую немецкую шинель. «Гетману страшно и стыдно: шинель вот‑вот лопнет, ему бинтуют голову, чтобы под видом {156} раненого пронести через войска, бросаемые на произвол судьбы, а он еще пытается принять величественную позу и через лезущие в рот бинты продиктовать манифест народу»[[284]](#footnote-285).

И оттого, что предавала «штабная сволочь» и бесчинствовала петлюровская «вольница», оттого, что белому движению на Украине приходил конец и к городу подступали еще неведомые, и потому пугающие красные — прежний уют турбинской гостиной наполнялся тревогой, игрой теней, метавшихся по стенам. «Турбины прислушивались не столько к звонкам в прихожей, сколько к чему-то огромному, страшному, происходящему снаружи, за кремовыми шторами, за крепко запертыми дверями»[[285]](#footnote-286). Тревога росла, переходила в ощущение обреченности, близости конца. Конец наступал в гимназии.

Здесь царил сумрак. Широкая лестница спускалась прямо на зрителя. По ней поднимался в последний раз полковник Алексей Турбин, чтобы распустить по домам растерянных «ненужных юнкеров», а самому остаться, чтобы прикрыть их и погибнуть. И когда они бежали вниз по лестнице, срывая погоны и бросая ружья, их длинные тени плясали на стене. А над ними высилась и тоже плясала тень их командира, освещенного неровными вспышками орудийных залпов и красноватым заревом пожара, пробивающимся сквозь высокие окна. Звучал одинокий выстрел, тень командира падала. В пустой гимназии проносился крик брата Николки: «Что ты наделал, Алеша?!» И наступала тишина. А потом врывались гайдамаки, чтобы прикончить оставшихся, лезли вверх по лестнице, и беспорядочные, рваные тени от их фигур тоже метались по синим стенам гимназии.

Трагическая фантасмагория теней (задуманная художником в соответствии с эстетикой романа Булгакова, правда, технически исполненная более скромно) завершала собою конец «белой гвардии». Но спектакль продолжался, как продолжалась жизнь. И хотя в турбинскую гостиную тоже врывались тревожные тени, тут по-прежнему стоял рояль, а за аркой с тонкими колоннами угадывалась (как в прежних чеховских спектаклях МХТ) теплая глубина квартиры. Вновь зажигался камин, Шервинский ударял по струнам гитары, Елена с Лариосиком наряжали пахнущую хвоей рождественскую елку. И люди — те, кто остался в живых, — думали о том, как им жить завтра…

Так выстраивался образ эпохи в спектакле — пространственный и человеческий одновременно. Ни о какой «апологии белого движения» здесь не могло быть и речи (слишком очевидна была теперь, в 1926 году, его обреченность). Театр рассматривал не судьбу «белой гвардии», а судьбу человека, столкнувшегося с практикой массового социального движения, зная, что «человеческое немыслимо вне социального, но и не исчерпывается им»[[286]](#footnote-287). И если историческая неизбежность революции для него не подлежала сомнению и гибель «белой идеи» казалась непреложной, то гибель человека он воспринимал трагически. Особенно теперь, в 1926 году, {157} когда жизнь настраивалась на мирный лад и надо было думать о восстановлении разрушенного, о «связи времен», надо было напомнить людям, соскучившимся по человечности, об их правах.

Старый театр, который всегда, во все времена утверждал «принципиальную доступность людей друг другу», наивно полагал, что и теперь, в расколотом надвое мире, его искусство годится для того, чтобы «проповедовать единую братскую жизнь людей… принципиальную, духовно обусловленную демократию»[[287]](#footnote-288). Но эта общечеловеческая позиция опережала свое время.

К концу сезона 1925/26 года спектакль был готов и впервые показан, но к дальнейшему исполнению не допущен. На совещании Главреперткома представителям театра было изложено мнение заведующего театральной секцией Блюма и всего редакторского состава, смотревших генеральную репетицию, что «“Белая гвардия” представляет собою сплошную апологию белогвардейцев и, начиная со сцены в гимназии до смерти Алексея включительно, совершенно неприемлема, и в трактовке, поданной театром, идти не может»[[288]](#footnote-289).

Запрещение спектакля было воспринято в театре с горечью. И. М. Кудрявцев, игравший роль Николки, на следующий день после просмотра «Белой гвардии» записал в своем дневнике: «Впервые К. С. ничего не сказал после того, как мы вышли со сцены в зрительный зал за его замечаниями. Так посидел молча, посмотрел на нас нежно — и ушел. А на другой день встретил меня около дверей театра: “Слушайте, что же это такое, ведь запретили Вашего Николку, запретили”…»[[289]](#footnote-290)

{158} Но театру слишком дорог был этот спектакль, чтобы он мог отступить без борьбы. Он был готов на возможные коррективы, лишь бы сохранить постановку.

С началом нового сезона принялись за переработку почти готового произведения. Прежде всего вновь вернулись к тексту. По плану, разработанному под руководством Станиславского, Булгаков написал новый текст для сцен «Гимназия», «У Турбиных» и «У гетмана»[[290]](#footnote-291). Всюду стремились подчеркнуть мысль о крахе «белой гвардии».

В эту пору Станиславский заботился об усилении комедийной тональности спектакля, он «отшлифовал мизансцены в сцене Прудкина — Шервинского и Соколовой — Елены, когда она дает согласие на брак с ним. К. С. подсказал Прудкину, как в порыве счастья он мечется по комнате, целует бутылку с водкой, хочет обнять неубранную с зимы елку»[[291]](#footnote-292). Но комедийные моменты должны были, по мысли Станиславского, лишь оттенять основную трагедийную мелодию спектакля. Позже, когда спектакль уже пошел, режиссер даже сдерживал М. Яншина, упрекая его в том, что он «играет Лариосика так, что в зале смеются больше, чем надо. Лишний смех убивает основную атмосферу спектакля — ведь корабль Турбиных идет ко дну. А Лариосик комичен»[[292]](#footnote-293).

Особенно «много работал К. С. над сценой Мышлаевского и Студзинского (их играли Б. Добронравов и Е. Калужский) в последнем действии “Дней Турбиных”. Станиславский добивался, чтобы между ними происходил яростный, принципиальный спор двух мировоззрений. В этой, как и в других сценах, он требовал динамичного ритма, громадной внутренней напряженности»[[293]](#footnote-294). Образ Мышлаевского — грубоватого, честного окопного офицера, в финале принимающего сторону большевиков, — теперь заметно выдвинулся на первый план.

{159} Накануне «полной генеральной с публикой», когда было найдено, наконец, новое название пьесы — «Дни Турбиных», Станиславский снова работал отдельно над сценой «Гимназия» и «установил по линии пьесы все психологические моменты и фиксировал мизансцены»[[294]](#footnote-295). Но это не изменило положения: «Главрепертком считает, [что] пьесу в таком виде выпускать нельзя. Вопрос о разрешении пьесы остался открытым»[[295]](#footnote-296). Публичная генеральная была отменена.

Станиславский пришел за кулисы к актерам.

«— Если не разрешат эту постановку, я уйду из театра, — сказал Станиславский. — Я сам вижу отдельные недочеты пьесы идеологического порядка, которые можно преодолеть. Для меня сейчас очень важно, что в этом спектакле произошло рождение нового поколения актеров, воспринявших традиции Художественного театра»[[296]](#footnote-297).

Доработка спектакля продолжалась весь сентябрь. Делались новые вставки и вымарки, Судаков снова репетировал «Петлюровскую сцену», где отменялась «“сцена с евреем”, которого ведут на расстрел, переделывались мизансцены в той картине, где приносят раненого Николку, а в финале давалось указание оркестру: “Интернационал”… не утихает, а усиливается»[[297]](#footnote-298).

Наконец, 23 сентября состоялась последняя «полная генеральная с публикой».

Генеральную репетицию «Дней Турбиных» смотрят члены правительства, «пресса, представители Главреперткома, Константин Сергеевич, Высший совет и Режиссерское управление.

На сегодняшнем спектакле решается, идет пьеса или нет.

… Спектакль вначале (первая половина 1‑й картины) принимали очень сухо, затем зрительный зал был побежден, актеры играют увереннее, смелее, публика реагирует прекрасно.

По окончании А. В. Луначарский высказал свое личное мнение, что пьеса может и наверное пойдет»[[298]](#footnote-299).

Так решилась судьба спектакля, которому суждено было стать поистине второй «Чайкой» Художественного театра. Впрочем, борьба с противниками спектакля на этом не кончилась, она перекинулась в прессу, на различные заседания, обсуждения, диспуты и даже в общественные суды. Причем, среди напечатанных в ту пору и позже отзывов о «Днях Турбиных», общим числом более трехсот, автор насчитал лишь три положительных[[299]](#footnote-300).

Непосредственно перед премьерой спектакля А. В. Луначарский счел необходимым выступить с докладом в Комакадемии на диспуте «Театральная политика Советской власти», чтобы объяснить свою позицию по {160} отношению к «Дням Турбиных». Он доказывал, что советский театр не может развиваться, «отбросив *все* старое». «Это до крайности замедлило бы наш путь. Смешно отказываться от готового локомотива на том основании, что он “буржуазный” и что мы можем придумать свой “пролетарский” локомотив… Традиции старых академических театров для нас очень ценны.

… “Белая гвардия”, — говорил Луначарский, — *идеологически невыдержанная*, местами *политически неверная* пьеса. Однако к постановке она разрешена, ибо советская публика оценит ее по достоинству»[[300]](#footnote-301).

С Луначарским полемизировал Маяковский. «Я думаю, — заявил он, — что это правильное логическое завершение: начали с тетей Маней и дядей Ваней и закончили “Белой гвардией”. *(Смех)*. Для меня во сто раз приятнее, что это нарвало и прорвалось, чем если бы это затушевывалось под флагом аполитичного искусства. Возьмите пресловутую книгу Станиславского “Моя жизнь в искусстве”, эту знаменитую гурманскую книгу — это та же самая “Белая гвардия”…»[[301]](#footnote-302)

Против позиции Луначарского выступили почти все видные критики тех лет, обвиняя Булгакова и МХАТ в «прямой контрреволюции», а Луначарского в том, что он этой «контрреволюции» потакает. Они утверждали, что «Дни Турбиных» принадлежат к разряду сценических произведений, «привлекающих буржуазию, которая ходит в МХАТ, чтобы поплакаться в жилетку Станиславского и оплакивать себя»[[302]](#footnote-303).

Группа молодежи опубликовала письмо в «Комсомольской правде», «считая своим долгом выразить свое возмущение по поводу постановки Московским Художественным Академическим театром пьесы М. Булгакова “Дни Турбиных”»[[303]](#footnote-304) и требуя снятия ее с репертуара. А. Безыменский в «Открытом письме МХАТу» с гневом писал: «… за эту пьесу я вынужден от лица брата (замученного белогвардейцами. — *М. С*.) и моего возвратить вам словесную пощечину, полученную нами»[[304]](#footnote-305).

Таким образом, спектакль врезался в самую гущу политической борьбы тех лет. Он действительно брал всех за живое, нащупывал болевую точку истории. Противоречия казались неразрешимыми. С одной стороны, можно было понять остроту реакции тех, кто совсем недавно с оружием в руках защищал революцию. С другой стороны, деятели Пролеткульта и РАППа, совершая «военно-коммунистический наскок» на театр, не хотели видеть всей сложности культурной революции, происходившей в стране. Отсюда возникала их установка на уничтожение старой русской культуры, на «элиминирование» таланта, который охватывал жизнь во всех ее противоречиях, видел быт «взлохмаченных», неустоявшийся, разорванный на куски.

Луначарскому снова и снова приходилось разъяснять свою позицию, ссылаясь на слова В. И. Ленина о том, что «у каждого свой путь к коммунизму»[[305]](#footnote-306). {161} Однако и ему, под давлением рапповской группировки, приходилось с каждым выступлением все более резко отзываться о пьесе Булгакова, о «мелкоинтеллигентской», «внеклассовой» позиции писателя, о его попытке «реабилитировать “рыцарей” белогвардейского движения»[[306]](#footnote-307).

Из литераторов только трое отважились тогда печатно поддерживать позицию наркома. Кроме П. Маркова, который стойко защищал пьесу и спектакль на всех диспутах и обсуждениях, это были А. Пиотровский и Л. Сейфуллина. Оставляя в стороне острые политические вопросы, они защищали театр в его движении к современности, к новым формам театральности.

Пожалуй, лишь в одной статье тех лет было сказано о том, ради чего на самом деле был поставлен этот спектакль (хотя и без упоминания о нем). Автор писал о «проникновенно-гуманитарной» общественной функции дореволюционного Художественного театра, который действовал «средствами мягкого, окольного протеста, печальной жалобы скорей…». «Так было. С тех пор над нами пронесся ураган величайших потрясений. Даты — август 1914 г., февраль 1917, октябрь 1917 г. Человек в этом вихре затерялся, его мир, его ощущения потеряли свою значительность, он стал безымянной единицей, пылинкой…

От последней даты прошло девять лет, — взлохмаченный океан входит в берега, в новые берега. Человек снова приобретает свои права. Скрепы от человека к человеку восстанавливаются, снова перед нами быт людского общежития, становящийся все устойчивее»[[307]](#footnote-308).

Вот о том, что рано или поздно «скрепы от человека к человеку» должны быть восстановлены, и хотел сказать Художественный театр, ставя пьесу Булгакова, ради этого и сражался за нее.

Острота полемики вокруг «Дней Турбиных» дошла до того, что «впервые за 27 лет существования этого театра в зрительном зале раздался свист»: во время спектакля вызывающе свистела молодежь, которую останавливала и переписывала милиция[[308]](#footnote-309). В Доме Печати был организован «общественный суд» над «Днями Турбиных» под заглавием «Суд над белой гвардией» с обвинителями-«банщиками», с защитниками из публики («Некая оппонентка просила сочувствия, ибо “все люди — братья!” Но сочувствия не было»). Все ораторы, вооружившись цитатами и выписками, доказывали, что пьеса «чужая». «Только отдельные прорывались мольбы о пощаде театра, его сил».

«Артисты Художественного театра хранили молчание, на требования публики высказаться ответили отказом (“не уполномочены, а К. С. болен и не мог прийти”)…

Общественное мнение осудило их работу в “Днях Турбиных”, и осудило ее единогласно»[[309]](#footnote-310).

{162} Вряд ли театр осознавал тогда, что борьба пролеткультовской критики против пьесы Булгакова была одним из проявлений той «детской болезни левизны», которой свойственно «наивно революционное, простое отрицание всей протекшей истории»[[310]](#footnote-311) и упрямое желание построить некую химически чистую пролетарскую культуру. Но уже и тогда театр чувствовал, что правда истории есть и на его стороне, и рано или поздно она скажет свое слово. Вот почему он так неколебимо отстаивал «Дни Турбиных».

Другое дело, что между позицией театра и позицией драматурга существовало свое, тогда еще малозаметное, различие, шло известное противоборство старой чеховской поэтики с новой, только складывавшейся поэтикой молодого драматурга. Причем столкновение это завершилось победой более мощной и для театра более привычной традиции Чехова[[311]](#footnote-312). Тут сказались не только историческая осторожность театра, боязнь оторваться от собственных корней и нежелание выйти за пределы чеховской модели мира. Ведь в других своих спектаклях той поры — в «Ревизоре», в «Горячем сердце» — театр легко выходил за пределы этой модели, свободно прибегая к приемам гротеска. И там он разрешал себе взглянуть на персонажей Гоголя и Островского с нынешней точки зрения, с позиции «переходной эпохи мировой истории», имеющей дело «с незавершенным, перестраивающимся миром, наполненным разлагающимся прошлым и еще не оформившимся будущим»[[312]](#footnote-313). Ради этого и обращался он к новым формам сценического гротеска.

Почему же теперь, в «Днях Турбиных» он сглаживал стиль «фантастического реализма», приемы откровенной гиперболы и гротеска, генетически связанные у Булгакова скорее с традицией Гоголя, Щедрина и Достоевского, нежели с традицией Чехова? Происходило это скорее всего потому, что театр и писатель смотрели на мир по-разному. Булгаков, видя историческую гибель чеховского мира, с горькой иронией ее констатировал и в будущее этого мира не верил. А Художественный театр со своей сцены продолжал уверять зрителей, что чеховский мир, разрушенный, сожженный, вновь оживает, поднимается из пепла. И восстанавливаются «скрепы от человека к человеку».

Вот потому и становились «Дни Турбиных» для театра произведением глубоко автобиографическим, потому и наполнялся спектакль волнующим лирическим настроением. Станиславский и его молодые актеры верили, что музыка «неба в алмазах» не может, не должна быть заглушена аккомпанементом шестидюймовок. Булгаков был гораздо беспощаднее к историческому оптимизму своих героев, не оставлял им никаких иллюзий, и даже гибель Турбина, идущего защищать отечество, культуру, понимал как историческое заблуждение, донкихотство русской интеллигенции. Спектакль, несмотря ни на что, с громадной искренностью и правдой утверждал свою чеховскую веру в мирное будущее, в человека и человечность, {163} веру в русскую интеллигенцию и трагедию Турбина отказывался рассматривать как трагикомедию. Он знал, что шестидюймовки когда-нибудь — рано или поздно — смолкнут.

Этим спектаклем Художественный театр заново связывал нити русской художественной культуры, скреплял звенья великой литературной традиции, тянувшейся от Пушкина, Толстого и Чехова с их широким и свободным взглядом на судьбу человеческую, с их необоримым гуманизмом. Поэтика спектакля, более простая и более гармоничная, чем поэтика булгаковская, вся была устремлена к тому, чтобы «вернуть театру душу», о которой — в площадном публицистическом развороте «массовых действ» — было забыто.

«Не настало ли время, — писал в ту пору Станиславский, — подумать о грозящей искусству опасности и вернуть ему душу, если потребуется, даже за счет прекрасной внешней формы, созданной теперь взамен прежней, устаревшей»[[313]](#footnote-314). Все эти послереволюционные годы театр, ставя классику или пьесы исторические, ждал прихода такого драматурга и такой пьесы, которые бы вернули ему контакты с современностью, дали бы выход волновавшим его настроениям, возможность искренне, по-своему пережить свершившееся и увидеть душу человека на сломе эпох.

Такой пьесой и стали «Дни Турбиных». По словам П. Маркова, в них «было самое важное, что есть, применительно к Художественному театру, — раскрытие внутренних судеб человека, и через этот ход, через внутреннее раскрытие человека — ход к эпохе, ход к событиям»[[314]](#footnote-315). Выступая на диспуте о спектаклях «Дни Турбиных» и «Любовь Яровая» молодой завлит Художественного театра горячо отстаивал право на существование булгаковской пьесы, которая давала возможность сценического восстановления «связи времен».

На этом диспуте, проходившем в зале Театра Вс. Мейерхольда, основной доклад сделал А. В. Луначарский. Впрочем, настоящей дискуссии не произошло. К тому времени судьба «Дней Турбиных» уже была решена: спектакль понравился Сталину и был им одобрен. «Я нисколько не сожалею, что “Дни Турбиных” были разрешены, — сказал тогда Луначарский. — Они сыграли свою роль. Они были первой политической пьесой на нашем горизонте, которая ставила серьезные социально-политические проблемы»[[315]](#footnote-316). «Интеллигенция ставит здесь жгучую тему о своих переживаниях, и о них мы должны знать»[[316]](#footnote-317).

Спектакль продолжал идти, пользовался огромным успехом и к осени 1927 года насчитывал уже сотню представлений. Для Станиславского эта победа имела глубокий смысл. Не только потому, что она была связана с рождением нового драматурга и молодого поколения актеров, но и потому, что открывала перспективу развития старого театра в новую эпоху, эта победа облегчала ему «формулу перехода», позволяла пережить трудные {164} годы, разрешала говорить со сцены на языке «правды жизни человеческого духа» и тем самым возрождать святую для него чеховскую традицию.

Для внутренней жизни театра постановка «Дней Турбиных» имела смысл особый. Успех молодежи, блестящая игра Н. Хмелева, М. Яншина, В. Соколовой, Б. Добронравова, М. Прудкина и других казалась каким-то чудом. Иные делали отсюда поспешный вывод о противоречии, даже разрыве между «стариками» и «молодыми», о смерти старого Художественного театра и рождении нового МХАТ I. Такое противопоставление поколений проникло и в труппу театра. Поговаривали о возможности и необходимости «размежевания».

Вопрос этот взволнованно обсуждался на одном из заседаний Репертуарно-художественной коллегии, которая подтвердила — как единственно верную — линию строительства единой труппы МХАТ, принципиального объединения молодежи со старшим поколением театра, на традициях которого она выросла и добилась успеха. Для Станиславского такая позиция молодого поколения была чрезвычайно важна. «Очень был тронут и ободрен, — записал он, прочитав постановление коллегии. — При таких настроениях радостно смотрю на будущее»[[317]](#footnote-318).

Недаром, когда закончился сезон 1925/26 года — трудный, но необычайно для театра плодотворный, — Станиславский назвал его «вторым Пушкино», уверенный в том, что произошло, наконец, второе рождение Художественного театра. Поздравляя коллектив с блестящим завершением сезона, он писал: «В последние годы МХТ и его основателей старались хоронить, называя отжившим и отсталым. Пытались разъединить отцов с детьми, т. е. основное МХТ — “стариков” — с молодежью. Но в этом сезоне, благодаря большой общей работе, отцы ближе узнали детей, а дети — отцов, и вновь создалась дружная семья МХТ…

Все работали не за страх, а за совесть, не жалея своих сил.

Мы завоевали внимание к себе, начиная с Правительства и кончая новым зрителем, который знакомится с нами. Теперь на нас смотрят другими глазами.

Прощаясь со всеми до осени, мне хочется обнять каждого, и поздравить с блестяще выполненным сезоном, и выразить надежду, что будущая работа будет еще более дружной и радостной»[[318]](#footnote-319).

После выпуска «Дней Турбиных» Станиславский сосредоточил свои усилия главным образом на репетициях «Женитьбы Фигаро», хотя и продолжал параллельно руководить всеми другими постановками.

Осенью 1926 года театр начал работу одновременно над многими пьесами — над «Отелло», «Смертью Тарелкина», «Много шума из ничего», инсценировками «Мертвых душ» и «Дядюшкина сна», рассматривался новый вариант «Унтиловска». Полным ходом шло возобновление постановок «Царя Федора», «Тургеневского спектакля», «У врат царства», «Синей птицы», а для малой сцены готовилась мелодрама «Две сиротки» и инсценировка «Хижины дяди Тома».

{165} Репертуарно-художественная коллегия собиралась привлечь, кроме Булгакова, Леонова и Вс. Иванова (который уже дал театру первый вариант будущей пьесы «Бронепоезд 14‑69»), новых авторов: В. Билль-Белоцерковского, А. Н. Толстого, Н. Эрдмана, А. Файко, И. Бабеля, К. Федина, В. Каверина и др. А для постановки к десятилетию Октябрьской революции решено было временно остановиться на пьесе Жюля Романа «Старый Кромдейр» («с “Кромдейром” надо безумно спешить, — торопил Станиславский, — потому что, если начать его сейчас немедленно, то едва-едва поспеем к Октябрьским торжествам»)[[319]](#footnote-320).

## «Смерть Тарелкина»

В сентябре-октябре двинулась было работа над «Смертью Тарелкина» Сухово-Кобылина, постановка которой была поручена В. Г. Сахновскому. Роли были распределены между крупнейшими актерами театра (Тарелкин — И. М. Москвин, Варравин — В. Ф. Грибунин, Расплюев — М. М. Тарханов) и молодежью (Брандахлыстова — Ф. В. Шевченко, Ох — Б. Г. Добронравов и М. М. Яншин). Однако довольно скоро работа разладилась по причинам, для той поры существенным.

Сахновский потом признавался, что пьеса при первом чтении показалась ему «выдуманной и неинтересной», написанной в чуждой ему манере. И только когда его неожиданно «ударило» слово «оборотень», в его фантазии начал складываться сценический образ пьесы, за которым виделась «страшная жизнь, изображенная автором»[[320]](#footnote-321).

Во время репетиций Сахновский стремился расшифровать актерам особую специфику этой пьесы, относящейся, как он полагал, к разряду литературы «отчаяния», пьесы, лишенной идеала, опирающейся на «нерушимость той жизни, в которой человек живет»[[321]](#footnote-322). В судьбе Тарелкина режиссер видел подтверждение этой нерушимости, беспорывности жизни и безнадежности человеческих иллюзий.

«Тарелкин гибнет потому, что он не прошел путь унижений, а хотел сразу достичь “аксельбант”, и он должен провалиться, т. к. бездарных скачков не терпит жизнь. Желание быть не тем, чем он был, бездарно, а потому он и остается у разбитого корыта». Так проваливается карьера «оборотня» с «бескрылым воображением».

За частным случаем Сахновскому виделась широкая «русская идея», выходящая за рамки произведения. Ища точек соприкосновения философии и поэтики Сухово-Кобылина с Художественным театром, он хотел включить идею пьесы в круг мыслей Достоевского. Сверхзадача спектакля не может быть негативной, она должна родиться как бы «от противного». Главное — «*желание проявить добро*, помощь, сотрудничество, а не {166} вражду, ненависть. *В мире надо жить, оправдывая добро*, а не жить инстинктом зверя».

«“Смерть Тарелкина”, — говорил режиссер, — есть произведение, в котором художник высказывает суждение, позволяющее мне учесть, разъяснить себя самого, — страну. Понять жизнь в целом. Тарелкин за собой как бы привел целую галерею жизней, за ним ползет улица, стоны России: глухих, слепых»[[322]](#footnote-323). Вот почему сам «оборотень» и «оборотничество», считал он, могут получить обобщенный современный смысл.

Режиссер чувствовал, что стилистика пьесы диктует особые сценические формы, удаленные от быта. «Это заявление о “русской жизни”, а не быт того времени». При всем ощущении «житейской захватанности» поэтика пьесы театральна, цветиста, вбирает в себя «элементы балагана». «Эта поэма брошена автором в жизнь, завернутая в плащ Медокса»[[323]](#footnote-324). Литература «отчаяния» предлагает как бы «расстегнутый текст», за которым скрывается слишком многое. «А потому и образы в тексте нельзя очерчивать четко, ясно, определенно»[[324]](#footnote-325). При свете полуденного солнца не рождаются «оборотни» и трудно поверить в «необычайное происшествие».

Как ни интересен был сам по себе замысел режиссера, актеры Художественного театра не увлеклись им. Попытка трактовать «жажду добра» как сверхзадачу произведения Сухово-Кобылина и тем самым сблизить его с духовными исканиями МХАТ, казалась им безнадежной. Вся сущность пьесы против такой трактовки восставала, утверждая — саркастически и без обиняков — торжество зла, вражды и ненависти. И после двух месяцев работы «старики» МХАТ об этих сомнениях откровенно заявили.

Кроме того, в самый разгар борьбы за постановку «Дней Турбиных» театр чувствовал, что не вправе осложнять ситуацию еще и постановкой «Смерти Тарелкина». «Считаясь с тем, — говорилось в решении Репертуарно-художественной коллегии, — что артисты, которые должны исполнять главные роли в пьесе, сомневаются в ее успехе, а также с тем, что по целому ряду соображений включение в репертуар МХАТ такой мрачной и далекой от современной жизни пьесы в данный момент представляется не желательным, — прекратить работы по “Смерти Тарелкина”»[[325]](#footnote-326).

Станиславский согласился с этим постановлением коллегии. Очевидно, душа его тоже не лежала к драматургии такого рода. Хотя замысел Сахновского в чем-то и подхватывал его собственные поиски и открытия в «Горячем сердце», все-таки он ощущал тут некую грань, за которую переступать не собирался. Этой гранью была — и раньше, и теперь — человечность искусства. А жестокий сарказм Сухово-Кобылина, возможно, даже его отпугивал. Тем более, что художественная мысль Станиславского была поглощена сейчас образами куда более светлыми и радостными.

## **{****167}** «Женитьба Фигаро»

Постановке комедии Бомарше Станиславский придавал в эту пору огромное значение, уделял максимум своего репетиционного времени. От начала работы до ее завершения прошло полтора года. За это время состоялось больше 300 репетиций, из которых 82 провел сам Станиславский — цифра по тем временам для него рекордная. «Это в сущности была его последняя постановка, которую он провел от начала до конца, полный творческих сил, поисков нового в работе актера над собой и над ролью, поисков новых приемов театральной техники»[[326]](#footnote-327).

Почему же режиссер сконцентрировал свое внимание в тот год именно на комедии Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро», а не на каком-нибудь ином — классическом или современном — произведении? Отвечая на этот вопрос, исследователи обычно ссылаются на то, что Станиславский хотел здесь раскрыть образ «революционного народа, вступающего в борьбу за свои права»[[327]](#footnote-328).

Действительно, еще до революции режиссер возмущался тем, что на сцене Камерного театра Фигаро — «революционер и демократ» — разодет в бархат и шелка. А теперь не раз напоминал, что пьеса Бомарше несет в себе определенный революционный заряд и только так ее можно будет поставить. «Пьеса нам разрешена в известном уклоне, — писал он А. Я. Головину 4 февраля 1927 года. — Она во что бы то ни стало должна быть революционной. Вы понимаете, как опасно это слово и как оно граничит с простой пошлой агиткой.

Но, к счастью, само произведение по своей сути либерально, и потому мы могли без компромисса пойти на это требование»[[328]](#footnote-329).

Все это так. Но нельзя не заметить тут оттенок опасения прямолинейности «современных требований». Прежде чем проводить прямые параллели между «той» и «этой» революцией и извлекать отсюда «созвучность» пьесы Бомарше новому времени[[329]](#footnote-330), стоит подумать о том, какую именно революционность и какую демократичность имел в виду Станиславский. Если мы вспомним, что он воспринимал новое время как время суровое, «скупое на проявление добрых чувств»[[330]](#footnote-331), то поймем, что ни о каких прямых параллелях здесь не могло быть и речи: для таких аналогий пьеса Бомарше явно не годилась.

Революционность «Фигаро» воспринималась Станиславским скорее в духе общедемократических идей Великой французской революции. (Недаром он решил вернуть место действия из Испании — куда Бомарше его перенес по цензурным соображениям — во Францию.) Причем сами «либеральные» идеи в его сознании, как, впрочем, и в сознании большинства старых русских интеллигентов, возникали в форме достаточно отвлеченной, {168} идеализированной, как некий общий порыв к «свободе, равенству и братству».

Мысль о «демократичности» героя и «простонародности» пьесы, на которую обращал внимание режиссер, тоже требует известной расшифровки. Станиславский настаивал на том, что пьеса должна быть поставлена не с позиций аристократов, а с позиций их слуг, т. е. Фигаро и Сюзанны. Но понимал эту «демократизацию» по-своему.

Если прежде почти в каждом своем произведении — будь то Чехов или Толстой, Ибсен или Гауптман — режиссер намеренно демократизировал, «снижал в ранге» образ среды, то теперь в его созданиях начинается процесс обратный. В ту пору, когда вокруг на сценических подмостках утверждался конструктивный аскетизм, суровая схема, сознательный грубый примитив и демонстративное «опрощение», Станиславский неожиданно поставил спектакль великолепный, праздничный, являвший «пиршество» для глаз.

В этой праздничности было нечто от вахтанговской «Турандот», тоже ведь поставленной по контрасту со своей суровой эпохой. Здесь сказывалось нетерпеливое желание Станиславского сделать поскорее саму революцию «эстетичной». Но было и нечто иное. Сознательно или бессознательно художник шел на преодоление тех форм «примитивного демократизма», которые неизбежно и закономерно рождались самим процессом приобщения широких народных масс к историческому творчеству.

Старый русский художник инстинктивно стремился удержать высокий уровень эстетической культуры. Он надеялся спасти и сохранить для будущего те островки прекрасного, те элементы вечной красоты, которые не могут никогда устареть. И эта его невольная, но глубинная потребность в сущности отвечала ленинской мысли о том, что «красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно “старое”. Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно “старо”»[[331]](#footnote-332). Вот почему и задумывал Станиславский поставить эстетически прекрасный спектакль, вот почему и пригласил оформлять его такого художника, как А. Я. Головин.

Первые репетиции «Женитьбы Фигаро» начались еще весной 1925 года, когда определился примерный состав исполнителей. Почти все роли были отданы молодым актерам, недавним студийцам.

Начинающий режиссер Б. И. Вершилов, которому вместе с Е. С. Телешевой была поручена подготовительная работа над спектаклем, на первых порах усомнился в том, может ли пьеса быть повернута к современности. Ему «казалось, что комедия Бомарше уже устарела, главный стержень интриги — “право первой ночи” — настолько отдален от современного зрителя, что последний вряд ли поймет из-за чего разгорелась борьба. Революционное звучание пьесы — бой с феодализмом — в дни, когда совершилась пролетарская революция и страна занята построением социализма, не может быть актуальным и кажется какой-то архаикой»[[332]](#footnote-333).

{169} Кроме того, неясно было, где должно происходить действие — во Франции или в Испании. Вл. И. Немирович-Данченко перед отъездом за границу советовал «играть пьесу как испанскую (нарушая, таким образом, принятую традицию), ибо это сделает спектакль более страстным, темпераментным, народным». Вопросы множились.

Все свои сомнения, противоречия и вопросы режиссеры выложили перед Станиславским. «К. С. все записывал. Затем спросил — каково сквозное действие? — “Хочу жениться!” “Верно, но не совсем: хочу жениться, чтоб добиться свободы”. Таким образом сразу определился идейный стержень спектакля». Но никаких вступительных слов, «экспликаций» постановки Станиславский пока не делал.

Против точного определения национальности героев он тоже поначалу запротестовал: «— Национальность? Ужасно, что вы об этом говорите! Посмотрите на Николая Петровича (Баталова. — *М. С*.) — какой же он француз? или испанец?! Ваше дело думать о внутренней линии роли и только о ней. О внешней форме сейчас и заикаться не следует».

С первой же репетиции Станиславский стремился определить, «как течет день» каждого персонажа: «Как прошел у него этот знаменательный день? Куда он ушел? Что там делал? Зачем сюда вернулся?» (и потом всякую репетицию непременно начинал с этих вопросов, так что в конце концов актеры шутя стали называть это занятие «утечкой дня»). Но ему это занятие казалось необычайно важным. «На сцене вы показываете только небольшой кусок вашей жизни, — говорил он, — а вы обязаны проиграть ее всю».

Заметим, что снова возвращался режиссер к своей привычной эпической, повествовательной манере, как бы на время оставленной. Желание раскрыть «течение дня», «проиграть всю жизнь» восстанавливало разрозненную картину мира в ее цельности, гармонии, связывало каждое мгновение сценической жизни с прошлым и будущим, с протяженностью самой истории, с вечностью природы. Чувство цельности мира сейчас режиссеру было необходимо.

Но внутри этого мира происходили события взрывчатые — события «безумного дня». «Все действия пьесы происходят в один день», — говорил он, — поэтому надо «это все сгустить, насытить, чтобы был действительно — Безумный день. Вот это самое главное»[[333]](#footnote-334). В этот день и совершается «революционный переворот».

Впрочем, это революция особая. Режиссер «все время искал революционную природу спектакля. “Фигаро — демократ, революционер!” — звучало на всех репетициях. В каждом его шаге Станиславский искал протестанта, бунтаря, борца. Но тут же подчеркивал, что это не революция с топорами, вилами; это, как он выразился, “революция со смехом”. Борьба народа и его лидеров — Фигаро и Сюзанны — с графами и их подголосками — судьями, Базилем и др. — идет через остроумие, находчивость, ловкость, с которыми народ сажает врагов в лужу, ставит их в такое {170} положение, откуда податься некуда. Таким путем он выигрывает свои права. Смех — это главное оружие в борьбе»[[334]](#footnote-335).

Итак, начинается «революция со смехом». Идет борьба двух партий — «народа» и «графов», роскоши и бедности. Вот почему режиссер сразу переносит первую сцену 1‑го акта из графских покоев в «простую комнату, чуть не в подвале», где свален старый хлам. «Ненужная комната и в ней ненужные вещи, их может быть немного, — объяснял он, — но они должны стилизировать, например, чтобы кресло было и средневековое, и ненужное»[[335]](#footnote-336).

Сюзанна — О. Андровская и Фигаро — Н. Баталов ведут свой утренний разговор за работой: она — «портниха», он — «обойщик», она разглаживает юбки, он — устраивает их будущую комнату. Они говорят «без ломанности, жантильничанья, интимно и просто». В Сюзанне должно быть «больше деревенского кокетства. Больше дружеского отношения» к Фигаро. Посягательства графа для нее непривычны, она относится к ним «как девушка, с некоторым возмущением». Сюзанна — «простонародная душа», — повторял режиссер, заботясь, «чтоб не было театральной субретки». А для Фигаро — «каждая неприятность — материал для авантюры. Смакует ее». И весь диалог они ведут за работой, причем надо «работать поскорее, чтоб успеть, пока не проснулась графиня»[[336]](#footnote-337).

Действие должно лететь стремительно, в ритме «безумного дня». Для сцены Марселины и Сюзанны главное — «быстрота и четкость». Здесь актеру поможет «линия простого физического действия» и четкий «слог сцены». Сцена строилась, как сражение на рапирах: «Сюзанна шутит, Марселина — защищающаяся сторона. Разговор похож на турнир, где пикируются два противника. Пикировка двойного рода: я колю и я устраняю от себя. Французская ирония не похожа на русскую, она скорей, легче: совсем другой темперамент»[[337]](#footnote-338).

При этом Станиславский, легко импровизируя, «показывал французов, французские манеры, речь», демонстрировал, как русская речь может приобрести французский колорит, приоткрывал особую французскую психологию. Шутя, рассказывал забавные истории со своей бабушкой — «французской шансонеткой». Показывал «различные облики, игру глаз, рук, пальцев, ножек»[[338]](#footnote-339), произносил какие-то фразы, восклицания, целые монологи по-французски. Таким путем постепенно определялся стиль будущего спектакля.

Режиссер добивался того, чтобы каждая сцена была «сделана блестяще» — словно «все время пенится шампанское». Для этого надо «почувствовать основную линию. Русский и французский пафос различны. Французский легче, искрометнее. Сцена загорается от ритма и темпа».

Любопытно, что здесь он допускал даже «*выскакивание из роли* и разговор в публику», советуя «это делать легко, тонко, нагло». «В водевиле и трагическая, и комическая стороны доведены *до крайности*, больше, чем в {171} трагедии, — объяснял он. — Водевиль требует яркого контраста; в водевиле актер немного смеется над своим положением — *на высшей точке развития чувства*, а в трагедии верит»[[339]](#footnote-340).

Прием «выскакивания из роли» сознательно вводился здесь Станиславским впервые. В сущности это было желание достичь той предельной полноты владения образом, доведения всех чувств актера «до крайности», до «высшей точки развития», за которыми уже следует момент видимого нам отделения от образа. Так по-своему был понят закон амбивалентности, двойственной природы актерского существования на сцене. Не отказ от чувства, но доведение его до высшей точки кипения, до того крайнего градуса, на котором происходит некий скачок, сдвиг, мгновенный переход в новое качество, свершающийся «легко, тонко и нагло», — это диалектическое понимание одного из сложнейших вопросов актерской игры отличало метод Станиславского.

Прием мгновенного «выскакивания» из образа, разговор с публикой и столь же мгновенного «возвращения» в образ потребовал виртуозной внешней и внутренней актерской техники. Прежде всего Станиславский попросил привести в соответствие с этой техникой перевод комедии Бомарше (сделанный С. Л. Бертенсоном). Он говорил, что «длинные русские фразы» тяжелят действие. И параллельно с репетициями Телешева и Вершилов с помощью П. Маркова занялись переделкой текста, добиваясь наибольшей действенности, сценичности и лаконизма фразы[[340]](#footnote-341). В пьесе был сделан ряд сокращений, выбрасывались длинноты и побочные линии, мешающие стремительному развитию сквозного действия «безумного дня». Кроме того, Станиславский пошел на композиционные изменения: пьеса была раздроблена на ряд коротких эпизодов, которые мгновенно сменялись поворотами круга сцены. По этому новому варианту пьесы и началась кропотливая работа с актерами.

В середине февраля 1926 года Станиславский просмотрел целиком два первых акта, после чего счел необходимым приступить к созданию макетов декораций. В ту пору в театре была организована специальная макетная лаборатория, которая вела поиски различных приемов оформления сцены. Во главе ее стоял давний и верный помощник Станиславского в этом деле — художник В. А. Симов. Его-то и привлек режиссер к работе над макетами, так как А. Я. Головин находился под Ленинградом, в Детском селе, болел и чрезвычайно затягивал присылку эскизов, а режиссер «не позволял торопить его и тем более заикаться о приглашении другого художника»[[341]](#footnote-342).

Окончательный зрительный образ спектакля сложился не сразу. Станиславский придумывал различные планы решения сценического пространства. Вначале увлекся было идеей сооружения условной сценической площадки, окруженной со всех сторон зрителями (на манер того, как это {172} делалось раньше Рейнгардтом, позже — Мейерхольдом, еще позже Охлопковым, а в наши дни — многими театрами мира). «На сцене выстраивается точное продолжение зрительного зала с бельэтажем и 1‑м ярусом, — объяснял он. — Публике будут продаваться места и туда. Где-то в районе рампы строится площадка, на которой, без декораций, но с необходимыми аксессуарами, действуют актеры»[[342]](#footnote-343). Были вызваны машинист сцены, инженеры, рабочие сцены. Станиславский с режиссурой и актерами отправился на сцену, чтобы обсудить все необходимые мероприятия. Однако вскоре он отказался от этого проекта, прося «держать его в секрете». Очевидно, Станиславский почувствовал, что такая откровенная сценическая условность потребует от актеров совершенно иной манеры игры, {173} с какой не только молодежь и «старики» МХАТ, но и сам режиссер вряд ли были знакомы. Как всегда, он боялся, что вместо новых, более условных приемов актерской игры появятся знакомые ремесленные штампы, ненавистное ему «представленчество». Надо думать, что эти и прочие сомнения, связанные с такой решительной ломкой сценического пространства, заставили его отказаться от дерзко задуманного плана.

Существовала и еще одна немаловажная причина, которая тянула его к более привычным сценическим формам. Это была инстинктивная неприязнь к тому голому аскетизму сцены, обнажению сценического пространства, которое он оставил далеко позади, в опытах символистской драмы, и которое так мощно заполонило современную сцену. Его же как художника влекло сейчас совсем к иным сценическим пределам.

Вот почему ему снова стал по душе живописный принцип оформления. «Надо во что бы то ни стало возвратить художника в театр, — говорил он в эту пору. — … Художник-живописец забыл театр, разлюбил его, а театр без художника-живописца существовать не может. Сейчас все увлеклись конструктивизмом, условностью, забывая, что это совсем не такая новая штука, — Художественный театр уже через это давно прошел. “Гамлет”, андреевские постановки — все это было в части оформления никому не нужной условностью. Конструктивизм — это крайняя левая пошлейшего так называемого стиля модерн. Декорация должна помогать зрителю, помогать актеру, режиссеру, а не мешать им. Смотрите, что сейчас получается: открывается занавес — вместо двери — щепочки, вместо окна — веревки, вместо стен — пустые подрамники…»[[343]](#footnote-344)

Возвращение к живописному принципу оформления, к «формам самой жизни» на сцене, а тем более к формам эстетически прекрасным, было у Станиславского стимулировано, помимо всего прочего, желанием вернуть человеку чувство единства с миром, со средой, его окружающей, освободить от ощущения затерянности в огромном космическом пространстве, где счет можно вести только на тысячи, на миллионы.

Утверждая на своей сцене не театр массы, а театр личности, режиссер по-прежнему хотел, чтобы все средства сценической выразительности, в том числе и театральная условность, служили живому человеку, ему подчинялись. Он признавал законной не ту условность на сцене, которая превращается в рациональный знак, а лишь ту, которая расширяет границы достоверного, саму достоверность при этом не убивая.

«Условная манера оправдана в театре не тем, что она вытесняет натуру за пределы сцены. Ее вводят, чтобы усилить натуру, придать ей звуковую и зрелищную мощь, которой она от рождения не располагает»[[344]](#footnote-345). Только такую сценическую условность и любил в театре Станиславский.

{174} Наверное поэтому он с таким восторгом принял эскизы Головина. «Хотя проб в лаборатории было сделано много, — пишет Вершилов, — все кончилось тем, что Станиславский лично начертил планировки[[345]](#footnote-346), определил смысл и образ каждой декорации, и этот материал был отослан Головину»[[346]](#footnote-347).

«Связным» между художником и режиссером был И. Я. Гремиславский, который возил в Ленинград макеты и планировки, получал готовые эскизы и в точности переносил их на сцену. Смысл заданий режиссера состоял в том, чтобы раскрыть контраст между безумно роскошными апартаментами графа и скромным жилищем Сюзанны и Фигаро, под которое они приспосабливают старую башню графского замка.

«Должна быть большая разница между кухней и дворцом, — записал Станиславский в Дневнике репетиций рядом с планировками. — Помнить — Свадьба бедной горничной в безумно, бессмысленно роскошном дворце. — Все… костюмы (не выключая Фигаро и Сюзанны) — очень простые, демократические. (Нужды нет, что они дворцовые слуги). Безумно, бессмысленно роскошно и кружевно все, что относится ко дворцу»[[347]](#footnote-348). В каждом костюме режиссер намеревался обнаружить противостояние демократической бедности и дворцового богатства, конфликт наивной деревенской простоты и скромности с парадным, почти царским великолепием.

Нельзя сказать, чтобы Головин воспротивился такому режиссерскому решению, но сразу же придал ему направление своеобычное. В «бедных» костюмах он не захотел выставлять напоказ нечто грязное, рваное, поношенное, скорее, напротив, старался, чтобы самое простое платье выглядело по-своему красивым. Зато еще больше усилил элемент вычуры в костюмах графа, графини, Бартоло, Марселины и судейских. Умопомрачительная роскошь здесь была доведена до апогея. (В таком плане они и были выполнены прекрасной художницей по костюмам Н. П. Ламановой.) Некоторые разночтения возникли и по поводу стиля постановки. Зная желание Станиславского показать комедию во французском, а не в испанском духе, Головин осторожно сообщал ему: «Я все-таки ввожу испанский элемент чуть-чуть на французский лад»[[348]](#footnote-349). И режиссер с этим соглашался: «Именно так и нужно, не карменистую Испанию, а французистую. Иначе это не подойдет к Бомарше»[[349]](#footnote-350). В таком варианте — «французистая» Испания — и найдена была равнодействующая между режиссером и художником.

Головин вводил испанские мотивы в духе своего более раннего оформления оперы «Кармен» и балета «Арагонская хота». Это была совсем не «слащаво-карменистая», а суровая народная Испания — страна выжженной {175} солнцем земли, голых гор и яркого синего неба, где снует красивая пестрая толпа, одетая в черно-белой или коричневато-серой, бесконечно разнообразной гамме.

В такой коричневато-серой гамме и оформил художник (по планировке режиссера) 1‑ую картину — комнату Сюзанны: серая растрескавшаяся стена башни с обвалившейся штукатуркой и круглым окошком наверху, коричневое дерево кой-какой мебели, серо-белое старинное кресло с высокой спинкой (сооруженное по рисунку Станиславского), гора белых накрахмаленных юбок, каменный пол в трещинах, а на полу — яркий полосатый коврик — как единственное цветовое пятно, перекликающееся с праздничным полосатым порталом.

Очевидно, в таком плане мог бы оформить Головин и сцену свадьбы, но отдаленность художника от режиссера и эпистолярная форма общения их контакты и взаимопонимание затрудняли.

{176} Устойчивая легенда о том, что художник «пышностью своей натуры, разрешающей все с одинаковой живописной красотой — и бедность и богатство»[[350]](#footnote-351), — подавил «простонародный» замысел режиссера требует уточнения. Головину как театральному художнику было свойственно контрастно сопоставлять, сталкивать в одном спектакле праздничность с суровостью, витиеватые, узорно-кружевные линии с линиями простыми, лаконичными, если надо — грубыми. В опере «Ледяной дом» сверкающий ночными огнями зимний дворец сменялся одиноко торчащей суровой балкой эшафота на фоне сумрачного закатного неба. В «Кармен» открывались самые простые закоулки испанского города, желтые стены на площади в Севилье, широкие ворота цирка, врубленные в стену. А в мейерхольдовской постановке «Грозы» массивные, на века сколоченные, глухие заборы кабановских владений открыто спорили с фантастически прекрасным плетением листвы в зарослях оврага, где происходило любовное свидание Катерины. Даже в самой «роскошной» постановке Мейерхольда и Головина — {177} «Маскараде», немыслимое праздничное великолепие бала оттенялось загадочно-мрачным колоритом, почти роковыми линиями сцены карточной игры, а когда посреди кружевного великолепия скользила черная фигура Неизвестного в белой маске с острым птичьим клювом, от нее веяло гибельным холодом. Вот почему замысел Станиславского по своей глубинной сути художнику несомненно импонировал.

И всякий раз режиссер выражал восхищение по поводу присланных им «чудесных эскизов» и признавался художнику, что «рассматривание их является истинной радостью»[[351]](#footnote-352). Правда, Головин не сразу понял его замысел сцены «Свадьба». Он знал «принцип самой постановки, идущей от народа, от свадьбы горничной в кухне, а не, как обычно, в парадных комнатах»[[352]](#footnote-353). Но, видимо, сбитый с толку неожиданным заданием (свадьба — в кухне!), первый вариант свадьбы устроил посреди нарядной комнаты, разукрашенной гирляндами и букетами, за роскошно сервированным столом.

Очевидно, после этого и решено было вынести свадьбу на воздух, во двор графского замка. Художник сделал второй вариант, менее пышный, но тоже «праздничный»: «на фоне стены со стеклянной галереей, в стеклах которой отражается вечернее небо, — картина, которую он каждый день наблюдал из своего окна, живя в правом крыле дворцовых построек, сзади детскосельского дворца»[[353]](#footnote-354). Но и этот вариант был забракован.

Только после этого Головин получил, наконец, полное представлении о режиссерском замысле. «В пьесе грань между высшим и низшим сословием проведена ярко, — писал ему Станиславский, — и при современных требованиях не приходится эту грань стушевывать, а, напротив, надо ярко вычерчивать. Роскошные граф и графиня (костюмы выходят замечательными по роскоши и цветам), попадая в бедную обстановку подвала башни, с необыкновенной силой выделяют ту основную разницу, которая нужна для пьесы. И в то же время бедность Сюзанны и Фигаро, дружно и любовно пытающихся превратить какой-то бывший склад вещей в уютную комнату для первой ночи, — становится необычайно трогательной и милой. Как трогательны пришедшие к новобрачным с крестьянскими обрядами простолюдины на фоне этих серых сырых стен подвала. Как великолепно контрастирует роскошь галереи, как вычурно ослепительны, изумительны комнаты графини и балкон с лестницей, пропеченный южным солнцем. Вероятно, такие же вычуры и роскошь еще больше подчеркнут эпоху изнеженности в последнем акте с ее выстриженными деревьями, фонтанами и озерами. Как хорош народный суд, идущий вразрез всей этой роскоши, и как становится необходима в этом толковании свадьба не в роскошном дворе дворцового фасада, а в закоулках дворца, где ютится прислуга. На этом бедном фоне, освещенном жарким заходящим солнцем, наивно, от сердечной простоты, простолюдины устроили трон и почетные кресла за свадебным столом. Наивная роскошь шаферов и шафериц, пискливая флейта и волынка деревенских {178} музыкантов. Наивные деревенские танцы в присутствии блестяще разодетых графа и графини, глупо разряженной Марселины. Все это с полной выпуклостью заканчивает намеченную и выполненную линию пьесы и ее построение»[[354]](#footnote-355).

Как видим, раскрывая общую картину спектакля, Станиславский опирался на то, что уже было художником сделано, и там обнаруживал — в полном соответствии со своим замыслом — искомый контраст вычурной роскоши и наивной простоты. Он хотел еще усилить этот контраст и потому говорил художнику, «насколько необходимо перенести свадьбу подальше от дворца, насколько нужно в этой картине народного торжества убогое убранство дворцовых задворок и среди них контраст пышных графских костюмов»[[355]](#footnote-356).

Итак, «задворки». Наконец-то, слово было найдено. Художнику был вручен ключ к решению, и очень скоро театр получил именно тот эскиз, {179} которого ждал. Режиссер ответил восторженной телеграммой: «Просмотрел все эскизы. Как и раньше, умилен и восхищен. Обнимаю гениального чародея, горячо любимого, великолепного. Поздравляю с окончанием одного из лучших своих созданий. Нежно любящий и восторженный Ваш психопат Станиславский»[[356]](#footnote-357).

Новый эскиз «Свадьбы» был решен в духе прежних испанских работ Головина. Здесь, на задворках замка Альмавивы, тоже возникал мотив белой стены, прожаренной солнцем. Но теперь художник давал вариант скупой до нарочитости: все детали убраны, осталась одна голая потрескавшаяся стена, крытая плоской рыжей черепицей, по ней спускается водосточная труба, лесенка, сверху виден кусок ярко-синего неба — и все. Прочее добавит сам театр: на каменном полу дворика расставят столы, скамейки, бочки — для графского «трона», на лесенку приведут деревенских музыкантов, зазвучит наивная музыка и запляшут гости, празднуя свадьбу Фигаро с Сюзанной.

{180} Музыке Станиславский придавал тут большое значение. Она должна была не просто сопровождать, украшать собою всю постановку, сообщая ей праздничный колорит, но прежде всего диктовать ритм «безумного дня», задор, азарт, темперамент. Вначале он предполагал «выписать музыку из Франции», потом подобрать образцы старинной испанской музыки, но в конце концов было решено пригласить композитора Р. М. Глиэра. На его музыку В. З. Масс написал тексты песенок, которые распевал народ в ходе всего спектакля. Общим рефреном песен была веселая, лукавая издевка над графом — на такой вот манер:

Пусть будет власть его прочной  
В полдень и в час полуночный.  
Славься наш  
Беспорочный, порочный граф[[357]](#footnote-358).

Станиславский хотел, чтобы на сцене Художественного театра и вокруг нее пел, плясал, играл на всевозможных музыкальных инструментах и восторженно ликовал революционный французский народ[[358]](#footnote-359).

Он вникал во все детали спектакля, бился над каждым костюмом, занимаясь даже таким «пустяком», как украшения инструментов оркестра. На монтировочных репетициях особенно много возился с освещением сцены и поворотами круга. Движению круга он придавал в этом спектакле значение едва ли не решающее.

Впервые круг завертелся на сцене Художественного театра в «Лизистрате», где Немирович-Данченко с художником И. Рабиновичем заставили легкую белую конструкцию колоннад и лесенок двигаться и жить в унисон с горячим ритмом бунта женщин. Эту динамическую формулу решения сценического пространства Станиславский применил здесь по-своему: вводил этот прием, не вытесняя «натуру», а лишь стремясь условностью придать ей такую «зрелищную мощь, которой она от рождения не располагала».

На кругу должны были уместиться все игровые комнаты замка Альмавивы, все его галереи, башни, балконы и дворики, все уголки и беседки дворцового парка. И когда круг приходил в движение, замок словно оживал, поворачиваясь к зрителям разными своими гранями, а герои комедии, как бы подхватывая «на ходу» динамику декораций, стремительно переходили из одной комнаты в другую, «в два прыжка» оказывались там, где нужно, и каждый из них был, что называется, «Фигаро здесь — Фигаро там!» (Задумывая так спектакль, Станиславский на репетиции водил за собой всех участников по комнатам, коридорам и закоулкам своего дома в Леонтьевском переулке, мгновенно преображая своей фантазией московскую квартиру — в замок графа Альмавивы[[359]](#footnote-360).)

{181} Как всегда, так и теперь режиссер тяготел не просто к синтезу, взаимной интеграции театральности и правды, условности и достоверности, но к тому, чтобы театральность как бы пришпоривала правду. И праздничные декорации, и круг ему нужны были здесь именно потому, что он задумал бытовой случай превратить в случай необыкновенный, а день обычный — в «безумный день». В бешеном водовороте этого дня он хотел завертеть, закружить все действие так, чтобы оно «пенилось, как шампанское».

Вот почему на последнем этапе работы он уделял такое пристальное внимание ритму. Если вначале он углублялся во все изгибы «течения дня», добивался конкретного до мельчайших деталей видения всего того, о чем говорит человек, искал особой «характерности француза», то потом постепенно снимал с актера излишнюю тяжесть, перегрузку, облегчал сценическую жизнь образа — с тем расчетом, чтобы действие неслось стремительным аллюром.

«Ритм, ритм, ритм!» — командовал он. «Жизнь кипит». «Каждая секунда — новое событие». Поискам ритма «безумного дня» и были подчинены теперь все репетиции. В каждой роли искали легкости, игривости, грациозности, импровизационной свободы, чувства розыгрыша. Мизансцены {182} долго не закреплялись. Станиславский хотел, чтобы они рождались каждый раз заново — «здесь, сегодня, сейчас». Даже забавные актерские находки не должны были задерживать общего ритма сцены.

Осенью 1926 года Станиславский принял постановку целиком на себя, стал репетировать днем и вечером, в театре и у себя на дому (когда зимой на сцене был такой «ужасный холод», что «невозможно было репетировать»[[360]](#footnote-361)).

Теперь он сводил все воедино: актерскую игру, костюмы, гримы, декорации, их монтировку на круге, свет, музыку, танцы, пение и прочее, объединяя все общим ритмом, единственно необходимым действием. Увлекая всех своей фантазией и увлекаясь сам, Станиславский находил такие неожиданные поступки для каждого персонажа, которые не только «работали» на сквозное действие, но сразу обостряли и подгоняли динамический ритм сцены.

Вместе с Н. Баталовым он искал для Фигаро ритм мгновенного «перелета» по сцене, особый французский темперамент «мстителя», готового в ревнивом бешенстве без раздумий «перерезать горло» сопернику, т. е. графу. В тот момент, когда Фигаро брил графа (да не тупой бутафорской бритвой, а «страшно острым» ножом!), он случайно заметил, как мелькнула за ширмой знакомая юбка Сюзанны, зашатались ширмы, почему-то упала со шкафа коробка со шляпой, что-то позади прошуршало и заскрипело, — вот тогда и почувствовал актер, что он способен «зарезать» графа. Тут и сам режиссер ощутил, что французского темперамента для ревнивого Фигаро мало — «он испанец!» «— Держите, держите под ножом вашего графа! — повелительно указывал Баталову из зала К. С. — Это не только яркая мизансцена, это выражение идейного содержания данного момента в пьесе, она имеет прямое отношение ко всей идейной линии пьесы… Народ осмелел!»[[361]](#footnote-362)

Вся роль Фигаро была переведена на действие. «У Фигаро все, что ни делается, все это его жизненный турнир, — говорил Станиславский. При опасности в глубине его души рождается каналья, который хорошо знает, что победит»[[362]](#footnote-363). «Каждое поражение только раззадоривает фантазию, придает энергию борьбе… Знаменитый монолог 5‑го акта не есть гамлетовское “быть или не быть” — это искание в себе самом сил для нового боя с противником»[[363]](#footnote-364).

Во время монолога Фигаро ловит Сюзанну, ему «надо поймать Сюзанну на месте преступления и убедиться в своих подозрениях»[[364]](#footnote-365). Мгновенным волшебством фантазии вся квартира Станиславского превращалась в сад с таинственными гротами, темными галереями, беседками, запрятанными в кустах. И Баталов — по команде режиссера — бросался на поиски подозреваемой в неверности невесты. «О женщина, слабое и лживое созданье!» — вопил он и тут же переходил на шепот, услышав шум за {183} дверью. «Скорей, скорей, она там!» — подсказывал Станиславский, и актер осторожно пробирался к двери, сдавленно шепча: «Нет, граф, вы ее не получите…» Постепенно режиссер усложнял действия Фигаро, «подбрасывая» все новые и новые препятствия и подозрения. Так «насыщался действием» весь монолог.

В последний период репетиций особенно много потрудился Станиславский над массовыми сценами. Ведь героем спектакля должен был стать народ, французский «народ у порога революции 1789 года»[[365]](#footnote-366), а Фигаро — «демократ, протестант, бунтарь» — его представителем (не случайно в тексте роли Фигаро были смягчены либо совсем убраны «дискредитирующие» его слова, все то, что изобличало в нем цепкого, хваткого, пронырливого буржуа, отстаивающего свою жену и свои деньги как свою «священную собственность»)[[366]](#footnote-367).

Режиссеру хотелось показать революцию «не с вилами и топорами», а «со смехом», дать бескровное, праздничное, эстетическое преломление освободительной идеи, и потому все народные сцены он ставил с тем расчетом, {184} чтобы не насилие и кровопролитные сражения, а смех, находчивость и ловкость стали оружием народа.

Народ постепенно «обводит графьев», ставит их в смешное положение. «В народе все — Фигаро и Сюзанны, хитрые, ловкие, умные. Графы — куклы, манекены. Графьев все время затирают»[[367]](#footnote-368). Итак, «надо провести в народных сценах постепенность вытеснения графов народом, от начала пьесы к концу»[[368]](#footnote-369).

Как обычно, Станиславский намного увеличил массовку, разбил ее на отдельные группы, каждой очертив свой социальный и психологический профиль, свою линию поведения в событиях дня — будь то пожилые, солидные граждане — «опора графа», или, напротив, батраки, землепашцы, пастухи, идущие в бой за истину, за справедливость, будь то дворня, не имеющая своей точки зрения — «куда ветер подует», или молодежь, бунтарская галерка, стоящая горой за Фигаро и Сюзанну. Наконец, здесь могут быть и опоздавшие из всех групп — «это сама жизнь» (если их убрать, «будет только театр»), и дети — «фигарята», которые всюду пролезают и которых отовсюду гонят[[369]](#footnote-370).

Как видим, и здесь режиссер задумывал широкую картину жизни, не ограниченную сценическими рамками (иначе «будет только театр!»). Увлекаясь, он выстраивал даже целый сценический «натюрморт», когда крестьяне поют своему сеньору якобы невинные, насмешливые куплеты и одновременно заваливают его деревенскими подношениями, так что в конце концов «беспорочный, порочный граф» оказывается погребенным под грудой кур, поросят, связок лука, корзин яиц и прочей снеди. Правда, позже этот забавный «натюрморт» был сокращен, чтобы не мешать сквозному действию, но направление режиссерской фантазии он обнаруживал.

В сцене суда Станиславскому тоже захотелось показать внесценическую жизнь, атмосферу «пред-суда», когда на глазах у зрителя из трех немудрящих стариков «делали судей». Старики вваливались сюда прямо из таверны, подвыпившие, распаренные, тащили узлы с судейским облачением, спорили из-за париков, напяливали их на плешивые макушки, гремели цепями и роняли на пол ордена, торопясь предстать на суде вполне импозантными и внушительными фигурами, вершащими высшее судопроизводство. А тем временем Бартоло, Марселина и Фигаро, каждый по-своему, пытались с ними договориться и всучить взятку. Судейские же, занятые своими книгами, чернильницами и очинкой перьев, не забывали в то же время оттопырить карман в ожидании мзды[[370]](#footnote-371). Картина «обработки» судей должна была показать всю «шелуху» суда, вывернуть его наизнанку.

Когда в суд врывался народ, с гомоном заполняя длинные деревянные скамейки, режиссер добивался, чтобы масса расслаивалась, дробилась на группы и каждая вела себя в соответствии со своим социальным положением {185} и личной склонностью. Мгновениями возникало внутреннее брожение, противостояние и даже открытое столкновение разных позиций. Например, сторонники Фигаро — через голову «болота» (челяди) — цапались с группой знатных горожан. Здесь режиссер предлагал дать намеком «очень легкий эскиз» к будущему Национальному собранию Франции[[371]](#footnote-372). Таким образом, противоборство шло не только между партиями «народа» и «графа», но и внутри самих партий (поскольку графиня тоже ведь держала сторону Сюзанны и Фигаро в этом поединке).

Словом, как всегда, Станиславский прибегал к методу сценической диалектики. Вот еще один пример постоянства в его режиссерской практике тех лет. В ту пору, когда масса показывалась на театре чаще всего слитно, обобщенно и обезличенно, нередко в униформе, а враги народа — как некая многоголовая гидра, старый художник, оставив подобные опыты далеко позади (в массовых сценах «Драмы жизни», «Жизни Человека», «Синей птицы» и «Гамлета»), наперекор моде и даже велениям времени, хотел рассмотреть каждого человека массы отдельно, так сказать, в лицо. Скоро этот принцип сценической диалектики, примененный к анализу революционной современности, даст возможность МХАТ открыть для себя новое понимание образа народа в спектакле «Бронепоезд 14-69».

Стоит обратить внимание и на такую деталь общей режиссерской композиции, как бутафория. Когда читаешь длинные списки необходимого на сцене реквизита, так и кажется, что Художественный театр вновь вернулся к быту, к «формам самой жизни». Действительно, режиссеру снова понадобилась сцена обжитая, заставленная вещами, где-то порядком захламленная. Ему мало, что комната жениха и невесты отведена в полуподвале сырой башни, он велит еще нагромоздить в ней всякий хлам, устроить склад старых вещей, поставить бочки и ящики под лестницей, тут же повесить птицу в клетке, приткнуть травяной веник на длинной ручке, которым потом Сюзанна будет выметать из комнаты Базиля, а повсюду развесить белые накрахмаленные юбки, которые потом Сюзанна будет гладить и под которыми будет прятать мужчин.

Когда процессия крестьян славословит и всячески умасливает графа, режиссер распоряжается, чтобы на сцену были принесены «куры, гусенок, яблоки, масло, сало, сотня яиц, два кулька с луком, поросенок, два петушка в корзине, мед в двух корзинах»[[372]](#footnote-373). И так по всей пьесе. Отсюда можно сделать поспешный вывод, что, мол, как был Художественный театр театром быта, так и остался. Но, во-первых, Станиславский в процессе репетиций от чрезмерной перегрузки бытовыми деталями постепенно отказывался, сохраняя лишь самое необходимое, и в спектакле сцена вовсе не казалась захламленной. А во-вторых, нельзя не заметить, что роль бытовой детали, ее место и значение в сценической картине теперь видоизменились.

Если в свои ранние, «чеховские» времена МХТ вводил бытовые реалии, чтобы удостоверить ими подлинность каждого мгновения жизни, то {186} позже освобождался от привычного сценического документализма, чтобы, за вычетом быта, на сцене оставалась сама жизнь — в ее сущности, квинтэссенции. Теперь снова — от условности и самоотречения — он вернулся к прежним реалиям, но назначение их переменилось.

То ли под влиянием декораций Головина, то ли следуя своей художественной интуиции, Станиславский создает спектакль, где каждая деталь — будь то травяной веник или изысканная лента графини — доставляет ему сама по себе эстетическую радость как знак благословенной жизни на земле. Вот почему режиссер ставил не просто искрящийся смехом, озорной и праздничный спектакль, он ставил спектакль еще и красивый.

Возможно, что здесь проступала та ностальгическая грусть по исчезающей красоте, которой был когда-то пронизан его «Месяц в деревне», сотворенный вместе с художником Добужинским. Но чувствовалось и нечто новое. «Женитьба Фигаро» несомненно перекидывала мостик к таким прежним постановкам режиссера 1913 – 1914 годов, как «Хозяйка гостиницы» и «Мнимый больной», где словно вопреки тревожному военному времени, оставляя за порогом театра «запах гари и железа», воцарялась безмятежная радость бытия, где можно было заметить прелесть улыбки на милом женском лице и солнечные блики, играющие на черепичной крыше таверны.

Теперь эта радость жизни, после пережитых тревог, лишений и потерь, обретала ценность особую, сгущенную и острую. Вместе с Головиным, под его влиянием Станиславский пришел к рождению спектакля ренессансного, в котором впервые после революции он находил опору утерянной было и вечно искомой гармонии. Человек по природе своей удивительно цельный, Станиславский с восторгом последовал за Головиным в поисках радости.

… Каким же был этот легендарный спектакль, и чем он так покорял зрителей? Для того чтобы ответить на этот вопрос, попробуем мысленно снова раздвинуть серый занавес Художественного театра, увидеть за ним яркие полосатые арлекины и нарядные ламбрекены, проследить за быстрыми поворотами круга, приоткрывающими то апартаменты, то закоулки замка графа Альмавивы, и понять, что же произошло в этом замке в тот «безумный день»…

\* \* \*

Спектакль начинался ранним утром (когда «граф и графиня еще не проснулись»[[373]](#footnote-374)) в полукруглой серой башне, предназначенной графом для Фигаро и Сюзанны после их свадьбы. Смуглый, темноволосый Фигаро — Н. Баталов, черноглазый «испанец» с серьгой в ухе и белозубой улыбкой, одетый в легкую рубашку, схваченную широким поясом, и полосатый жилет, ловко двигался по сцене, торопясь, «пока не позвал граф, уютно {187} обставить комнату». По всему было видно, что он твердо намерен «сегодня же жениться». Его очаровательная невеста, скорее изящная француженка, нежели страстная испанка, Сюзанна — О. Андровская вовсе тому не противилась. Ее прелестное лицо с ямочками на щеках, ее лукавые глаза и светлые пушистые волосы, да и вся ее грациозная фигурка в свободно открытой на груди кофте, перетянутой бархатным лифом, и подоткнутых юбках искрилась игрой любви, милым кокетством и ожиданием.

Она проворно разглаживала одну за другой ворох нижних белых юбок и развешивала их на вешалке, между делом «примеряя свадебный головной убор» и «увертываясь от поцелуев» Фигаро. Очень скоро становилось ясно, что тонкостью ума эта очаровательная девушка явно превосходит своего экспансивного, но немного наивного жениха.

{188} Сюзанна первая переводила любовную игру в серьезный тон, открывая коварный замысел графа — дать ей приданое только в обмен на «право первой ночи». Возмущенный Фигаро живо составлял авантюрный план — как поймать графа в западню. Но в этот момент резкие звонки вспугивали влюбленных: графиня вызывала свою горничную. Сюзанна подхватывала юбки, Фигаро на прощанье обнимал ее и просил «подарить ему маленький поцелуй». Чувствовалось, что Сюзанне приятны объятия Фигаро, но она лукаво изображала изумление от такого «гнусного» предложения.

Когда Фигаро оставался один, он начинал свой монолог, как вежливый диалог с отсутствующим графом, демонстрируя, какой он ловкий, сообразительный, необычайно щедрый на «взаимные услуги». Монолог был обращен прямо в зрительный зал, как будто граф сидел перед ним в кресле. Увлекаясь, Фигаро угрожал своему противнику. Потом, развалившись в широком старом кресле, «составлял строгий план действий», заранее продумывая ходы. И, легко поднявшись, с веселой песенкой («Графа поймаем в западню») он взбегал по лестнице наверх.

Круг поворачивался и открывал узкую галерею — проходную комнату с кирпичным полом и огромным, во всю стену, ярко освещенным окном с витражами. Сюда вваливался со своими дорожными чемоданами «старый барбос» в седом парике с косичкой — доктор Бартоло — В. Лужский, срочно вызванный Марселиной. Он шел по галерее, одетый в мешковатый камзол и горохового цвета пелерину, взывая нараспев к своей бывшей возлюбленной; «Марселина‑а‑а! Марселина‑а‑а!» И, не найдя ее, тупо застревал посреди чемоданов у самой рампы.

Здесь его и заставал Фигаро, сразу сообразивший, что доктор прибыл неспроста: «Ну что ж! Повоюем!» Но у Бартоло встреча с дерзким брадобреем будила лишь досадное воспоминание о старых обидах и каверзах Фигаро. Не найдя, кому пожаловаться, он обращался прямо к зрителям и бранил подлеца, время от времени посылая тому вдогонку ругательства («Шут!»), а потом снова ища сочувствия у зрителей.

Когда появлялась Марселина — Ф. Шевченко — дородная, тучная, преисполненная бешеной страсти к красавцу Фигаро, — она усаживала старого доктора рядом с собой прямо на чемоданы и горячим шепотом излагала свой план — как женить на себе Фигаро. Но Бартоло, не слушая ее, продолжал докладывать зрителю о своей мести этому «мерзавцу».

Их дуэт нарушала Сюзанна. Между соперницами мгновенно вспыхивала стычка, но Сюзанна явно побеждала пыхтящую от гнева Марселину своей необыкновенной почтительностью и обаятельнейшей улыбкой, в то же время обзывая ту «старой мегерой». И когда Марселина в ярости готова была поколотить насмешницу, Сюзанна убегала, смеясь, а круг медленно поворачивался. Повторяя последнюю фразу («Видели вы эту старую мегеру!»), Сюзанна вбегала в свою комнату, и начиналась сцена под названием «Вторая башня». Вся она была построена на игре с белыми юбками. Сначала под ними прятался Керубино — А. Комиссаров. Паж-проказник, балованный мальчишка, всеобщий любимец, постоянно болтавшийся на женской половине, чувствовавший «пробуждение весны», неодолимую жажду целоваться, бросался к ногам Сюзанны, моля о защите. Он, без {189} ума влюбленный в графиню, «вдыхал аромат юбок, которые лежали в кресле», гонялся за чепцом графини, выпрашивал у Сюзанны ленту графини, по дороге готовый обнять и целовать любую женщину, а сейчас — Сюзанну. Заслышав шаги графа, «Сюзанна толкала Керубино к креслу, набрасывала на него юбки, закрывала ими его и стояла у этой горы, будто перебирая что-то».

«Быстро входил Граф, воровато спускаясь вниз» по лестнице. Граф Альмавива — Ю. Завадский являл собою некое произведение искусства. Высокий, необыкновенно стройный и изящный, он с аристократическим шиком носил свой изысканнейший костюм. Безукоризненное чувство стиля отличало игру Завадского. А от несоответствия этого высокого стиля и низменных побуждений рождался комизм ситуации. Вот и сейчас царственно величавый граф задумывал мелкую любовную интрижку с невестой {190} Фигаро, надеясь в последнюю минуту «сорвать цветок». Здесь начинались знаменитые кви‑про‑кво Станиславского. Привлекая к себе Сюзанну, граф собирался опуститься в то самое кресло, где под юбками прятался Керубино. Сюзанна, выскальзывая из его рук, оттесняла графа и сама садилась в кресло поверх всех юбок, так что «графу приходилось сесть на ручку кресла». Непоседливый паж шевелился под юбками, Сюзанна в панике «схватывала юбки и, как бы их волоча, помогала передвигаться на четвереньках Керубино».

В этот самый момент слышался голос Базиля, который разыскивал графа. Граф метался, ища, куда бы спрятаться. Сюзанна бросала Керубино и кидалась к графу, чтобы накинуть на него юбки и скрыть за креслом. Тем временем предоставленный самому себе Керубино уже доползал до лестницы, но Сюзанна догоняла его, водворяла на кресло, покрывала {191} юбками и «в изнеможении сама наваливалась на него поверх юбок. В этот момент входил Базиль».

Старый сводник Базиль — Н. Подгорный, сплетник и пьяница, похожий на глисту, авантюрист, получающий удовольствие от выполнения гнусных поручений, совал свой длинный нос в дверь и сразу чувствовал, что здесь он сможет кое-чем поживиться. Он ввинчивался в комнату и нашептывал Сюзанне всякие гадости по поводу ее «интрижки» с графом. «Негодяй»! — не желая слушать, она брала метлу и «выметала его к лестнице». Тот изворачивался и снова сплетничал. Сюзанна прихлопывала веником спрятанных под юбками графа и Керубино, чтоб не шевелились, когда о них шла речь, а негодяя загоняла метлой на перила лестницы.

«Но ведь это говорят все!» — кричал в последний миг Базиль. И тут граф не выдерживал, сбрасывал с себя юбки: «Как говорят все?!» Сюзанна в панике визжала, Базиль был в полном восторге. Тем временем граф, «слегка приподнимая юбки, обнажал ступню Керубино» и тащил его за ногу с кресла. Тот вместе с юбками сползал на пол. Граф в гневе отчитывал Сюзанну: «О, коварная! Ты не выйдешь замуж за Фигаро». Базиль «хохотал до слез». Керубино «вставал на колени». Но в этот момент слышалась музыка, входила длинная процессия слуг и крестьянок во главе с Фигаро и графиней, сопровождаемая деревенским оркестром. Начиналась задуманная Фигаро церемония отмены постыдного «права первой ночи».

Фигаро произносил длинную хвалебную речь в честь великодушного сеньора, давал знак оркестру и девушкам, те пели кантату («Славься наш беспорочный, порочный граф!..»), и получалось так, будто граф уже дал нужное согласие на брак. Но изворотливый граф вовремя вспоминал о том, что надо наказать несносного пажа Керубино. Помиловать? Да, но с тем условием, чтобы тот надел военную форму и тотчас скакал к полку в Каталонии. Графиня и девушки, проливая слезы, прощались с мальчиком, «идущим на войну». Мальчик на прощанье перецеловывал подряд всех девушек. А Фигаро уже затевал новую интригу, подговаривая Керубино незаметно, задворками вернуться домой.

«Вечером моя свадьба состоится!» — упрямо провозглашал Фигаро и запевал песенку: «В барыше бывает тот, кто других проворней!» Девушки подхватывали, и на веселом припеве опускался занавес.

Второй акт открывался сценой в спальне графини. Когда распахивался занавес, зрители испытывали то восхищение, какое, быть может, чувствовал каждый, когда входил в старый Царскосельский дворец (не зависть к тем, кто так «богато» жил здесь в свое время, а изумление перед сотворенной красотой). В самом деле. Головин сотворил в этой картине (по контрасту с первой) такое «пиршество для глаз», что две — три минуты зритель сидел завороженный, любуясь причудливым кружевным орнаментом стен, красной бархатной мебелью на сером ковре, витиеватым золотым узором белых дверей, широко распахнутым солнечным окном с легкими занавесками, за которым виднелись пышные клумбы, даль подстриженного парка, а потом переводил взгляд на роскошную кровать под балдахином, где возлежала полуодетая, слегка расстроенная графиня. Сюзанна сидела у ее ног на скамеечке.

{192} К тому времени, когда появлялся Фигаро, графиня Альмавива — Н. Сластенина, облаченная в кружевной пеньюар, уже сидела перед туалетным столиком, сияя спокойной красотой, а камеристка подкалывала ей последними шпильками и без того великолепно сооруженный седой парик, так хорошо оттенявший розовую кожу.

Фигаро вносил в это спокойное солнечное утро лихорадочный ритм интриги. Он готов был закрутить одновременно две, три, четыре интриги, лишь бы опутать графа. Сейчас он предлагал переодеть Керубино в женское платье и выпустить его на свидание к графу, а тому послать ложный донос на графиню. Завернув таким образом пружину, Фигаро убегал. И тут же появлялся сам Керубино в белом офицерском мундире. Изображая томное страдание, он пел под гитару свой романс, посвященный графине («Я люблю, коль хотите вы знать, я люблю свою крестную мать»). Растроганная графиня милостиво давала ему поцеловать кончики пальцев. Она вместе с Сюзанной приступала к переодеванию пажа в девочку. Они натягивали прямо на мундир юбку, завязывали чепчик, пудрили лицо, в то время как тот ловил любой момент, чтобы поцеловать женщин. Те с визгом вырывались, а Керубино в смущении закрывал лицо юбкой. И пока они занимались этими милыми шалостями, пока паж плакал, потеряв ленту графини, граф уже подходил к дверям спальни.

Когда раздавался стук, женщины в ужасе начинали метаться по комнате. Сюзанна ускользала за ширмы («Он убьет меня на месте!»), а паж, в панике теряя юбки, пытался нырнуть под кровать, лез под подушки, под пуфик и, наконец, скрывался в туалетной комнате, где графиня запирала его на ключ. После этого графиня наспех пудрилась и с томным, независимым видом отворяла дверь мужу. Граф влетал, разъяренный подметным письмом, а тут еще в туалетной комнате падал стул — и ревность мужа достигала крещендо.

Завадский в этой сцене выходил в картинном охотничьем костюме, обвешанный оружием, и это так забавно сочеталось с показной ревностью и бутафорской воинственностью его героя. Актер, слегка сам над своим героем подтрунивая, распалялся гневом, и эта двойная жизнь в образе придавала его игре стиль высокого театрального комизма.

Граф учинял допрос графине, пойманной с поличным, и требовал открыть дверь. «Там Сюзанна, она почти раздета!» Но муж, теряя голову, требовал взломать дверь и удалялся за инструментами для взлома, с галантной издевкой предлагая графине руку. Когда они скрывались, Сюзанна выскакивала из-за ширм, отпирала туалетную комнату и выпускала Керубино. Тот выпрыгивал в окошко, а Сюзанна занимала его место: «Ну, господин граф, вы можете сзывать слуг, ломать замок, если вам нравится! Черт меня возьми, если я вам отвечу!» — азартно шептала Андровская и, перекрестившись, запирала дверцу.

Граф возвращался в том же бешеном ритме, в каком и ушел, неся маленький ломик и волоча за собой графиню. После долгих драматических обличений и признаний он в конце концов получал ключ.

Граф с ружьем в руках ждал выхода Керубино, но из двери выходила хорошенькая горничная, делала реверанс и с милой улыбкой предлагала ему опустить ружье. Тут все трое в изнеможении обмахивались платками, {193} и — после притворных слез графини — следовала трогательная сцена примирения.

«Прекрасно! Разве мы не всегда так поступаем с мужчинами!» — с этими словами Сюзанна выходила на авансцену и «говорила вот эту истину зрителю, подшучивая над примирившимися господами».

Идиллия длилась недолго. Вбегал взбешенный, подвыпивший садовник Антонио — М. Яншин, прижимая к переднику три горшка с поломанными левкоями. «Из этих окон выбрасывают всякую дрянь, и вот только что выбросили мужчину!» Напрасно Фигаро пытался доказать, что это он выпрыгнул из окна, что это у него из кармана выпала бумага — приказ о назначении Керубино, на котором не хватает печати. «Нет печати! Нет печати!» — на разные лады уверяли графиня, Сюзанна и Фигаро. «Нет печати?» — с издевкой вопрошал граф, в бессильной злобе рвал приказ на клочки и уходил прочь. А за ним следом бежал Фигаро: «Вы уходите? А распоряжение о моей свадьбе?»

И пока они шли, круг поворачивался на следующую картину, которая называлась «Балкон».

Это был тот залитый солнцем уголок в саду замка с каменным балконом и лестницей, заросшей виноградом, где народ ждал Фигаро, распевая песенки под оркестр. Нагнав графа, Фигаро снова повторял свои слова о свадьбе, к его просьбе присоединялся народ, они обступали графа со всех сторон, и тот вынужден был дать согласие. Все строились парами, и свадебное шествие начиналось.

{194} Как раз в этот момент вбегала Марселина с криком: «Остановитесь!» — ведь Фигаро дал обещание жениться на ней. Граф, плохо скрывая нахлынувшую радость, торжественно назначал судебное разбирательство — справедливое и нелицеприятное.

Третий акт открывался картиной «Уборная графа». Тут обнажалась закулисная сторона жизни графа, нити интриги, затеянной им против свадьбы Фигаро. В этой маленькой угловой комнате, оклеенной полосатыми обоями, увешанной портретами любимых лошадей, граф представал полуодетым, совершающим свой туалет.

Фигаро, входивший сюда с бритвенными принадлежностями, вступал в хитроумный поединок с графом. Станиславский не случайно советовал Баталову взять «самый острый нож». Словесная пикировка хозяина и слуги сопровождалась тем, что брадобрей закручивал графа простыней, безжалостно покрывал ему лицо пеной и поднимал бритву… Под конец граф оказывался побежденным по всем пунктам, а Фигаро спокойно складывал {195} бритву и с чувством превосходства откланивался: «Не будем ссориться, ваше сиятельство».

Вбегала Сюзанна, «будто случилось что-то страшное». Увидев графа неодетым, она в смущении скрывалась и дальше вела диалог с ним из-за полуоткрытой двери. Разговор строился на игре рук. Сюзанна протягивала руку за флаконом с эфиром для графини, и ее рука «начинала занимать его больше, чем разговор». Граф пытался задержать руку Сюзанны, но она то поднимала ее вверх, то опускала вниз, не беря флакона и заставляя графа также «путешествовать» своей рукой.

«Ты выйдешь вечером в сад?» — страстно домогался граф. «Разве я не гуляю там каждый вечер?» — увертывалась Сюзанна. В припадке восторга граф пытался обнять ее, но она «спокойно вскрикивала, будто {196} испугавшись кого-то. Граф от нее отскакивал, торжествуя победу»: «Она моя!» А в это время Сюзанна подбегала к самой рампе и «как победительница сообщала зрителю — беря его в сообщники — о следующем хитром шаге»: «Теперь скорей к графине и расскажу ей все». За дверью она соединялась с Фигаро, тот грозил скрывшемуся за ширмой графу: «Так, так, ваше сиятельство!» И когда они убегали, граф «со злостью срывал с себя халат и бросал его вслед Фигаро и Сюзанне: “Вы выиграете процесс, не сомневайтесь!”» После чего шел поворот круга на картину «Суд».

Сцена «Суда» происходила днем в большом зале замка, где все было приспособлено к настоящим судебным заседаниям: справа — специальный помост для судей, длинный стол, стулья с высокими спинками, три толстые книги законов. Левее — место для подсудимого, огороженное барьером. В глубине — возвышение с навесом для кресла графа. Слева — боком к зрительному залу — шесть длинных скамей для публики. А в задней стене — широко открытое окно, через которое Фигаро будет протягивать взятку судьям и откуда потом будет глазеть народ. Вся обстановка темно-коричневая, мебель грубая, но прочная, устойчивая. Видно, что суд в замке графа — дело привычное.

Готовясь к заседанию, толстый и бестолковый судья Бридуазон, тощий и хищный секретарь Дубльмен и два асессора трясли свои мантии, чистились и вытирали пыль с кресел и столов. А в это время Марселина с Бартоло неумело пытались их подкупить. Вбегал запыхавшийся судебный пристав в черной треуголке с длинной палкой в руках и сообщал о прибытии графа. Среди судейских начиналась паника, они «надевали шапки, хватали книги законов и с ними, как с иконами, бежали навстречу».

Выход графа был обставлен словно королевский. Завадский появлялся в немыслимо роскошном красном костюме с золотым шитьем, с лентами и кружевами, в седом парике и черной треуголке с золотом, при шпаге, в лосинах и туфлях на красных каблуках с золотыми пряжками; за ним подобострастно следовали судьи, асессоры, пристав и прочие служители.

Все занимали свои места. Граф торжественно опускался в кресло, как на трон, и отдавал распоряжение впустить народ.

Первыми не спеша входили пожилые — старые служащие замка, вассалы графа, приятельницы Марселины: они чувствовали себя уверенно в обстановке суда. За ними быстро пробиралась молодежь — дворня замка. Дальше протискивались крестьяне, пришедшие прямо с работы, из деревни. Все стремились — силой или хитростью — получить место поближе, поудобнее. Толкались, перебегали с места на место, шумели. Меньшинство — солидные люди — сочувствовали Марселине и Бартоло. Большинство — молодежь — была на стороне Фигаро. Сразу сколачивались две партии.

Когда граф вставал, все поднимались и вслух читали молитву. «Амен!» — все садились, один незадачливый судья Бридуазон — М. Тарханов не успевал домолиться, запаздывал, секретарь его одергивал — и суд начинался.

{197} Главным действующим лицом на суде становился народ. Покуда выяснялись все обстоятельства жизни Фигаро, в народе волнами прокатывалось возмущение или одобрение. Когда Бартоло торжественно зачитывал главный обвинительный документ — обязательство Фигаро Марселине («возвращу долг и женюсь на ней»), все были поражены, старики поздравляли Марселину, а молодежь падала духом. Но Фигаро находчиво вносил поправку: «или женюсь на ней». Спор перебрасывался в публику: сторонники Фигаро в восторге кричали «или», сторонники Марселины упрямо твердили «и». Судебный пристав наводил тишину. А Фигаро тем временем ловко подталкивал руку Дубльмена с пером, и на документ шлепалась клякса.

Здесь поднимался невообразимый шум. «Партия Фигаро восторженно приветствовала его находчивость. Партия Марселины негодовала, видя такое наглое мошенничество». И когда «борьба партий» достигала высшего градуса, подымался граф. Все стихало, и граф выносил приговор: «Фигаро должен уплатить Марселине 2 тысячи пиастров звонкою монетой или жениться на ней». «Марселина радостно бросалась к “своему” Фигаро и обнимала его как свою собственность».

Но в этот самый момент она неожиданно обнаруживала заветный иероглиф на руке Фигаро. «Это он! Наш Эммануэль!» — вопила потрясенная Марселина, и объятия невесты мигом превращались в материнские. {198} Мама, папа (Бартоло) и сын с невестой стояли на скамьях, а вокруг них; бурлила возбужденная толпа, в то время когда шел занавес.

Четвертый акт начинался снова в башне, в комнате Сюзанны и Фигаро, уже обставленной по-новому и украшенной гирляндами цветов. Теперь, когда главный козырь графа — притязания Марселины — был бит и, наконец-то, — «после всех треволнений, препятствий, борьбы!» — все уладилось, можно было готовиться к свадьбе. Сюзанна и Фигаро надевали свадебные наряды и клялись друг другу в верности «на всю жизнь».

Оставалось только проучить графа, и графиня приходила сюда, чтобы договориться с Сюзанной о переодевании и написать записку графу о ночном свидании в саду под большими каштанами.

Но вот уже слышалось пение, и в комнату входили принаряженные девушки с цветами и гирляндами. В толпе, переодетый в женское платье, скрывался Керубино, при виде графини забывавший о всякой конспирации. И когда девушки запевали песню: «Пробил час венчанья…», в хоре ясно слышался мужской голос. Садовник Антонио задирал юбку Керубино и с торжеством демонстрировал всем офицерские сапоги со шпорами.

Граф, казалось, одерживал победу и приступал к графине с объяснениями. Скрывая негодование и смущение за светской маской приличия, господа вели рискованный интимный разговор при всем честном народе. Графиня уже готова была признать себя побежденной, когда вдруг слышала неожиданную реплику молоденькой Фаншетты, спасавшей Керубино: «Ваше сиятельство, когда вы меня целуете…» Все стыдили растерянного графа, он пытался выкрутиться… Но уже звучал сигнал к маршу. Граф предлагал руку графине, Сюзанна поправляла ее шлейф, подавала руку дядюшке Антонио, и все торжественно отправлялись на свадебную церемонию.

Играла музыка, круг поворачивался, и свадебная процессия входила в тот самый двор, освещенный вечерним солнцем, где уже были приготовлены длинные столы с угощением, а вместо стульев для новобрачных стояли бочка и ушат, покрытые подушками. Музыканты, продолжая играть, поднимались на каменную лестницу. Девушки вешали ковер, сооружая на водоеме некое подобие трона для графа и графини, куда те и усаживались. И начиналась церемония с «розьером».

«Новобрачным дай ответ, этих роз прими букет», — пели девушки, обращаясь к графу (по ритуалу считалось, что если он отдаст букет роз невесте, то значит освобождает ее от «права первой ночи»). Музыка и пение затихали. Наступала пауза. Граф медлил. Все просили его возвратить букет. Сюзанна приближалась. Граф передавал ей букет, она склонялась в поклоне и в это время незаметно передавала ему записку. Гремела музыка — Сюзанна свободна! Счастливая, она бросалась в объятия Фигаро.

Та же церемония проделывалась и с Марселиной, вступавшей в законный брак с Бартоло, только в комедийном тоне. Граф, не глядя, небрежно бросал букет пожилой невесте. После чего брачные контракты подписывались, и все рассаживались за столами. Девушки и парни пускались {199} в пляс, все подпевали, в такт танцу стучали металлической посудой и хлопали в ладоши.

Круг снова поворачивался, и Марселина, напевая и пританцовывая, входила в свою комнату, в окно которой уже заглядывала луна. Сюда забегал Фигаро, и Марселина — в приливе материнской нежности — нянчила взрослого сына на коленях. Он останавливал Фаншетту, которая стремительно бежала передать Сюзанне по поручению графа булавку — «печать больших каштанов». Фигаро мгновенно загорался ревностью и мщением: «Я развожусь! Я на другой женюсь!»

А Марселина бросалась в другую сторону: «Теперь предупредим Сюзанну». По дороге ей приходила в голову мысль, и она останавливалась, чтобы поделиться ею со зрителями, подходила близко к рампе и расписывала, какие бедные женщины и какие ужасные тираны мужчины, но потом все-таки не могла удержаться, чтоб не посмеяться над «порой глуповатыми мужчинами». И уходила под занавес, после чего (обычно без антракта) шел 5‑й акт.

Последний акт назывался «Сад». Действие разворачивалось в ночном саду вокруг замка, при лунном свете и разноцветных фонариках. Сцена была распахнута во всю глубину. Ажурные беседки, гроты с фонтанами, боскеты аллей, затененные скамейки и кусты, разбросанные на вращающемся кругу, — казалось, все было наполнено таинственными шорохами, любовным шепотом, вздохами и серенадами. Это была ночь любви, обманов и розыгрышей. Круг приходил в движение, и перед зрителями выплывали разные уголки сада, выхваченные из полумрака.

Девушка и двое молодых людей, бренча на гитаре и напевая любовную песенку, пробирались по дорожке. Пробегала Фаншетта — В. Бендина и, рассказав зрителю о сладких поцелуях Керубино, пряталась в павильоне. Взбешенный Фигаро искал место свидания графа с Сюзанной и сетовал на «подлую» женскую натуру. «Нет, господин граф, вы ее не получите!» Он подходил прямо к зрителям и объяснял им все перипетии своей путаной жизни, искал «в своем прошлом поддержки для самого себя, для борьбы за будущее счастье». Его бурный монолог не раз прерывался пением юноши или девушки.

Наконец, появлялись переодетые в платья друг друга графиня и Сюзанна. И тут проходила вереница всевозможных путаниц. Все поочередно прятались, выскакивали и снова скрывались. В довершение всего Керубино ловил графиню около скамейки, думая, что это Сюзанна. В это время к скамейке с одной стороны подползал граф, а с другой — на четвереньках подбирался Фигаро. В тот самый миг, когда Керубино пытался поцеловать графиню, переодетую Сюзанной, граф становился между ними и получал вместо графини поцелуй Керубино, на который отвечал пощечиной. Но пощечину вместо Керубино получал Фигаро, как раз высунувшийся из-за скамьи. В зале раздавался взрыв смеха, а на сцене все испуганно разбегались и прятались за беседки.

Затем снова по очереди все выбегали к скамейке, сталкивались друг с другом и исчезали. Это продолжалось до тех пор, пока не встречались граф с графиней, переодетой Сюзанной, и тут происходило назначенное свидание «под большими каштанами». Графиня, подражая голосу {200} Сюзанны, кокетничала с графом, выпытывая тайны мужа. А граф сажал мнимую Сюзанну себе на колени и целовал, надеясь достичь желанного.

«Я этого не забуду!» — восклицала графиня. «И я!» — отвечал ей граф. А из глубины сада, как эхо, вторили им с разных сторон Фигаро, Сюзанна, Марселина и Фаншетта: «И я! — И я! — И я! — И я!» Граф пугался, но тут же находил объяснение: «Эхо!» и тянул «Сюзанну» в беседку. «Там темно», — упиралась она. «К чему свет? Мы там читать не будем», — упрашивал граф. За ними крался Фигаро, бешено ломился в запертую дверь и смеялся горьким смехом, издеваясь над «глупыми мужьями».

А настоящая Сюзанна, возмущенная недоверием Фигаро, готовилась к мести. Она важно разгуливала в роскошном платье графини, прикрывая лицо веером и стараясь говорить как великосветская дама. Удерживая Фигаро от скандала, она вдруг громко кричала, но тут же спохватывалась, чтобы не выдать себя. Знакомый голос действовал на Фигаро как ушат холодной воды. Убедившись, что перед ним Сюзанна, он моментально включался в забавную интригу и, подмигнув зрителям, решал, в свою очередь, разыграть жену.

Он начинал страстно и почтительно соблазнять «графиню». Сюзанна не ожидала такого оборота дела. С трудом сдерживая обиду, она продолжала свою роль. Фигаро еще подливал масла в огонь, целовал ее руку, платье. Сюзанна еле сдерживала гнев. Но когда он доходил до «последнего испытания», тут она, мстя за измену, закатывала мужу пощечину. А Фигаро, стоя перед ней на коленях, сиял от радости.

«Бей меня, моя возлюбленная, бей без устали!» — кричал он и, счастливый, валился на землю, а Сюзанна била его наотмашь веером. «Глупенькая! Я же тебя узнал!», — наконец, «снимал» он розыгрыш. Сюзанна обнимала мужа, садилась к нему на колени. Теперь они могли от души посмеяться над графом, который потратил столько усилий, чтобы «одержать победу над собственной женой».

Тем временем граф, разыскивая в саду Сюзанну, которая от него сбежала, вдруг натыкался на собственную «жену». «Мужчина у ног графини?! А я без шпаги!» При виде мужчины, закрытого плащом, граф загорался жаждой мщения. Сюзанна прятала лицо под веером, а Фигаро «разжигал ему кровь», открывая «страшные» подробности. С криком «Мщение!» граф бросался за ними в погоню. Сюзанна скрывалась в павильоне, а он настигал Фигаро и открывал ему лицо.

«Все сюда!» — в ярости командовал граф. Слуги и судьи сбегались из разных мест, уже основательно подвыпившие. Граф садился на скамью, поодаль усаживались судьи и учиняли допрос по всей форме, с протоколом. Фигаро спокойно выходил вперед и отвечал на вопросы вежливо, но независимо. Надеясь поймать его с поличным, граф сам открывал двери беседки и вышвыривал оттуда Керубино («Опять этот чертов паж!»). За ним оттуда же Антонио вытаскивал Фаншетту, а Бартоло — Марселину. После всех выходила Сюзанна в платье графини и опускалась перед графом на колени. Одновременно из другого павильона появлялась графиня и осторожно трогала его за рукав. «О, ужас!» — граф поворачивался и видел свою жену.

{201} Ошеломленный, он пытался разобраться в двух графинях, когда все вокруг уже с трудом сдерживали смех. Графиня опускалась на колени. Граф тоже склонялся перед ней на колени: «Виноват, виноват, нет слов для оправданий». Графиня прощала его великодушно: «Прощаю!» («И я! — И я! — И я! — И я!» — слышалось, как эхо, со всех сторон). Вручались свадебные подарки Сюзанне и Фигаро. Молодые обнимались. «Приданое это досталось нелегко», — говорил Фигаро, обращаясь к зрителям. «Как и наша свадьба», — добавляла Сюзанна.

Вся финальная сцена пьесы была вычеркнута (равно как к слова Фигаро зрителям о том, что он почтет за честь и удовольствие поделиться с каждым из них всем, что у него есть, «кроме моей жены и моего состояния»). Игрался «ритурнель к водевилю», вдали появлялся народ с горящими факелами, круг приходил в движение, и начиналось факельное шествие.

Процессия подходила к рампе, хор пел свой куплет, ему отвечали Сюзанна («Вот случай, в котором узнали мы путь, как можно сеньорам носы натянуть») и Фигаро («Боролись мы смело, и вот, наконец, достойному делу достойный венец»). Круг поворачивался, все устремлялись с факелами, пританцовывая, против движения круга и останавливались у боскета, где сидели целующиеся граф и графиня. Они поли свои куплеты. Круг еще поворачивался, и зрители видели целующихся Керубино и Фаншетту. Те тоже пели свои куплеты.

{202} А потом Керубино подходил к рампе и, показывая на женщин, сидящих в зрительном зале, пел: «Сразу вот всех вас люблю сейчас — вас вот, и вас, и вас». После чего снова вертелся круг, процессия, освещенная сверкающими огнями, скользила навстречу движению сцены все быстрее и заполняла площадку, где был фонтан. Круг останавливался, все кружились в танце, и занавес закрывался. А когда на аплодисменты занавес распахивался, Керубино снова повторял зрителям свой куплет: «Вас вот, и вас, и вас…», и танцы продолжались…

Так заканчивался этот карнавально-праздничный, изящный и веселый спектакль, который долгие годы шел на сцене Художественного театра, радуя всех, кому посчастливилось его увидеть. Ощущение весенней бесхитростной гармонии, почти физической радости бытия возвращалось в зрительный зал. На этом спектакле мирная жизнь справляла свое торжество. И «зрительный зал совершенно неистовствовал от восторга»[[374]](#footnote-375), а Станиславский поздравлял Головина «с громадным успехом и светлым праздником»[[375]](#footnote-376).

\* \* \*

Спектакль, впервые показанный 28 апреля 1927 года, был встречен критически. Его сразу же окрестили «барской каретой», которой «никогда не догнать советского локомотива»[[376]](#footnote-377). Театр обвиняли в «аполитичности», «надклассовости», «реакционности» и прочих грехах.

В. Блюм уверял, что МХАТ сделал все возможное, «чтобы вытравить из постановки всякое воспоминание о том, что когда-то в “Женитьбе Фигаро” было кое-что революционное». На сцене — «сплошной “классовый мир” (в конце спектакля помещики и народ совершенно сливаются в веселой пляске)». В этом критик усматривал «прямое искажение исторического смысла пьесы»[[377]](#footnote-378).

Эм. Бескин тоже был озабочен тем, что в «социальной комедии» Бомарше «Художественный театр умудрился весь этот социальный фон вытравить до основания. И превратил пьесу в некую патриархально-салонную пастораль»[[378]](#footnote-379).

К этим обвинениям присоединился и рецензент «Комсомольской правды», который писал об «академическом холодке» спектакля, из которого улетучилась вся «обличительная страстность» комедии Бомарше. «Получилось, — заключал он, — весьма “безвредное” этакое оперно-балетное представление на тему о том, как мило жили между собой, во времена оно, французские помещики и их крепостные… каким сплошным карнавалом {203} протекала жизнь народа, под отеческим наблюдением и руководством аристократии. Даже непонятно становится: почему это вздумалось этому самому народу всего лишь через несколько лет резать своих помещиков, как баранов, и топить в их крови остатки феодального строя со всеми его “райскими идиллиями” и “прелестями”»[[379]](#footnote-380).

Подводя итоги, В. Блюм в журнале «Жизнь искусства» пессимистически констатировал: «В истекшем сезоне МХАТ I движется “назад к…” с постепенностью, внушающей опасение за физическое благополучие этого престарелого теаорганизма. После белогвардейских “Дней Турбиных”… теперь показали (после двухлетней работы!) реакционнейший во всех отношениях спектакль — “Безумный день, или Женитьба Фигаро”…» «Кто сказал, что в пьесе какой-то бунт? — вопрошал критик. — Ничего подобного! Идеальная классовая гармония. Посмотрите, какие веселые, изящные, барелюбивые пейзане! Какие симпатичные, гуманные и шаловливые господа! Отношения между классами? Самые братские — совсем, как в любой… оперетке». Словом, «на земле мир и в человецех благоволение!..»[[380]](#footnote-381)

В слаженном хоре подобной критики робко прозвучали голоса защитников спектакля, вынужденных обставлять свои похвалы частоколом критических оговорок. Прежде чем выразить свое восхищение «пленительной жизнерадостностью» и «театральной живописностью» спектакля, С. Марголин должен был попенять театру на «эпический объективизм», на то, что «романтика любви» увлекла его сильнее, нежели «социальные антагонизмы»[[381]](#footnote-382).

Лишь один Н. Д. Волков отважился в ту пору защищать спектакль. (Правда, его статья была напечатана с врезкой от редакции, которая предупреждала читателей, что «не солидаризируется с некоторыми положениями» автора.) Критик резонно видел замысел театра в том, чтобы при помощи дробного внутреннего сечения текста показать бытовой уклад замка графа Альмавивы «не только со стороны парадных апартаментов, но и со стороны черного хода», и доказывал, что подобная внешняя дифференциация замка должна естественно привести зрителя к «мысли и о социальной дифференциации его обитателей». Таким путем «взгляд зрителя легче скользил по ступеням классовой лестницы и легче противополагал “господам” — замковую демократию».

Продемонстрировав почти версальскую пышность в графских сценах, режиссер и художник, возможно, «имели намерение сделать Альмавиву как бы зам. короля и тем указать ту мишень, куда метил Бомарше острие своей стрелы», — писал Н. Волков. В то же время простой «белый дворик с куском синего неба», где «пляшет веселый и буйный свадебный танец крестьянская толпа», представился ему «едва ли не лучшей декорацией спектакля». Так подошел театр к «большой театральности {204} и здоровому демократизму» пьесы, тем самым «расчистив путь к раскрытию реализма Бомарше»[[382]](#footnote-383).

В такой критической атмосфере рождался знаменитый спектакль Станиславского, которому суждено было затем прожить на сцене МХАТ жизнь богатую и долгую. Критические баталии эти, хотя и не столь острые, как вокруг «Дней Турбиных», в сущности склонялись к одному достаточно внушительно звучащему обвинению — к тому, что в спектакле отсутствовал классовый анализ событий и характеров. Но трактовалось это обвинение все еще в рамке мерок гражданской войны.

То, что, наконец, настал «на земле мир» и социальный антагонизм изменил свои формы, некоторым было явно не по душе. Мысль об этом казалась им «сверхбарской установкой». Желание увидеть мирные формы борьбы, сказать, что жизнь человеческая, хотя и определяется социальными мотивами, ими не исчерпывается, квалифицировалось как затея едва ли не кощунственная.

Но А. В. Луначарский уже ориентировал театры на психологически объемное, диалектически сложное воспроизведение действительности, на глубокое освоение высокой культуры прошлого как на задачу для театральной политики важнейшую. Даже Мейерхольд, который совсем недавно готов был выплеснуть вон мхатовский психологизм как метод чуждый революционному театру, теперь сам убеждался в том, что «зритель не хочет больше агитки, схемы, разделения на “красных” и “белых”, где нет живых людей и где действуют абстракции»[[383]](#footnote-384), и открыто заявлял об этом с трибуны.

Словом, спектакль Станиславского опять находился в центре идейной и эстетической полемики своего времени. Что же собой на самом деле представлял этот спектакль и ради чего он был поставлен?

Это был спектакль-праздник. Снова Станиславский предпринимал некий опыт сценической карнавализации. Но если прежде, в «Горячем сердце», этот опыт опрокидывался на живучее прошлое и народные игрища превращались в оргию расставания, в издевательские «проводы масленицы», в откровенно сатирический ритуал прощания с «немытой Россией», то здесь праздник справлялся в честь весны человечества, и смех звучал ради будущего.

Откуда же рождалось, чем согревалось это чувство будущего? Наверное, прежде всего радостным ощущением обновления, возрождения жизни. Конечно, это был возрожденческий спектакль, пробужденный органической потребностью, внутренней необходимостью художника. То гнетущее ощущение потери цельности и гармонии в мире катастрофическом, взрывчатом, расколотом надвое, которое не давало ему покоя все эти годы, теперь постепенно отходило вспять.

Ему на смену шло обновленное — и вечное — чувство мира на земле. После войн и кровопролитий человечество потянулось снова к мирной жизни {205} с ее теплыми запахами жилья и свежеиспеченного хлеба. Теперь, после всего пережитого, простые мирные будни казались праздничным подарком. И распрощавшись с заспанной, дикой Россией, выйдя живым из турбинских испытаний, русский интеллигент потянулся душой к весеннему празднику. Что бы там ни было, а жизнь продолжалась…

Чудо возрождения жизни на земле и справлялось на сцене МХАТ в свадебном обряде. Спектакль начинался веселыми приготовлениями к свадьбе, разворачивался в озорной, хитроумной битве со всем тем, что этой свадьбе могло помешать, и заканчивался победным карнавальным праздником. Эта битва отнюдь не была кровопролитной: она являла лишь состязание в остроумии. Никаких пистолетов, топоров, вил и прочих орудий устрашения! Спектакль как бы преподносил урок «бескровной» революции, той, что способна обойтись без всякого насилия над человеком, той, где побеждают не оружием, но смехом.

Такая позиция режиссера и театра — попытка достичь высших целей революции, как бы минуя ее самое, — может, на первый взгляд, показаться наивно-утопичной. На самом же деле, если вдуматься, в ней проступала старинная и вечно юная народно-карнавальная традиция убиения смехом. По законам карнавального праздника фигуру короля (здесь — графа) превращают в шута. При помощи всякого рода обманов, мистификаций и переодеваний его всенародно осмеивают как представителя антинародной власти и устаревших законов.

Но по тем же старинным обычаям народного игрища убиение непременно сопровождалось возрождением. Обращая внимание на эту двойственность, амбивалентность карнавального действа, М. М. Бахтин пишет, что здесь «уничтожение и развенчание связано с возрождением и обновлением, смерть старого связана с рождением нового; все образы отнесены к противоречивому единству умирающего и рождающегося мира»[[384]](#footnote-385). Вот откуда и возникало ренессансное чувство праздника. Подлинным его героем становилось само время. Цель праздника состояла в том, чтобы развенчать старое, мрачное время и «превратить, его в доброе и веселое время».

На карнавале народ «чувствует себя хозяином — и только хозяином», потому что это единственный праздник, который он «сам себе дал», а не получил сверху, от властей. Это дарит ему чувство вольности, бесстрашной раскрепощенности, фамильярности по отношению к властям, полного равенства между собой, единства толпы и уверенности в «бессмертии и неуничтожимости народа». «В карнавальном мире ощущение народного бессмертия сочетается с ощущением относительности существующей власти и господствующей правды»[[385]](#footnote-386).

Вот что скрывалось в том опыте сценической карнавализации, который предпринял в комедии Бомарше Станиславский. Спектакль жил по законам «веселого времени». Хозяйничал в нем народ — «весь состоящий из Сюзанн и Фигаро», слитный, единый и бесстрашный, твердо веря в свою сопричастность миру, будущему, вечности.

{206} Впрочем, от простонародного карнавала «раблезианского» типа с его стихией потасовок, нарочитой непристойности, площадных шуток, с пиршественными излишествами, грубым культом тела и обыгрыванием образов «материально-телесного низа» народный праздник, справлявшийся на сцене МХАТ, в чем-то существенно отличался.

Как было замечено выше, Станиславский эстетически приподнимал образ народа, облагораживал его, пропуская сквозь изощренную художественную культуру начала XX века. Не только в своих «графских», но и в «народных» сценах спектакль этот был как бы представителем той великолепной культуры «серебряного века», ее островком и цитаделью в новые времена — такие строгие, суровые и аскетичные. Он словно пытался эстетизировать само время, сменить его жестокость на эпикурейскую доброту, чтобы напомнить в эти дни о человеке, человечности и простых радостях бытия. Облагораживая свое время, он вносил в него утонченное чувство прекрасного.

Отличалась карнавализация Станиславского-Головина также и от той формы карнавала, которая была предложена Мейерхольдом-Головиным в их постановке «Маскарада» десятилетней давности. Там, на пороге революционного переворота, была показана «трагедия в раме праздничности»[[386]](#footnote-387). В контрастном, противоречивом сочетании мотивов праздника и трагедии скрывалась «сознательная двусмысленность», рожденная тревожным предчувствием художников, как бы живших «на краю бездны», «на вулкане»[[387]](#footnote-388).

Теперь, десять лет спустя после революции, в мирные дни головинская праздничность освобождалась от «острого привкуса гибельности… зыбкости, неустойчивости», выражавшего «общее трагическое ощущение гибнущей цивилизации». На смену катастрофическому и прекрасному образу-фантому «Маскарада» пришел «спектакль утренней свежести, тут все было заранее окрашено молодостью, надеждой на будущее»[[388]](#footnote-389). «В рамке праздничности» была показана комедия.

Но в ее «легкокрылой нарядности» и откровенной театральности, в ее действии, которое так и кипело и пенилось, был запрятан свой драматизм. «Праздничные литавры» гремели лишь в финале. Гармония завоевывалась с бою. На пути ее стояло не пустое фанфаронство, но вполне реальная власть, вполне внушительный, хоть и принаряженный, закон. И театр совершал против этой власти мирную, бескровную революцию.

## **{****207}** «Бронепоезд 14-69»

Между тем шел десятый год Октябрьской революции, и театр понимал, что к важной юбилейной дате он должен поставить спектакль совсем иного толка и назначения. Необходимо было снова вернуться к теме русской революции. Те подступы к современной теме, какие он искал все эти годы, начиная с «Каина» и кончая «Фигаро», были постепенным приближением к идее революции: сначала в абстрактном, отвлеченном плане, потом в историческом, позже в общечеловеческом варианте. Только в «Турбиных» театр вклинивался в революционную современность, но волновали его здесь прежде всего близкие ему судьбы русской интеллигенции.

МХАТ понимал, что он должен теперь поставить спектакль непосредственно о народе, свершившем революцию, но решительно отказывался от тех агиток, в которых по сценам шествовали безликие толпы с красными флагами в руках. Он хотел «показать революцию через душу человека», как говорил Станиславский. Такой пьесы в театре еще не было.

В феврале 1927 года в Москве было созвано специальное совещание на тему о театральной политике, о путях развития советского театра, где выступили с речами Луначарский, Мейерхольд и В. Плетнев. Последний потребовал проведения более жесткой линии по отношению к тем старым театрам, которые до сих пор «не встали на путь революции».

С ответной полемической речью выступил Станиславский (накануне у себя дома советовавшийся по этим вопросам с М. Чеховым, В. Мейерхольдом, В. Сахновским и П. Марковым). Он заявил, что драматургами «революция… еще не выражена, еще не родился тот поэт — он еще растет, — который может написать пьесу об этом огромном событии, которое прошло, как вихрь, и закружило всех нас. Этот поэт еще не родился, а вы требуете: потрудитесь нам дать. Что это даст — выкидыш. Нет еще сил, чтобы выразить ту огромную сущность человека, перерождения человеческой души, перерождения душ целой страны — выразить это в какие-то 10 лет — это немыслимая вещь».

Станиславский обращал внимание на особую природу творчества актера. «Творчество имеет свои законы, и с ними бороться не приходится… Ремеслу можно приказать все… — говорил он. — Ремесленник чувствует всегда, “как прикажут”… Надо беречь, растить настоящего актера — только он выразит всю ту сущность революции, чего мы все так жадно ждем… Наше искусство трудное, и его таким военным приказом (в духе Плетнева. — *М. С*.) вырастить нельзя — его можно только убить»[[389]](#footnote-390).

Станиславский признавал лишь один путь приближения к теме революции — постепенный, органический, чуждый всякому приспособленчеству. {208} Внутри театра продолжалась работа с молодыми талантливыми прозаиками — из них надеялись вырастить драматургов. Вслед за М. Булгаковым в театр пришли Л. Леонов и В. Катаев. Их пьесы «Унтиловск» и «Растратчики» уже репетировались на сцене. Однако театр чувствовал, что к десятилетию Октябрьской революции нужна особая пьеса, быть может, обозрение или монтаж из сцен, написанных разными авторами.

Весной 1927 года в театр были приглашены молодые писатели Л. Леонов, Б. Пильняк, В. Катаев, Вс. Иванов и другие, чтобы прочитать свои сцены для будущего «монтажа». Два отрывка из «Партизанских повестей», которые прочел Вс. Иванов, показались театру наиболее подходящими по своей теме и материалу. Тогда Станиславский предложил автору написать по мотивам его повести «Бронепоезд 14-69» «полнометражную» пьесу.

Так началась работа над спектаклем, который стал этапным не только в жизни МХАТ, но и всего советского театра. Теперь, когда история создания «Бронепоезда» тщательно и всесторонне изучена[[390]](#footnote-391), стоит подумать, почему жизненный материал и стиль «Партизанских повестей» Вс. Иванова показался художественникам наиболее подходящим для создания революционного — в их понимании — спектакля? Что отличало начинающего писателя Вс. Иванова от других авторов? В чем сказывалось своеобразие его манеры, его дарования, его взгляда на жизнь?

Думается, что вместе с этим автором в Художественный театр пришло открытие неведомых «антимиров», новых земель, столь же «экзотических», какими прежде — для раннего МХТ — оказались горьковские босяки или ночлежка Хитрова рынка. И если Булгаков продолжил и по-своему развил чеховское направление в искусстве МХАТ, то Вс. Иванову было суждено возродить на той же сцене направление горьковское.

Быть может, те же Леонов, Катаев или Пильняк писали в ту пору более литературно, более искусно, но у Вс. Иванова зато имелись по сравнению с ними иные, внелитературные ценности. Людей театра поразила и привлекла какая-то нутряная органичность его письма. Как будто на глазах у них стихийно рождался вместе с революцией реализм нового типа — раскованный, грубо-натуральный, веселый. Казалось, что этот писатель (как отмечает новейший исследователь его творчества И. Н. Соловьева) «не столько “вырос”, сколько возник, был выброшен при взрыве, был результатом какого-то облучения революцией»[[391]](#footnote-392).

В его «Партизанских повестях» словно шумела, голосила, смеялась и двигалась сама многоязыкая азиатчина, яркая таежная Сибирь, стронутая революцией с места. Это был мир в движении. «Трогаются с места телеги, тяжело отрываясь от родной земли, унося с собой последнюю пыль и последний деготь ее. Летят во тьму стальные коробки вагонов, несущих в себе сотни человеческих тел. Напрямик, ломая хрустящие спелые {209} травы, движутся в сопки мужики из спаленных деревень. Скитаются по таежной “черни” остатки разгромленных отрядов, нащупывают друг друга неведомо как — как отыскивают друг друга сливающиеся ручьи. Продираясь по каменным жарким тропам среди изнывающих в духоте деревьев, люди в общем движении ощущают себя как одно общее горячее тело…»[[392]](#footnote-393)

В повести «Бронепоезд» крестьяне были показаны «в тот момент, когда они рвут со всем привычным, бросают дом, и земля, постоянно прижимающая их к себе, отпускает их»[[393]](#footnote-394). «Проходили в широких плисовых шароварах и синих дабовых рубахах — приисковые. Были у них костлявые лица с серым, похожим на мох, волосом. И только непонятно, как неведомые руды, блестели у них округленные, привыкшие к камню глаза.

Проходили длиннорукие, ниже колен — до икр, рыбаки с Зейских озер. Были на них штаны из налимьих шкур и длинные, густые, как весенние травы, пахнущие рыбами волосы.

И еще — шли закаленным каменным шагом пастухи с хребта Сихотэ-Алинь, с китаеподобными узкоглазыми лицами и длинноствольными прадедовскими винтовками.

Еще тонкогубые с реки Хора, грудастые, привыкшие к морским ветрам, задыхающиеся в тростниках материка рыбаки с залива св. Ольги.

И еще, и еще равнинные темнолицые крестьяне…»[[394]](#footnote-395)

Новый, еще неведомый мир, пришедший в движение, и поразил художественников своим могучим эпическим размахом. Та тяга к «суриковскому» эпическому началу в искусстве, которая издавна была сродни режиссуре Станиславского, та настойчивая тенденция демократизации героев, которая проступала прежде в его спектаклях, теперь набирали широкий многоголосый народный разворот.

При всей «экзотичности» этого мира он мог привлечь режиссера не только живым ощущением самой жизни, но еще и своим праздничным восприятием идеи революции. Здесь «партизаны, как на свадьбе, шли с ревом, гиканьем и свистом».

Эпос Вс. Иванова, как определяет его И. Соловьева, — «эпос-празднество, эпос-игрище… Мир громок. Здесь краски и звуки пожара, но это {210} праздник. И в ярко зажженном мире полно веселых людей: хохочет Васька Окорок, вообразив, как заверещит японский микадо, когда и ему придет черед становиться к стенке; у матроса-связного плещутся от веселья широчайшие штаны и гибкие рукава; радость красит щеки подпольщика Пеклеванова; звенят колокольцами слова комиссара Василия Запуса…»[[395]](#footnote-396)

Стихия карнавала, народного масленичного гуляния, в которую погружал режиссер героев Островского, веселый вихрь свадебного факельного шествия, которым завершал он историю женитьбы Фигаро, таили в себе тот порыв к свободе человеческого духа, который здесь одушевлялся великой идеей «революции как праздника для народа» (Ленин). Карнавализация здесь тоже по-своему становилась формой эстетического претворения идеи революции. И мысль Станиславского — «надо поскорее сделать так, чтобы революция была эстетичной» — снова получала естественную и сильную поддержку.

Разумеется, когда Вс. Иванов стал «уминать» материал своей повести в пьесу, когда с помощью И. Я. Судакова и П. А. Маркова, прислушиваясь к советам В. И. Качалова, стал осваивать незнакомое ремесло драматурга, что-то в его художественном мире изменилось, поубавилось, потеряло от своей стихийной пестроты и самобытности. Хаотичная композиция повести, где «взятый мужиками бронепоезд несется, как свадебный поезд, великолепный, шумный и пьяный, и Вершинин спит с женой» (И. Соловьева), проверялась логикой драматургических ходов, связей и мотивировок. Выстраивался сюжет.

Операция была не из легких. Дело было не только в неопытности драматурга. Эпическое мышление молодого писателя явно не укладывалось в драматургические рамки. Ему хотелось «вывести на сцену нечто… “площадное”, будь то средневековый замок, или бронепоезд, или просто семиэтажный дом». Но он понимал, что для театра «было важно иное: необычайно серьезное отношение к пьесе, к людям, в ней действующим».

Иванов признавался, что для него «очень часто человек был на сцене случайностью». Иногда какая-то странная деталь незаконно выпирала вперед: «Хотелось мне, скажем, заявить такой образ: “А у петуха-то хвост похож на бочку”, и хотя эта фраза никакого отношения к пьесе не имела и ни один из героев не имел времени и надобности ее выговаривать, я, не задумываясь, выпускал нового героя, который и говорил желаемую мне фразу»[[396]](#footnote-397), — вспоминал он позже.

Зная за собой эту слабость, Вс. Иванов самоотверженно старался подчинить действие «законам сцены», порой понимая эти законы несколько наивно. К примеру, ему казалось, что нужно вывести беженцев-белогвардейцев не только в 1‑й картине, но и в финале. На это Станиславский возражал: «Нет законов драматургии, когда есть жизнь… Самый главный закон драматургии — побольше правды, побольше жизненности. {211} Остальное придет само собой. В сцене “в депо” самое важное — смерть начальника революционного штаба Пеклеванова…»[[397]](#footnote-398)

Советы Станиславского возвращали писателя к самому себе, к тому живому чувству жизни, ради которого его и привлек к себе театр. Измениться он должен был в ином — в своем отношении к человеку на сцене. В Художественном театре человек не мог «быть на сцене случайностью». Как верно заметила Е. Полякова, «в пьесе Иванов как бы поднял новый пласт характеров персонажей своей повести, вывел их из толпы, всмотрелся в каждого отдельного человека»[[398]](#footnote-399), — будь то степенный сибирский крестьянин Вершинин, большевик Пеклеванов или веселый ражий парень Васька Окорок.

Театр предложил автору новое соотношение личности и массы. В повести главенствовал «площадной» принцип: люди были слиты, спрессованы, почти неразличимы в толпе. В 1922 году, когда писалась и печаталась повесть, писатель был «более всего потрясен и заинтересован феноменом слияния несоприкасавшихся, резких, частных событий — в историю, как и феноменом слияния несоприкасавшихся, частных людей — в революционную массу»[[399]](#footnote-400).

Распознав этот феномен, Вс. Иванов увидел, что психология толпы и психология массы — различны. Центральной сценой повести (как потом и спектакля) стал эпизод, когда толпа, готовая совершить самосуд над пленным американцем, неожиданно для самой себя находит с ним общий язык — и идет знаменитая сцена «упропагандирования». «Люди, сплотившись, действуют в нарушение законов “психологии толпы” по законам психологии массы»[[400]](#footnote-401). Русские мужики учат пленного американца революции, начинается братание, и звучит ура в честь «интернацынала».

В 1927 году, когда шла работа над спектаклем, эта сцена обретала еще более глубокий смысл. Для автора «Партизанских повестей» не было вопроса о правоте или неправоте акта революционного насилия. Обязанность «быть гильотиной» диктует необходимость убивать. Страх крови не был знаком людям Вс. Иванова. Так надо — надо для революции, значит справедливо. Этот закон действовал с прямой неумолимостью, не мог, да и не хотел учитывать оттенки психологии, противоречия характера.

Для художественников исследование человеческой психологии оставалось непреложным — и высшим — назначением искусства. Наверное поэтому в сцене «упропагандирования» они разгадали — кроме идеи сплочения революционной массы — еще и мысль о человечности, о братство людей, объединенных общей высокой идеей. Люди могут понять друг друга — и тогда не нужно будет убивать, творить самосуд над пленным. Вот гуманистический закон, который открывали для себя художественники в сцене на колокольне.

{212} Недаром массовая сцена эта была возведена во МХАТ на крышу старой деревенской колокольни. Полуразвалившаяся, с маленьким накренившимся куполом-луковкой, она все еще стояла, держалась, возвышаясь посреди сожженного села. Здесь, на верхотуре размещался сейчас партизанский штаб. Сюда, гомоня и перекликаясь, взбиралась, карабкалась пестрая, многоликая толпа бородатых «дикарей», волоча за собой аккуратно выбритого американца в очках (П. Массальского), чтобы учинить над ним свирепую расправу. Какая-то баба уже готова была вцепиться ему в глотку. («Кончай, и никаких!») Но тут самый веселый из всех, курчавый и белозубый парень в линялой красной рубахе (Васька Окорок — Н. Баталов), осаживал толпу назад: «Убить? Убить всегда можно. Очень просто. Плевое дело убить… А по-моему… Надо по-моему, братцы, упропагандировать эту курву…»

И начиналась сцена «упропагандирования» пленного с помощью магического слова «Ленин». И те, кто только что готовы были растерзать врага на клочки, радовались, как дети, когда тот выговаривал по слогам: «Лье‑нин», «Лье‑нин». А вместе с ними радовался и торжествовал весь зрительный зал в день 8 ноября 1927 года, когда после стольких лет кровопролитной войны можно было подумать о мирном сосуществовании, вспомнить о человеке. В этот миг «таежные дикари» поднимались на новую ступень человеческого бытия. Их поднимал туда старый русский театр.

Ради великой идеи, объединяющей людей, был поставлен этот спектакль, и этим он был дорог Станиславскому. Сам он как режиссер большого участия в постановке не принимал, хотя все время помогал, направлял, руководил всей работой. Ставил спектакль И. Судаков, режиссером была Н. Литовцева. Станиславский же сел в зрительный зал лишь на последнем этапе репетиций (из 76 репетиций он провел 11, из которых только 4 были отданы непосредственной работе с актерами, остальные — просмотрам). Тем не менее его вмешательство многое в постановке определило.

Спектакль был подготовлен в невиданно короткие для МХАТ сроки — за два месяца с небольшим (за сентябрь и октябрь). Вначале Станиславский предполагал тоже применить для этой постановки принцип открытого вращения сценического круга, что соответствовало бы многоэпизодному, «открытому» строению пьесы и придало бы действию необходимую стремительность. В пору повального увлечения динамической композицией он решил испытать этот прием на пьесе Вс. Иванова. Еще летом был приглашен молодой ленинградский художник Л. Чупятов, который разрабатывал тогда проект «сферической перспективы» в духе идей К. С. Петрова-Водкина, основанный на «эффектах вращения объемных форм, установленных под большими углами на наклонных плоскостях сценических площадок»[[401]](#footnote-402).

Ему-то и были поручены эскизы к «Бронепоезду». Но первые же пробы разочаровали художественников. Казалось, что «живой актер, стоящий вертикально на наклонной или сферической плоскости, мгновенно {213} разрушал бы иллюзию»[[402]](#footnote-403). Однако дело было не только в нарушении иллюзии.

В искусстве Художественного театра этой поры можно заметить явную тенденцию возвращения к формам самой жизни. Особенно отчетливо эта тенденция проступила в тех спектаклях, где театр прямо выходил к современности — в «Днях Турбиных» и «Бронепоезде». В то время, когда вокруг сценические площадки подчинялись демонстративной условности, МХАТ от нее отказывался. Тут не было ни нарочитого консерватизма, ни сознательной «борьбы с формализмом».

Спонтанная тяга к формам самой жизни теперь, на материале Булгакова и Вс. Иванова, как когда-то в ранних чеховских и горьковских постановках, была связана с причинами более глубокими. Театр переживал свое второе рождение, заново учился жизни и тут сценический документализм был ему просто необходим. Не случайно вновь вернулись в эту пору и к художнику В. А. Симову.

Правда, это уже был иной Симов, который понимал, что «детали теперь ни к чему, орудовать надо пластами. Суровое время, жизнь приподнятая, чувства обостренные — пусть они развернутся на убедительно простом фоне!»[[403]](#footnote-404) Художник оперативно взялся за дело, и уже в первых {214} числах сентября на квартире у Станиславского состоялся просмотр пакетов всех картин.

Реальные объемные постройки на первом плане сочетались с живописными задниками. Но характерно, что само действие должно было строиться по вертикали, и актерам нужно было «взбираться все выше и выше, цепляясь за карнизы колокольни или дерн железнодорожной насыпи». Эту планировку Симова можно было назвать «романтической гиперболой времени, вздыбленного так же, как в ракурсах Тиссэ и кинематографическом монтаже Эйзенштейна»[[404]](#footnote-405).

Станиславский, как всегда, деятельно руководил работой над макетами, тут же на ходу их изменяя. Ему сразу показалось, что «верно и удачно» найдены сцены «Берег моря» и «Колокольня», и он предложил, «идя от них, [искать] принцип постановки: реальное оформление переднего плана и грозовое, пылающее, зловещее небо»[[405]](#footnote-406). Тем самым принцип сочетания архитектурного и живописного начал был одобрен.

Режиссеру хотелось, чтобы «при максимальной простоте» была «страшная насыщенность». Образ спектакля не может дробиться, он должен складываться как бы из крупных блоков монументальных событий: «Революция, {215} бронепоезд, победа, а потому необходимо в этом плане доработать “Станцию”, “Насыпь” и поискать “Депо” (не сарай для паровозов, а железнодорожная мастерская)». И «договориться о финале пьесы»[[406]](#footnote-407).

Затем начались ежедневные репетиции с Судаковым и Литовцевой отдельных сцен, которые время от времени просматривали (в связи с болезнью Станиславского) Качалов, Леонидов, Тарханов, Лужский, Сахновский и Марков. Театр сосредоточил на этой внеочередной работе все свои усилия. В начале октября Станиславский вместе с Вс. Ивановым и членами Высшего совета вновь просмотрел шесть картин и остался доволен проделанной работой. Он поблагодарил всех «за блестяще выполненную в такой короткий срок трудную работу», отметил «актерский рост молодежи, хорошее чувство ритма и хорошую дикцию».

«Настолько все верно и хорошо, — сказал он, — что не хочется делать те небольшие замечания, какие есть. Хорошо, что мы нашли автора, который понял нас и которого поймем мы. Предлагаю его приветствовать (аплодисменты). Поздравляю режиссеров и актеров, но не будем их хвалить сейчас, во время работы, а лучше после окончания ее. Рад, что научились не только говорить слова, а научились лепить отдельные эпизоды, выявлять верно физические действия, подавать верно мысль и доносить это до рампы»[[407]](#footnote-408).

После этого весь октябрь продолжались репетиции отдельных картин с Судаковым и Литовцевой, просмотры костюмов и гримов, установка декораций, света, шумов, бутафории и пр.

Только 27 октября, в день 29‑й годовщины основания театра, Станиславский впервые провел репетицию «Бронепоезда», просмотрев 1‑й и 2‑й акты (картины «Оранжерея», «Берег моря», «Станция», «Колокольня») на Большой сцене с полной монтировкой и светом. Он высказал участникам свои замечания, а потом сосредоточил внимание на «Колокольне» как на центральном звене постановки.

Огромная, разноликая массовка игралась несколько хаотично, шумно и растянуто. Станиславский, всегда любивший ставить народные сцены, сразу дал участникам «Колокольни» упражнения — «как от верной мысли найти верный ритм и верное чувство»[[408]](#footnote-409). И когда верный ритм был найден каждым, сцена сразу ожила, заиграла всеми красками. А в самом центре ее заполыхала кумачовая рубаха Васьки Окорока, надетая Баталовым (вместо солдатской гимнастерки) по совету Станиславского.

«Вы, Баталов, самый пылкий из всех персонажей пьесы, — говорил он. — Вы! Вы колышетесь среди партизан, как знамя. И рубашка… Рубашка на вас должна быть алая. Да, алая. И, чтобы быть ближе к жизни, чуть выцветшая от солнца. Неподпоясанная, длинная, свободная, вот именно… Как знамя!»[[409]](#footnote-410)

Когда уже была установлена вся планировка и найдены мизансцены этой картины, Станиславский вновь вернулся к ее сердцевине. Баталов {216} произносил слово «Ленин» громко, с силой и уже на крике ему вторил народ. Сцена шла с увлечением и подъемом. Но Станиславский прервал репетицию. «Подумайте, — сказал он, обращаясь к Баталову и остальным исполнителям, — разве вы будете так громко кричать о самом сокровенном, о самом дорогом, самом важном в жизни, да еще человеку, не знающему русского языка. Ведь вы в слово Ленин вкладываете свою душу, вы говорите о любви к людям, к родине. Скажите — Ленин (и Станиславский сам несколько раз произнес это слово), сердечно, жизненно, человечно, почти шепотом. Дорожите этим словом. И народ повторяет за Васькой Окороком — Ленин — с той же внутренней наполненностью, как бы из души в душу, а не кричит»[[410]](#footnote-411).

Результат репетиции был поразительным: сцена «На колокольне» зазвучала совсем по-новому и потом на спектаклях всегда воспринималась с огромной эмоциональной силой.

На следующий день Станиславский репетировал сцену «Оранжерея», видимо, почувствовав ее слабость и какую-то чужеродность в спектакле. Вначале эта сцена беженцев-белогвардейцев игралась как некое продолжение темы «Турбиных», в старых чеховских полутонах, с мягким юмором. Станиславский решил ее как пролог всего спектакля, включив в общее русло истории. Он увидел здесь не просто случайно сбившуюся в цветочном магазине на краю России кучку жалких интеллигентов, а тех, против кого поднялся народ. Поэтому он резко обострил «сверхзадачу» каждого персонажа — за что каждый из этих людей ненавидит революцию, что потерял и как мечтает отомстить за свою потерю.

Перестраивая сцену, Станиславский намеренно разрушал привычный уют Художественного театра. «“А мы так старались, чтобы наши беженцы удобно и уютно устроились на чужбине”, — горестно произносила Н. Н. Литовцева, глядя, как актеры разоряют уют оранжереи, сваливают в одну кучу все узлы и ящики и рассаживаются на этих узлах — нахохленные, озлобленные, как крысы, загнанные в угол»[[411]](#footnote-412). Острота решения старой темы «бездомовности» здесь доходила до гротеска.

Еще две репетиции были посвящены второй половине пьесы. Станиславский просматривал отдельные картины, сокращал их, изменял некоторые планировки и мизансцены, уточнял сквозную мысль и ритм, устанавливал свет. На последней репетиции он предложил переделать финал спектакля[[412]](#footnote-413). «Пьеса оканчивалась уносом тела Пеклеванова под пение и звуки похоронного марша; впечатление получалось гнетущее… Потом конец изменили — под звуки Интернационала выезжает вперед бронепоезд»[[413]](#footnote-414). После этого прошли полные генеральные репетиции с публикой, а 8 ноября 1927 года, в положенный срок состоялась премьера спектакля.

«Бронепоезд 14-69» явился высшей точкой и завершением тех подступов к современной теме, которые брал не только сам МХАТ, но и весь советский театр. Случилось так, что театр, только что громогласно {217} осужденный за постановку «Дней Турбиных», неожиданно поставил спектакль, который сразу опередил все старания левых, ультрареволюционных, пролеткультовских театров.

«Левая» критика была явно растеряна. Она, все эти годы предрекавшая Художественному театру скорую и неминуемую гибель, теперь вынуждена была признать, что левые театры потеряли монополию на революционный репертуар, уступив первенство академическим театрам и их студиям. Среди всех юбилейных постановок вперед вышли «Любовь Яровая» Малого театра, «Бронепоезд» МХАТ и «Разлом» Театра им. Евг. Вахтангова. Их объединяла одна общая тенденция — показ революции через душу человека, через трудные человеческие судьбы.

Именно эта гуманистическая тенденция как раз и не устраивала критиков вульгарно-социологического толка. И они решили снова дать бой {218} театру. Скрепя сердце признавая, что Художественный театр «не чурается революционной темы», Э. Бескин возмущался, что «осью такой темы, ее идеологическим упором (он) делает не классовую борьбу, а Человека с большой буквы, политически-бесполую “человечность”»[[414]](#footnote-415). Другие критики утверждали, что в спектакле звучат лишь «элегические» ноты «чеховского жалостливого недоумения и трагической идиллии “Дней Турбиных”»[[415]](#footnote-416), что в пьесе идет борьба вовсе не за революцию, а «за сохранение привычного быта», сказывается «тоска по личному, по быту, по разоренному уюту»[[416]](#footnote-417). Предрекая театру скорый конец, говоря, что вся его работа есть «барское баловство», что «за такую продукцию любой завод был бы закрыт в два счета», В. Блюм продолжал твердить, что и «Бронепоезд» доказывает «начало конца», ибо «революции в спектакле нет»[[417]](#footnote-418).

Снова спектакль Художественного театра вклинивался в гущу идейной и эстетической борьбы своего времени. Вокруг него завязывались споры, обсуждения, диспуты. «Рабочая газета» провела даже специальную анкету среди делегатов XV партсъезда — сибиряков, попросив их подтвердить или оспорить достоверность событий и образов «Бронепоезда». В целом они приняли спектакль, хотя и говорили о том, что фигура предревкома Пеклеванова в исполнении Н. Хмелева вряд ли может быть типичной для руководителя восстания сибирских партизан. Больше всего им понравился Н. Баталов в роли Васьки Окорока и сцена с американским солдатом на колокольне. «Мне кажется, — сказал один из делегатов, — что я эту сцену не забуду долго, а, может быть, и никогда»[[418]](#footnote-419).

Молодежь еще более горячо обсуждала спектакль. Около 400 комсомольцев — рабочих и студентов, заполнили клуб «Правдист», где «Комсомольская правда» открыла диспут о «Бронепоезде». «Ожидался горячий бой… Но критики, отрицательно относящиеся к спектаклю — не явились, и отрицательную точку зрения на октябрьскую постановку МХАТа поддерживал один Э. Бескин. Ему-то и пришлось принять на себя удары аудитории, объединившейся в дружной защите спектакля»[[419]](#footnote-420). Комсомольцы поняли, что правда классовая раскрывается здесь через правду психологическую, и поддержали этот принцип искусства.

«— Правды, побольше правды! — единодушное требование к театру.

— Довольно нам показывали гражданскую войну в виде колонн Красной армии, приближающихся стройными рядами к городу, в котором бесшабашно пирует и разлагается буржуазия, — заявляет комсомолец Потапов. — Даже такой прекрасный спектакль, как “Любовь Яровая”, не избежал этого грубого шаблона.

{219} … Спектакль признается идеологически и художественно верным. И когда работник “Комсомольской правды” т. Ильин в заключение заявил: “Бронепоезд” Художественного театра двинулся от “Турбиных” навстречу революции, и нам незачем ложиться на рельсы, чтобы препятствовать этому движению, а нужно горячо приветствовать его»[[420]](#footnote-421), — эти слова были покрыты бурей аплодисментов.

Между тем «Бронепоезд» делал полные сборы по заявкам общественных организаций, в защиту спектакля выступил А. В. Луначарский, и некоторые критики пролеткультовского толка начали перестраиваться. Этому способствовало совещание по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б) в мае 1927 года, которое было направлено против «многочисленных оппозиционеров», требовавших сдать «аки» в музей. Здесь говорилось о том, что «подход к современности дореволюционных театров, имеющих длительные традиции и глубокие корни в прошлом, происходит путем медленных сдвигов и зигзагообразно». Старым театрам было оказано доверие:

{220} «При умелом, гибком и достаточно активном воздействии государственных органов, критики и советской общественности — группа дореволюционных театров сможет занять одно из видных мест в строительстве современности»[[421]](#footnote-422).

Выступая против «оппозиционеров», Луначарский напомнил афоризм К. Маркса о тех неумелых акушерках, которые пытаются произвести роды на седьмом месяце. И Станиславский, приславший ему приветствие по случаю 10‑летнего юбилея работы на посту Наркома Просвещения, благодарил его «за сохранение старой культуры, за предоставление возможности осуществить искания молодежи, за приобщение старых деятелей искусства к строительству социализма и за открытие дверей наших театров тем зрителям, которых мы ждем»[[422]](#footnote-423).

Октябрьскую постановку МХАТ Луначарский поддержал решительно и без всяких оговорок: «“Бронепоезд”, во многих отношениях, — триумфальный спектакль, — подчеркивал он, — … сам по себе спектакль почти безукоризненен». Рассказав о том, как захвачен и взволнован до слез был зрительный зал, он заключал: «Да, “Бронепоезд” оказался подарком МХАТ 1‑го Октябрю, который не только должен быть принять революцией радушно, по который свидетельствует о богатстве тех перспектив, которые теперь расстилаются перед нами, когда театры, один за другим, окончательно причаливают к нашему берегу и вступают в работу вместе со всеми строителями социализма»[[423]](#footnote-424).

Торопясь выйти из рядов «оппозиционеров», П. Керженцев с бесконечными оговорками признавал, что «“Бронепоезд” — большой этап театра»[[424]](#footnote-425). За ним поспешил и О. Литовский, заявив, что «“Бронепоезд” вывез теперь театр на верную дорогу, на дорогу подлинной советской общественности. Что ж, семафор открыт!»[[425]](#footnote-426)

Итак, бой за «Бронепоезд» был выигран. Исторический рубеж был взят. Для Станиславского, как и для всего коллектива, главным в этом событии было то, что рубеж был взят честно: оставаясь верным самому себе, следуя своим высоким традициям гуманизма, театр пришел к познанию новой народной правды. Оказалось, что, идя своим путем, вникая в человеческую психологию, актеры способны извлечь из ее глубин и правду социальную, историческую.

Разумеется, не все задуманное, не все то, что привлекало театр в прозе Вс. Иванова, вылилось на сцену. Эпическая ширь, многокрасочная сочность и своеобычность народного движения сибирских крестьян, рыбаков, таежных охотников и пастухов, которую хотелось передать театру с «суриковским» размахом, не могла вместиться в рамки спектакля. Стихийно-праздничное, {221} песенно-карнавальное и трагическое начало революции, которое казалось Станиславскому столь заманчивым и необходимым в этой атмосфере, прорывалось в спектакле лишь временами, наполняя сцену яркими волнующими всполохами в те моменты, когда крестьяне взбирались на колокольню или карабкались на насыпь и Син‑бин‑у — М. Кедров бесстрашно ложился на рельсы, ожидая идущий бронепоезд.

В других картинах эта массовая стихия умолкала, уходила за кулисы. Но зато выступало вперед иное начало спектакля, по сравнению с прозой в пьесе развитое полнее — вперед выходил человек. И тогда степенная монументальная личность вожака партизан Никиты Вершинина — В. Качалова или скромная, подчеркнуто-интеллигентная (и тем, возможно, вовсе не типичная для сибирских большевиков) личность Пеклеванова — Н. Хмелева приковывали внимание зала.

Впрочем, что бы там ни говорилось, настоящим героем этого спектакля становился, конечно же, Васька Окорок — Н. Баталов. Его раскованная натура, казалось, была выражением самого феномена революционной свободы. Рожденный самой стихией, как бы вынесенный ее волной на поверхность из толпы, этот веселый, бесшабашный парень, готовый лихо сплясать и спеть озорную частушку про Колчака («Эх, шарабан мой, американка…»), в какую-то минуту находил самое нужное, самое высокое слово, вел за собой толпу и светился над ней как знамя. Вот это естественное единство героя и народа, рождение новой личности из глубин массового {222} социального движения и было, пожалуй, особенно примечательным в спектакле Художественного театра. А для самого театра, для его бытности в советскую эпоху — это становилось познанием революционного гуманизма.

В эстетическом плане «Бронепоезд» не совершал в искусстве МХАТ переворота, скорее, подтверждал правильность выбранного пути — «показа революции через душу человека». Тем не менее метод театра здесь заметно укрупнился и очистился, стал свободней и социально значительней. Как писал в 1927 году тот же П. А. Марков, «система Станиславского, освободившись от всего балласта, всех мелочных подробностей, не убивая игры, ведет актера к раскрытию основной внутренней линии образа — вне какого-либо насилия над личностью актера… Через раскрытие психологии образа — она приходит к раскрытию его социальных качеств. Она раскрывает эпоху через человека»[[426]](#footnote-427).

Вот почему уместно было впоследствии сделать именно «Бронепоезд» точкой отсчета в формировании искусства социалистического реализма на сцене МХАТ. Так был найден театром свой путь к революции.

## «Унтиловск»

Вскоре после «Бронепоезда» Художественный театр показал на своей сцене еще две новые советские пьесы, которые готовились параллельно с пьесой Вс. Иванова, — «Унтиловск» Л. Леонова и «Растратчики» В. Катаева. Обе они продолжили иную линию в его репертуаре, лишь отдаленно, в конечном счете, соприкасаясь с темой революции. Станиславский был художественным руководителем обеих постановок.

Линия эта — сатирическая, обличительная — подхватывала в его режиссуре тему «Села Степанчикова» Достоевского, «Ревизора» Гоголя и «Горячего сердца» Островского, чтобы протянуться позже к гоголевским «Мертвым душам» и завершиться мольеровским «Тартюфом».

Теперь, в конце 20‑х годов, тема эта из классики перебрасывалась в произведения молодых советских писателей. Художественный театр снова становился лабораторией современной драматургии. В ту пору, когда Маяковский писал свои комедии «Клоп» и «Баня», Б. Ромашов — «Конец Криворыльска» и «Воздушный пирог», И. Эрдман — «Мандат», когда Ю. Олеша создавал роман «Зависть», а Ал. Толстой — «Голубые города», МХАТ ставил пьесы Леонова и Катаева, которые как бы вливались в общий поток современных сатирических произведений.

В том, что рядом с темой революции, рядом с «Разгромом», «Штормом», «Любовью Яровой» и «Бронепоездом» развивалась и все более открыто предъявляла свои права сатира, сказывалась потребность самого времени. В жизни темы эти не просто сосуществовали, но сталкивались. Революция с ее «грозными, охрипшими от битв и приказаний голосами», с ее невероятным мужеством и бескорыстием вступала в противоборство с оживающим, жадным на вещи мещанством, с вязким домашним бытом, {223} с наглым собственничеством нэпманов и живучей провинциальной обывательщиной.

К концу НЭПа нашествие мелкобуржуазной стихии было слишком очевидным, чтобы его можно было не замечать. И молодые писатели, привлеченные Художественным театром, каждый в своей манере, создали пьесы об опасности мещанской стихии, захлестнувшей человека: Леонов, в чем-то следуя манере Достоевского, подхватывая и продолжая тему горьковского «Городка Окурова», написал «Унтиловск», а Катаев, впитывая гоголевские уроки, инсценировал свою повесть «Растратчики».

Первым — в феврале 1928 года — был показан леоновский «Унтиловск», который ставил В. Г. Сахновский. Молодой прозаик Леонид Леонов, как и Вс. Иванов, впервые в жизни писал пьесу (раньше тоже задуманную как повесть) и проходил школу драматургии прямо в театре. Он представил несколько вариантов (первый был написан еще в 1925 году). Процедура была мучительная, спектакль долго не выпускали, было затрачено более 180 репетиций (из них Станиславский провел 21 репетицию), и, наконец, после тяжелых родов, спектакль прошел всего-навсего 20 раз.

Возможно, поэтому, а также потому, что проблематика его не лежала, как говорится, «на главной магистрали», спектакль этот принято было считать неудачей театра. Вспоминали только ряд его блестящих актерских созданий. Между тем и Станиславский, и весь коллектив были иного мнения, видя в этой работе важный репертуарный шаг театра, а П. А. Марков всегда считал «Унтиловск» одним из лучших спектаклей МХАТ и «наиболее совершенным воплощением стиля Леонова на сцене»[[427]](#footnote-428).

Пьеса Леонова сразу привлекла театр не только своим углубленным психологизмом, тягой к философским, символическим обобщениям и красочным, образным, хотя и замысловатым, языком. Сама тема ее — тема духовной эмиграции — показалась театру достойной серьезного изучения, тщательного анализа, постепенного, естественного изживания. Теперь, 10 лет спустя после Октябрьской революции, художественники могли с открытой душой приняться за эту сложнейшую тему.

Если в «Днях Турбиных» вместе с Булгаковым театр, понимая непреложность хода истории и принимая неизбежность жестокого разворота массового социального движения, изживал последние иллюзии иных путей освобождения России, то теперь Леонов предлагал ему вдуматься, вглядеться в другую — безоружную — сторону того же процесса. И увидеть, что будет дальше с теми людьми, которые волей революционного насилия — справедливо или несправедливо, хотели они того или нет — оказались вытесненными из жизни, очутились за духовным кордоном. Что может произойти с человеком, оказавшимся во внутренней эмиграции?

Глухой сибирский городок Унтиловск — когда-то место царской ссылки «политических», а теперь место ссылки «лишенцев», — в сущности, и был для Леонова обобщенной формулой ссыльности, опальности существования. В заброшенном домике ссыльного попа-расстриги Буслова, как в {224} каждой душе, отгороженной от живого, реального переустройства всей страны, писатель ставил сознательный психологический эксперимент. Он хотел показать, что происходит с остановившимся, отчужденным от дела, замкнутым в самом себе миром. «В реке, когда река идет…, ни одна капля не смеет остановиться: иначе она гниет».

Вот этот губительный, мертвящий процесс духовного гниения отверженных «унтиловских человечков», их бессильные порывы поднять бунт против «земноводных», вырваться из холодного, снежного захолустья в мир тепла, мир мечты, и анатомировал Леонов. Философским центром унтиловского жития становился его идеолог Черваков — этакий провинциальный Мефистофель, поэт «внутренней контрреволюции». Он-то и соблазнял, покорял здесь людей видимостью духовной свободы, свободы личности, вынутой из коллективного дела, но зато коллективом не ущемленной, не урезанной массовым тиражированием, всеобщей стандартизацией человечества.

Впрочем, оказывалось, что отчуждение от общества дарило лишь видимость свободы — лишь свободу прозябания, гниения личности. Разлагаясь, человек превращался в обыкновенного мещанина. И тот же «бунтовщик» Буслов, на ком Черваков проверял свои теории, кого так успешно соблазнял, спаивал и обращал в свою веру, под конец смутно понимал, как низко он пал, и уже готов был этот замкнутый мир разомкнуть. Теперь, когда перед писателем и театром уже не стояла проблема «принимать или не принимать» революцию, они хотели посмотреть со стороны, с иронией и несколько свысока на тех людей, которые революцию не приняли и остались за ее порогом. Территориальная удаленность Унтиловска читалась как удаленность психологическая. Унтиловск символизировал «душевный город», внутренний бастион тех, кто от революции продолжал обороняться. И Леонов, и МХАТ теперь, когда они переступили порог и сделали свой выбор, могли посмотреть на тех, кто продолжал держать оборону, с известной долей издевки, если не с презрением.

Репетиционная работа над пьесой началась с января 1927 года. Вел ее В. Г. Сахновский, режиссерской манере которого эта пьеса чрезвычайно импонировала. Художником был снова приглашен Н. П. Крымов. Роли были распределены между «стариками» и молодежью театра. Станиславский, который направлял всю работу над спектаклем, был серьезно заинтересован молодым писателем.

{225} «Пьеса “Унтиловск” очень нравилась К. С. Станиславскому, — вспоминает В. Г. Сахновский. — Прежде чем я начал работать над ней, я несколько раз перечитывал вместе с ним те очень трудные для сценического воплощения литературные куски пьесы, для которых надо было найти особый прием работы с актерами…»[[428]](#footnote-429) Многим пьеса казалась «литературной», не сценичной. Станиславский предложил актерам войти в мир леоновской прозы, читать его рассказы, поближе познакомиться с автором, чтобы понять его стиль, его отношение к людям, его философию жизни.

Вместе с Леоновым Станиславский прояснял главную мысль пьесы — мысль о необходимости разрушения «унтиловщины» в душе человека. «Меня волнует в “Унтиловске”, — говорил он Леонову, — воля человека к перерождению, к разрушению старого мира в себе самом и в окружающем его мире. Хотя бы это был даже не мир, а “мирок” вашего “унтиловского” порядка. Эта мысль, мне кажется, может лечь в основу спектакля. Только надо много работать, чтобы просквозить ею все сцены и характеры в пьесе»[[429]](#footnote-430). Вот эту мысль он и называл «показом революции через душу человека».

Чтобы прочертить большую сверхзадачу спектакля, Станиславский советовал Леонову освободиться от излишней «литературности» ради того, чтобы ярче проступало *действие*. Он учил писателя законам сцены, мастерству сценической речи, действенности фразы, освобождению от излишней витиеватости и усложненности текста. Тут Станиславский «был безжалостен в своей суровой правдивости, когда беседовал с драматургом. Он ему говорил откровенно и прямо, чего он, как режиссер, как сценический деятель, не может принять в литературных приемах Леонова. Он учил его отжимать и сокращать. Он показывал ему, идя на сцену, как желаемое для Леонова действие можно выразить не многословной тирадой или высказыванием по этому поводу ряда действующих лиц, а поведением, отношением героя плюс какие-то две фразы, нужные и меткие для данного положения»[[430]](#footnote-431).

При этом «Станиславский сам проигрывал целые куски за Буслова (“расстригу”), медлительного от непомерной силы своей, за Червакова, Редкозубова, Аполлоса, Манюкина, даже за жену Буслова Раису Сергеевну, которую играла В. С. Соколова. В репетиционном помещении или на сцене МХАТ, играя, *действуя*, говоря от себя слова по существу действия, заставляя участников спектакля импровизационно разрешать те или иные куски пьесы, он показывал Л. М. Леонову, как, по его мнению, следовало бы тот или иной момент драматургически выразить, чтобы это было удобно для сцены… Только тогда, когда начались прогоны актов, совершенно прекратилась работа над авторским текстом»[[431]](#footnote-432).

«Унтиловск» рождался трудно. Кроме осложнений творческих, параллельно возникали и осложнения внешнего порядка. Пьеса Леонова долго {226} не разрешалась к постановке из-за ее «провинциального пессимизма» и отсутствия атмосферы новой жизни и людей, ведущих противоборство с унтиловщиной. Автор вставлял в текст реплики о комсомольцах, живущих по соседству с Бусловым и приглашающих его принять участие в их хоре, указания на то, что в самом Унтиловске растут новые люди. Но эти вставки мало что меняли.

Смущал также и финал пьесы. По тем временам (да и позже) он многим казался излишне условным, символическим, чуть ли не мистическим. Здесь Буслов слишком вяло сопротивлялся Червакову. И черваковщина неожиданно как бы сама взрывалась изнутри смехом.

Выглядел этот финал так: Черваков возвращался в бусловское жилище, так и не догнав жену Буслова Раису, в которую был тайно влюблен и которая теперь навсегда уезжала из города. Буслов сидел с солдаткой Ваской за стаканом самогона, а Редкозубов тренькал на гитаре. Входя, Черваков ронял растерянно: «Ничего не видать… Снег… снег летит!» Буслов, зевая, отзывался: «Снежок — хорошо!» После чего Черваков бросался к рампе и в исступлении кричал прямо зрителям:

«Ну, что ж не смеетесь вы? Смейтесь! (Занавес закрывается, но Черваков продолжает) Смейтесь, смех великое дело! Смех сильнее огня, бури, воды и царской водки сильней! Он проедает дыры, точит корни, раны его незаживляемы… Смейтесь вы!.. (Видно: кто-то оттаскивает его. Черваков борется, занавес колышется и постепенно затихает)»[[432]](#footnote-433).

Этот финал, в котором «чеховское» настроение («Уехали…») сменялось «гоголевской» гиперболой, вел Червакова к трагикомическому балагану саморазоблачения. Борьба с кем-то Невидимым, кто за занавесом, надо полагать, его одолевал, символизировала агонию унтиловщины. Леонову, очевидно, хотелось найти здесь какой-то иносказательный, условный ход, чтобы обобщить явление. Отсюда и рождалась в финале эта неожиданная сценическая метафора с прямым обращением в зрительный зал и с занавесом, как символом конца.

Но условно-метафорический прием показался тогда рискованным и туманным. Леонову пришлось его переписать. В новом варианте все неясности и гиперболы были сняты: Черваков, в снежной метели не нашедший Раисы, входил обратно в истерическом состоянии: за дверью соседи-комсомольцы пытались его связать. Он вопил и юродствовал, надрывно стеная. Буслов без дальних слов по-медвежьи сгребал его в охапку и швырял за дверь, в снег. В это время за сценой нарастала комсомольская песня, и, прислушиваясь к ней, Буслов говорил под занавес: «Весна всегда с метелями».

В этом варианте финал и был разрешен. Тут действительно все было ясно: и прямое саморазоблачение Червакова, и активная действенная позиция Буслова, и бодрая мелодия комсомольского хора. Словом, все удостоверяло наступление «весны». Но в результате оригинальный художественный прием был заменен приемом более прямолинейным.

Станиславский чувствовал, что пьеса Леонова требовала сгущения невыносимого, {227} нечеловеческого образа жизни в ссыльном сибирском городке, утопающем в снегах. На первом же просмотре макетов он сказал: «Комната велика, просторна, как будто тут можно жить по-человечески». Ему хотелось «сжать» пространство: «Либо сделать так, что не влезают вещи в маленькую комнату, либо — пустую большую комнату». Разумеется, должен чувствоваться север, снег. «Тусклое освещение снега за окном». Изба — бревенчатая, дощатый пол. «Оторванная доска на стене…»[[433]](#footnote-434) И, обобщая все сказанное, он бросил только два слова — «на пустоши», как собирательный образ опустошенной, затерянной жизни.

Художник подхватил замечания режиссера и вскоре представил ряд эскизов, где выразил этот обобщенный мотив заброшенности жизни. «Скучная кривоватая пустота» (по авторской ремарке) чувствовалась в длинном помещении с низким серым потолком и грязным дощатым полом. Ни малейших признаков уюта, домашности, примет теплого насиженного гнезда. Словно людям, живущим здесь как перекати-поле, решительно все равно, куда приткнуться.

Жилье временное и холодное. Голые серые стены. Колченогая мебель. Железная печка-времянка, от которой тянется через всю комнату закопченная труба (нависая, она как бы главенствует здесь). В глубине зияет черный провал двери. Вот и все убранство, если не считать двух покосившихся {228} портретов и гитары с бантом на стене, да всяких бутылей и бутылочек, распиханных над входной дверью. Таково обиталище Редкозубова — завпотребиловкой в Унтиловске.

Быт не выражает индивидуальности жильца, это просто формула пересыльного помещения, где можно существовать лишь временно (как существует эта черная печная труба-символ). И если человек здесь осел, как осел Буслов, то число прожитых им дней можно отсчитать разве что числом выпитых бутылок. Интерес может быть проявлен разве только к закуске. Смысл жизни обужен одной лишь едой.

И в дневник репетиций вносятся длинные списки (по актам) всяческой снеди: «четверти водочные…, оленина жареная (всегда в очень большом количестве), пирог, рыба, студень, гусь жареный, моченые яблоки, настойки разных цветов и размеров, пирожки, маринад, капуста, огурцы, хлеб, варенье, орехи, конфеты… банка с грибками (глиняная),… связка воблы, колбасы, связка бубликов»[[434]](#footnote-435) и прочее и прочее. (Со свойственной Художественному театру давней любовью к натуральному, указывается, что на каждую репетицию и на спектакль надо варить горшок каши, в баночки класть настоящие грибки и моченые яблоки.)

Кроме еды, здесь уместен лишь самовар, глиняные кружки, иконы с лампадками, часы хрипучие, лампа висячая (из «Дяди Вани») и живой кот. Никакого убранства, лишь хлам над дверью, старый сундук, узел с бельем, да вязанка дров с кочергой у печки. А бутафорам дается специальное указание: «заглушить стекло, затемнить за дверью, поджелтить лампу, загрязнить печные трубы и пр.»[[435]](#footnote-436).

О прошлом может заявить лишь старое, покрытое пылью пианино, каким-то чудом уцелевшее в бусловском жилище. Когда-то на нем играла жена Раиса, консерваторка. Теперь к нему давно никто не притрагивается, даже пыли не стирает. Обитатели обходятся лишь грубо сколоченным столом и табуретками. «Все тут — кряжистое и раскорякое, потому что почти самодельное», — указывал автор. Перегородку тут мастерят из залатанной фанеры, а ширмы обклеивают старыми газетами.

Станиславский «нашел театральный логарифм пьесы и во внешних бытовых деталях, и в декоративном оформлении, — писал позже Леонов. — Никогда не забуду длинные — на полметра — английские булавки, которые прикалывали обе поповские дочки Агнии. Булавки казались совершенно реальными, и это только усиливало их иносказательность. Отлично понял замысел Станиславского художник Крымов, который очень умно, соблюдая границы допустимой условности, сделал павильон для “Унтиловска”. Вы помните, как начиналась пьеса: Черваков обыгрывает Буслова в шашки, “припирает его в уголок”. И вот в спектакле Черваков и Буслов играли, сидя в тупике, в своеобразном геометрическом углу»[[436]](#footnote-437).

От быта — к символу, от реалий — к иносказанию, к сценической гиперболе, — таков был принцип оформления. Вспоминая о своей работе {230} с художником Сахновский писал: «Очень скоро нам обоим стало ясно, что Унтиловск — не географическое место, что Буслов, Манюкин, Черваков, Васка, Редкозубов и другие персонажи задуманы автором как типы, что в пьесе разлит, наряду с едкой сатирой, пафос и лирика; что Леонов в своей пьесе обращается к грядущим поколениям. Нельзя в этой пьесе быть добрым и благостным. Она требует жестокости, желчи и страстности. В ней даны сильные страсти и глубокие раздумья над жизнью»[[437]](#footnote-438).

Вот такой мир — бездушный, нарочито оголенный и жестокий, исполненный тягучей темной страсти, и хотел показать на своей сцене МХАТ в 1928 году. Никаких кремовых штор, нежных звуков рояля и огней рождественской елки. Здесь, словно в горьковской ночлежке, люди поедом едят друг друга, грызутся, измываются, унижают ближнего. На них не найдется даже хитрого странника Луки, который указал бы им, что «человек живет для лучшего». Дирижер в этом хоре — Черваков — не целитель душ, а совратитель, специалист по выведению мышей, клопов и тараканов. Его «крысиный яд» действует на унтиловцев, как паралич воли. Но отравлен этим ядом и сам совратитель.

Впервые после революции Художественный театр собирался говорить о современности на языке жестокого реализма, в чем-то родственного мотивам Достоевского. Художественники вновь прикасались здесь к той теме «бесовского разрушения», которую надеялись, наконец, изжить. Когда-то, ставя «Бесов», театр в смятении останавливался перед бездной всеобщего разрушения, к которой, казалось, толкал Россию «дьяволов водевиль» ультралевого нигилизма, готового уничтожить все то, что веками копила и берегла русская культура. Позже, в самый разгар революционных боев, в пору жестокого сражения разных политических партий, группировок и верований, театр снова черпал в Достоевском силу отрицания, чтобы в Фоме Опискине выставить на всеобщее поругание и посмешище распутинщину, нагло рвущуюся к власти, сминающую на своем пути добро и человечность…

Шли годы, но Художественный театр до поры до времени не возвращался к мотивам Достоевского, бессознательно отдаляя от себя «болевые точки» истории. Инстинктивно он предпочитал вначале соприкосновения более отвлеченные, общечеловеческие (как в «Каине»), потом постепенно приближался к современности сквозь мотивы чеховские (в «Днях Турбиных») и горьковские (в «Бронепоезде»), покуда, наконец, не собрался с духом заглянуть в те загнанные в подполье души «болевые точки», которые превратились за эти годы в глубоко скрытые червоточины.

Пьеса Леонова показалась театру подходящим для этого материалом. Не случайно Станиславский на одной из репетиций восстал против «чеховского» тона, вернее против «чеховщины» исполнения, настаивая на том, чтобы больше чувствовался Достоевский: «много Чехова — мало Достоевского. Нет взволнованности. “Чеховщина”»[[438]](#footnote-439).

В «Унтиловске» театр как бы исследовал того же Фому Опискина, того же Распутина, но уже лишенного власти, ссыльного, загнанного в {231} подполье, и здесь — на уровне Червакова — вынашивающего свои бесовские идеи всеобщего разрушения, осквернения добра. Е. Полякова, одна из первых серьезно изучавшая этот спектакль, заметила точки соприкосновения образа Червакова — Москвина с героем «Записок из подполья» Достоевского, «исполненным ненависти и зависти ко всему простому, ясному, здоровому»[[439]](#footnote-440).

В самом деле: чем любопытен был москвинский образ Червакова? Куда устремлялись поиски актера? И почему именно он стал центром спектакля? Станиславский «подсказывал Москвину стремление к масштабу Мефистофеля, заклинающего цветы»[[440]](#footnote-441), и, следуя его совету, «Москвин стал искать в себе человека безграничного самолюбия, громадных масштабов, нежных фантазий и невероятных возможностей в будущем при ничтожнейшей своей биографии. Морильщик клопов в захолустье Унтиловска чувствует себя демоном, утопистом, анархистом, человеком уэллсовской фантастики, страшным соперником Буслова, законного мужа Раисы, которую он страстно любит, без которой для него жизнь — мерзлая, засыпанная сугробами тундра…»[[441]](#footnote-442)

Мучительно работая над фразами, ломая текст и заставляя Леонова переписывать то одну, то другую сцену, Москвин постепенно, изнутри входил в образ. «Однажды он завязал себе щеку платком, будто у него вздулся флюс и болит зуб, — вспоминал В. Г. Сахновский. — Он внутренне и внешне взъерошился, его ладони и пальцы как бы стали окостеневать в минуту гнева и безумных излияний. Он стал находить тихие, ядовитые, пронизывающие интонации, колющие партнеров, как иглой. Он стал искать животно следящий за женщиной глаз, расширяющиеся от страсти ноздри. Он перестал жить одними интересами с компанией, которая попивала и закусывала в жилище Буслова. Он уходил в себя и оттуда, из своего мира бросал тихие, но пронизанные желчью реплики. Он неслышно входил в комнаты, незаметно появлялся в дверях. Он нашел черваковское озорство. И постепенно вылепился особый человек, цельный, нигде не встречавшийся и вместе с тем близкий миру Унтиловска»[[442]](#footnote-443).

{232} Такому Червакову было тесно в рамках мелкого доморощенного философа, хоронящего свои контрреволюционные идейки в тиши внутренней эмиграции. Постепенно Леонову приходилось наполнять текст Москвина все большей активностью, воинственностью, ядовитой ненавистью к «краснощеким, смирным потомкам», гневной убежденностью в том, что час его придет, что «умерщвленный до срока Унтиловск возникнет, как феникс!»

Мало того: образ Москвина наполнился своим, особым, черваковским лиризмом. Актер не просто разоблачал и уничтожал Червакова, но находил внутреннее оправдание образа. Он играл настоящую, хотя и нелепую трагедию современного демонизма. Трагедия новоявленного Демона, Мефистофеля, низведенная с романтических высот в унтиловские хляби, со стороны могла показаться лишь трагикомедией, даже трагифарсом. Но сам москвинский Черваков ее переживал до отчаяния, до раздирающей муки, серьезно — только так, как мог переживать ее герой Достоевского.

Трагедия гордого и одинокого морильщика клопов заключалась в том, что его идеи все-таки не могут покорить людей, даже самых близких. Он полюбил великой, неутоленной любовью Раису — как свою Маргариту, царицу Тамару, свою мечту, будущее, как свое спасение. Но несчастье в том, что Раиса даже не замечает его бушующей страсти, не понимает его сложную одинокую душу, она с омерзением, гадливо от него отшатывается. И в отчаянии ползая перед ней на коленях, цепляясь за ее ноги, {233} до боли прикусывая зубами руку, этот поверженный в грязь провинциальный демон, глухо признавался ей: «Врал я вам, Раисочка, что не хотим мы туда, в трехсотый век. Хотим, хочу, но боюсь. Страшно, страшно!.. Мы позади остались, мы гибнем, мы кричим… Не бить, а полюбить нас надо. Полюбить вшивенького, чтоб человеку стыдно стало, чтобы он героем стал. Жалости, жалости твоей прошу, Раисочка. Унтиловск на коленях перед тобой. Позови меня туда, в трехсотый век, позови…»

И когда в финале Черпаков, потеряв в снежной пурге след Раисы, спасаясь от преследований комсомольцев, вваливался в дом, это был выход человека, находящегося в агонии. «Пустите, пустите меня! Может человек и без чужой помощи сгнить!.. Смешно-то как!..» — вопил и бесновался мелкий бес перед смертью, и надсадный смех существа, пляшущего свой последний жуткий danse macabre, был страшен. Фантасмагорический финал подошел бы тут как нельзя кстати, и нехватку его своим великим мастерством актер восполнял.

Жила в этом спектакле и другая стихия — не демоническая, а скорее жертвенная — та стихия унтиловских «мечтателей», которых постепенно соблазнял, спаивал и стремился подчинить себе Черваков. «Мечтатели» эти — огромный, рыхлый Буслов — В. Ершов и нелепый, пламенно влюбленный завпотребиловкой Редкозубов — Б. Добронравов — жили с лютой ненавистью к унтиловщине, мечтали из нее вырваться и все-таки безвольно склонялись перед ее властью. Противоборство этих мотивов и составляло драматизм их существования.

«… в тумане мы, город ссыльный и заброшенный», — объяснял Буслов смысл унтиловщины, занесенной снегами. — «Большое человеческое тепло нужно, чтобы растопить их. Там безумствуют, нового человека выдумывают… Мир пугают новыми словами, и какими словами! А тут житие! Чем у них грозней безумства, тем слаще унтиловский самогон. Там у них орел, а у нас решетка, вот почему‑с!»

Человек с психологией ссыльного, давно вобравший «решетку» в душу, все-таки не теряет «воли к перерождению», еще смутно надеется уехать в «теплые страны», ждет, что «большое человеческое тепло» растопит унтиловские снега. Но человечность не уживается здесь, нет ей тут житья — вот в чем беда. Противостояние тепла и снега, мечты и реальности, воли и безволия ежедневно питает разъедающую душевную тоску «унтиловских человеков».

Влекущий мотив тепла, мечты, воли тоже связывался для них с образом Прекрасной Дамы — Раисы. Она то приближалась к ним, дразня видимой близостью, то отдалялась, чтобы под конец исчезнуть навсегда. Душевное тепло не могло осесть здесь и поселиться надолго. Унтиловцы жили за чертой его оседлости.

Грузный, заросший бородой, опухший от самогона, Буслов давно понял это. Он знал, что Рапсу не удержишь здесь и за ней не угонишься. Чуял, что не устоит перед натиском смутьянской красавицы, солдатки и самогонщицы Васки, под конец жадно и смело им овладевающей. Впрочем, где-то глубоко в нем еще чуть теплился детский образ оленя, летящего поверх снегов, звал за собой, манил совершить нечто. Самое большее, на что он, наконец, решался, это вяло шугнуть отсюда постылого {234} Пашку Червакова. И в эту минуту ощущал сквозь метель некое весеннее дуновение: «Ничего, весна всегда с метелями».

Завпотребиловкой Илья Редкозубов переживал свой взлет и падение мечты куда более драматично, с надрывом, хотя слегка театрально и потому комично. Он еще надеялся на чудо. Огненно влюбленный в Раису, он — как в роскошной мелодраме — бросал к ее ногам свою жизнь без остатка. Долговязый и кудрявый молодой человек в сером свитере и оленьей куртке нараспашку при всем честном народе эффектно отказывался жениться на богатой поповой дочке Агнии и «всю свою мечту по частям и в целости» предоставлял в распоряжение Раисы Сергеевны. Но она не проявляла ни малейшего интереса ни к его личности, ни к его радужной мечте. Мучительно теряясь, что бы еще такое предложить своей Прекрасной Даме, Редкозубов падал перед ней на колени и исступленно, сдавленно шептал: «Хотите, спичку съем? Зажгу и съем!» А когда в финале Раиса уезжала из Унтиловска, Редкозубов со стоном брался за гитару. «Что на свете есть жестоко? Прежестока есть любовь», — тоскливо пел он, поглядывая, как злится за окном метель. И, пряча слезы, ронял: «Завтра к потребилке и не подступишься…»

Так, всколыхнувшаяся было «воля к перерождению» унтиловских мечтателей глохла из-за нехватки человеческого тепла. Спектакль, поднимавшийся моментами до острого траги-сатирического гротеска, в финале совсем по-чеховски будил лирическую мысль о забытой человечности. Мысль эта была для художественников своей, близкой. Они снова пристально рассматривали личность, отчужденную от общества. Тема отчуждения, внутренней эмиграции, пронизанная и современными и общечеловеческими мотивами, осложненная раздумьями Достоевского, тревожно и сумрачно звучала со сцены Художественного театра. Новый спектакль мучительно вникал в нее, пытаясь разобраться в ее нелегких противоречиях и по возможности безболезненно изжить их, но боль оставалась…

Как ни старался театр подняться над «унтиловщиной» и со спокойной душой ее осмеять, спектакль не получал комедийного звучания. Смеховая стихия вступала на сцену редкими мгновениями — тогда, когда добронравовский Редкозубов глотал зажженную спичку или когда две сестры Агнии — толстая и тонкая — появлялись, сколотые метровой английской булавкой, что выдавало кукольную нелепость перезрелых поповых дочек на выданье, за коими неусыпно доглядывала трусливая попадья. Но даже эти мгновения не приносили спокойного веселого отдохновения, тоже по-своему подключаясь к общей атмосфере странного, вымороченного, ползучего существования.

Чувствуя тягучую мрачность общей атмосферы пьесы, Станиславский на последних репетициях стремился дать спектаклю «разгон», «общую перспективу», иной ритм. Он преодолевал «топтание на месте», советовал «хватать реплики энергичнее, но отнюдь не говорить слова быстрее. Темп ускорять не тем, что говорить отдельные слова и фразы чаще или торопить переживания, а тем, что выявлять эпизоды яснее и энергичнее»[[443]](#footnote-444). {235} Надо, чтобы «пьеса летела вовсю», — говорил он, — чтобы почувствовалось — «новая жизнь пришла»[[444]](#footnote-445).

«Станиславский вел репетиции с неукротимым и вдохновенным темпераментом, — вспоминает П. А. Марков. — За внешне медленным течением пьесы вскрывался бешеный внутренний ритм. Сложность психологического рисунка и заключалась в том, чтобы в этом страшноватом пласте вскрывать тоскливую лирическую ноту, и от этого каждая сцена становилась страшнее»[[445]](#footnote-446).

Судьба спектакля беспокоила Станиславского. Тема затерянной, занесенной снегом человечности, услышанная им в пьесе Леонова, вводила «Унтиловск» в общее русло его режиссерских поисков. Быть может, поэтому он все время поддерживал пьесу и заботился о том, чтобы она дошла до зрителей. Понимая, что после «Бронепоезда» этот спектакль может показаться по меньшей мере неуместным, он устроил еще до премьеры специальное чтение и обсуждение «Унтиловска» для вновь созданного при МХАТ Художественного совета.

«В нижнем фойе Художественного театра вечером, в свободный от спектакля день, была устроена длинная эстрада, на ней стоял стол, покрытый темным сукном, на креслах за этим столом сидели исполнители, а с краю стоял стол режиссера. Перед каждым исполнителем и режиссером была низкая с зеленым абажуром лампа.

На этот вечер К. С. Станиславский пригласил членов правительства, писателей-драматургов и недраматургов, членов редакций журналов и газет, критиков и ведущую часть труппы МХАТ.

Перед началом чтения пьесы К. С. Станиславский произнес короткую речь о том, что Художественный театр, с огромным интересом относясь к советским драматургам, в поисках глубокой пьесы, наконец, нашел того писателя и произведение, которые горячо волнуют весь Художественный театр, что это произведение — “Унтиловск” — представляется ему и театру подлинной литературой, но что перед нами всеми и перед ним, в частности, стоит вопрос, в какой степени подлинно отражает это произведение то глубокое и нужное советской культуре, что интересно и должно показывать на сцене советского театра.

Затем началось чтение пьесы по ролям… По окончании чтения поднялись горячие прения, в которых участвовали буквально все бывшие на этом вечере: и члены правительства, и критики, и писатели, и драматурги, и актеры, и режиссеры»[[446]](#footnote-447).

Как и следовало ожидать, многие выступавшие сошлись во мнении, что «после “Бронепоезда” пьеса “Унтиловск” отбрасывает театр назад», так как в ней «нет ни новых стремлений, ни новых достижений». Широким кругам зрителей «Унтиловск» не будет понятен и интересен, так как в нем «слишком много аллегорий» и «нет больших народных сцен».

Станиславский занял позицию активной защиты пьесы. На любое замечание каждому оппоненту он отвечал тут же, безотлагательно. Он говорил, {236} что «в теперешнее время, когда еще нет настоящего драматурга, надо показывать каждую пьесу, если только она талантлива. И прежде всего надо показать, что сделала революция в человеке. Мало показать на сцене революцию через толпы народа, идущие с флагами, надо показать революцию через душу человека».

Он замечал, что, «к сожалению, четырех-пяти актов любой пьесы не хватает для того, чтобы показать перерождение человеческой души. Вот поэтому и приходится прибегать к аллегориям. Но нельзя все же сказать, что в пьесе нет новых достижений. Ново то, что переживания революции показаны не через внешние проявления, а через человека, через его душу».

«Мне кажется, — возражал он противникам пьесы, — что появление таких пьес, как “Унтиловск”, надо приветствовать, т. к. в них актер может показать свое мастерство, свое искусство… Театры призваны показать настоящее искусство актера. Массовые сцены — это искусство режиссера-постановщика, но не режиссера-психолога, режиссера-учителя. И “Унтиловск” — это первая пьеса, в которой показана революция через душу человека. Она должна положить начало появлению подобных пьес»[[447]](#footnote-448).

После такой горячей и безоговорочной защиты тон обсуждения заметно переменился, все заседание было решительно повернуто Станиславским к принятию пьесы. Правда, некоторые еще настаивали на том, что в «Унтиловске» «не показана борьба революции с контрреволюцией», но большинство ораторов уже склонялось к тому, что «пьеса правильно разрешает задачи Художественного театра. Несмотря на отдаленность Унтиловска от происходящих событий, революция все время чувствуется. Не страшно, что пьеса заставляет задумываться над ней, — надо поднимать культурный уровень зрителя, надо заставлять его задумываться над просмотренными произведениями».

Выступавшие раскрывали глубокий смысл философии «черваковщины» и значение пьесы Леонова в современном театральном процессе: «Революция принесла в театр массовые сцены. История театрального искусства за последние десять лет — это история массовых сцен на театре. И сейчас в литературе, например, ощущается определенный перелом в сторону внимания к человеку. Значение пьесы в том, что автор дает индивидуальную драму».

Итак, «Унтиловск» был одобрен. Оставались только споры — фальшив или нет новый финал пьесы с комсомольским маршем под занавес. Хотя Леонову нелегко было присутствовать здесь в качестве «обвиняемого», под конец он не мог не почувствовать, что главные мотивы его произведения поняты и приняты. И Станиславский, довольный общими результатами обсуждения, решил публично его подбодрить и поздравить: «От лица актеров, получивших первую настоящую пьесу, где актер может показать свое искусство, — сказал он, — позвольте поцеловать Вас и поблагодарить (целует Леонова. Овации)».

{237} Руководитель МХАТ предполагал, что обсуждение это сыграет некоторую роль не только в доработке «Унтиловска», но и в последующей сценической его судьбе. Но он ошибся. Спектакль, впервые показанный 17 февраля 1928 года, был встречен публикой с интересом, но прохладно.

Рецензенты обвиняли театр в том, что он взял пьесу «странную, вымученную, перегруженную упадочной философией и достоевщиной, безнадежно тягучую и совершенно ненужную советскому зрителю… Кому это нужно? Для кого этот тяжелый, мрачный спектакль? С кем борется театр, кого он обличает, кого бичует?»[[448]](#footnote-449) — с возмущением вопрошал рецензент.

Материал, взятый автором, явно путали с темой произведения, и не желали понять, зачем же «автор показал в своей пьесе целую серию никчемных, лишних и вредных людей,… зачем нужна нам эта коллекция? Разве эти люди в какой-либо доле определяют жизнь?.. Приходится констатировать, — заключал П. Керженцев, — что Леонов взялся за тему, которая заводит его в тупик»[[449]](#footnote-450).

Больше всего беспокоил критиков адрес пьесы и — соответственно — местоположение Унтиловска. Им хотелось доказать, что в нынешней современности нет и не может быть места «лишним людям». «Когда смотришь “Унтиловск” от явления к явлению отодвигаешься из сегодняшнего дня назад — назад в прошлое, в старое, — к старому МХАТу, старым темам и старой трактовке тем»[[450]](#footnote-451).

И потом — что за проблемы у этих людей?! «Почему, например, Илья Редкозубов, которого так мучительно тяжело тянет на юг, не уезжает, а занимается истерическими причитаниями? В наше время этого не понять Парень молодой, здоровый? В чем дело? — возмущался критик (совсем как некогда возмущались критики чеховскими тремя сестрами, которые почему-то не берут билеты в Москву: взяли бы, да поехали!). — Вон беспризорные — и те — хоть на вагонных рессорах — а уедут…»[[451]](#footnote-452)

«Вот и выходит, что Унтиловск со всеми его ужасами, бредами, душевными провалами весь в прошлом»[[452]](#footnote-453). «Наша эпоха, полная жизни и сил, не отразилась в пьесе Леонова. Мир и дела живых людей Л. Леонов не захотел показать; поэтому “Унтиловск” так сумеречен, тосклив, скучен и оставляет гнетущее и безрадостное впечатление»[[453]](#footnote-454).

Словом, рецензенты пытались доказать, что «унтиловщины» нет и не может быть в нашей «буче, боевой, кипучей» современности. А раз теоретически ее не должно быть, значит, она не существует. Вывод звучал категорично: после «Бронепоезда» эта постановка «является для театра чем-то вроде покушения на самоубийство»[[454]](#footnote-455).

{238} Только два театральных критика тех лет — И. Крути и Ю. Соболев — отважились оценить этот спектакль более благосклонно и серьезно. Для них не подлежало сомнению право театра на такое, а не иное раскрытие темы «унтиловщины». «В показе “оборотной стороны” революционной страны Леонова интересует не провинциальный рассейский быт в узком смысле слова, а психология унтиловщины, ее природа и ее сущность»[[455]](#footnote-456), — писал И. Крути, определяя обобщенный, общечеловеческий смысл произведения.

Поэтому призрак «достоевщины» вовсе не пугал этих критиков: «Тень Достоевского не случайно витает над Унтиловском… В серых и сумрачных тонах безнадежности показан театром Унтиловск. Он нищ и грязен. Он беден и жалок. “В окнах снег, сумерки”. И в сумерках проходят все четыре действия сумрачной пьесы»[[456]](#footnote-457).

«Лежит город Унтиловск в тундре. Город ссыльный и заброшенный. Летом — дым и гарь. Осенью топь да хлябь. Зимою снега… Здесь только ветры свистят, да снега лежат, а человек истлевает»[[457]](#footnote-458), — так писал Ю. Соболев, раскрывая символический смысл образа города, который «проспал все это буйное и героическое время».

Подводя итоги критических боев вокруг леоновской пьесы, А. В. Луначарский все-таки не мог не признать явный перевес негативных оценок и с некоторыми оговорками присоединил к ним свой голос. «Л. Леонов… в “Унтиловске”, — писал он, — несмотря на огромные ресурсы МХАТ I, не только не дал стройной и художественно значительной пьесы, но и с точки зрения идеологической ознаменовал некоторый шаг назад театра. Нельзя, конечно, отрицать того, что Леонов остается Леоновым, и что самый диалог пьесы “Унтиловск” должен быть отнесен к языку своему к лучшим произведениям нашей молодой драматургии, но это нисколько не искупает мрачного колорита пьесы и поразительного отсутствия в ней действия»[[458]](#footnote-459).

Надо полагать, что оценка Луначарского сыграла существенную роль в судьбе спектакля. Тем более, что зрительный зал не был покорен этим тоскливым странноватым зрелищем. В репертуаре театра пьеса удержалась недолго. Но для самих художественников прошла далеко не бесследно.

Чем же был «Унтиловск» в истории МХАТ, какую зарубку он оставил в режиссуре Станиславского и почему именно об этом спектакле было сказано, что он дал театру возможность «показать революцию через душу человека»?

Показ этот совершался как бы методом «от противного». Все, кому довелось увидеть спектакль, запомнили, как одно из самых больших своих театральных потрясений, образ Червакова — Москвина, — «подлинно трагический {239} и жуткий образ, невольно возвращающий нас к штабс-капитану Снегиреву в “Братьях Карамазовых”»[[459]](#footnote-460). Снова, на современном материале, актер Художественного театра поднимался к монументальному реализму, к искусству траги-сатирического обобщения.

Москвин как бы вбирал в себя весь пафос «унтиловщины», всю философскую соль бесовского разрушения и нигилизма. «“Аз есмь Унтиловск”, — кричит Черваков в исступлении. Как злая осенняя муха, бьется он в последней тоске… Сухой и тонкий рот, знающий жестокую гримасу мучительства; глаза, в которых и за очками горит огонь ненависти; цепкие руки, в которых все осуждено на увядание; скороговорка, за которой скрывается мысль “себе на уме”, и, наконец, повышенная напряженность человека, шагающего на краю пропасти, в которой он видит свой конец»[[460]](#footnote-461), — таким запомнился москвинский образ критику тех лет.

«Эта пьеса, посвященная теме внутренней контрреволюции, гнездящейся в душах людей, и ее разоблачению, нашла в театре исполнителей поистине превосходных, — писал позже П. А. Марков.

… Станиславский необыкновенно чутко угадал особый мир, который рисует Леонов, и выразил его в соответствующих ритмах, в интереснейших мизансценах, в предельной психологической напряженности переживаний.

… Станиславский лепил спектакль мощно, крупными и сильными кусками, и, казалось, что во всем этом замечательно сработанном сценическом произведении нельзя найти ни одного пустого места, — так вдохновенно и смело переливал Станиславский в конкретную и беспрерывно текущую мысль сложный текст пьесы Леонова. Был настоящий пафос разоблачения философии нигилизма в Москвине — Червакове: он наиболее полно вскрывал своим исполнением политический смысл пьесы — ту борьбу с “душевной контрреволюцией”, которую на протяжении всей своей литературной деятельности ведет Леонов, беспрекословно веря в то, что растопятся “унтиловские снега”»[[461]](#footnote-462).

Даже если бы в этом спектакле, кроме москвинского Червакова, не было ничего стоящего, не было бы ни глубокого режиссерского взгляда, ни пронзительной провинциальной романтики Редкозубова — Добронравова, ни дерзкой «малявинской» удали Васки — Шевченко, то и тогда «Унтиловск» должен был бы занять — благодаря Москвину — свое место в истории Художественного театра.

Однако спектакль недолго удержался в репертуаре театра, и это нанесло известный урон не только автору и актерам, но и Станиславскому, который (по словам Горчакова) был тогда в Леонова «влюблен как в писателя». Спектакль, в сущности, разошелся со своим временем. «Теперешняя публика не смогла оценить всей глубины пьесы, оценить психологические переживания действующих лиц, словом, зрителю…, никогда не читавшему Достоевского, просто было скучно»[[462]](#footnote-463).

## **{****240}** «Растратчики»

Тема, поднятая «Унтиловском», была подхвачена и по-своему продолжена другой пьесой современного автора, непосредственно к нему примыкавшей. Это были «Растратчики», которых по одноименной повести написал для МХАТ молодой прозаик Валентин Катаев.

Пьеса готовилась параллельно с «Унтиловском», тоже выдержала немало редакций, вариантов и переделок; затрачено на нее было около 100 репетиций, а после выпуска — 20 апреля 1928 года — спектакль прошел тоже всего 18 раз.

Станиславский снова руководил всей постановкой, режиссерскую работу вел И. Я. Судаков. Оформлять спектакль был приглашен художник И. М. Рабинович. Все роли, кроме центральных — бухгалтера Прохорова и его жены Янины (их репетировали М. М. Тарханов и М. П. Лилина), были распределены между молодыми актерами.

Театр намеревался в этой постановке довести ту же тему отчуждения человека от общества, внутренней эмиграции и тяги к инобытию — до буфонной, фарсовой, почти фантастической нелепости — с тем, чтобы смехом ее, наконец, изжить, от нее освободиться. Казалось, материал, взятый Катаевым, как нельзя более этому замыслу отвечал.

В самом деле: в своей повести Катаев писал не о людях безвинных, несправедливо обиженных и отторгнутых обществом, а заведомо виновных, совершающих преступления не какие-то мнимые, стародавние, а подлинные, сегодняшние и — уголовные. Сам факт растраты не подлежал сомнению: бухгалтер Филипп Степанович и кассир Ванечка совершали растрату казенных сумм — и по тем временам немалую. Оправдание героев-растратчиков заранее исключалось. А следовательно, само ядро ситуации несло в себе отрицательный, сатирический заряд. И открывался широкий простор для комедийной стихии.

Однако смысл повести вовсе не сводился к поимке и наказанию уголовных преступников. Катаева больше всего интересовали движущие пружины сюжета, цель людей, совершающих растрату, самый пафос, психология и даже своеобразная философия растратничества. Легче всего было, отмахнувшись, сказать: нэпманская накипь, и все тут. Но писатель увидел за этой накипью ту самую тягу к инобытию, стремление вырваться — хоть раз в жизни! — из нудной прозы быта на свободу, на простор красивой, великолепной жизни, где все человеку дозволено.

Поэтому-то Катаев и взял двух персонажей самой прозаической, мизерабельной профессии — скромного бухгалтера и робкого, исполнительного кассира — чтобы показать весь феерический размах задуманной ими аферы. Растрата совершалась бесхитростно, даже наивно, без четко продуманной страховки, без прикрытия. Просто под влиянием винных паров закружилась голова, а тут еще мрачный курьер Никита с его настойчивыми россказнями о повальной заразе растратничества («Все едут, все!»), да возвращение в свою постылую коммунальную квартиру, к истеричной жене-польке в застиранном халате с рябыми розами.

И, разодрав халат из пестрых роз, прихватив с собой тихого кассира Ванечку, плотно прижимающего под мышкой портфель с казенными суммами, {241} Филипп Степанович выбегал из дому с кличем: «Едем!» Куда и зачем? — это уж было не столь важно. Пьяная бухгалтерская фантазия покуда подкидывала лишь вполне благонамеренные, «законные» формы поездки: некую «командировку» по «обследованию». Кого и чего? — тоже несущественно. Сперва — обследовать город Ленинград, где, должно быть, еще сохранились всякие там графини и княгини для любовных утех на высшем уровне, затем — провинцию, где их, разумеется, примут по-царски и закатят пир горой!, а потом — конечно, на Кавказ, какая же может быть роскошная жизнь без черноморского побережья!

Однако ж на Кавказ казенных сумм уже не хватало, ванечкин портфель оказывался пуст. Развеселый, дикий и пьяный угар заканчивался тяжким похмельем. И нищие, обобранные растратчики, спустив на рынке последнее пальто, дрожащие от холода, полубезумные, возвращались в Москву, к разбитому корыту. В поезде бухгалтер лихорадочно, в бреду еще «подбивал» отчет о «командировке», присовокупляя стоимость железнодорожных билетов, пива, раков и шляпки с перьями для мамзель Изабеллочки. Но кассир Ванечка уже готов был покорно предстать пред уголовным розыском: «Не надо было пользоваться, Филипп Степанович…» Сверкающий порыв к инобытию заканчивался грустно.

Станиславскому повесть Катаева очень понравилась. Он увидел в ней материал для современного сатирического обозрения в гоголевской манере, чуть ли не новые «Мертвые души». Вскоре была написана инсценировка, и работа над ней закипела. Но результат обманул ожидания. «Повесть увлекла меня чрезвычайно, — рассказывал потом Станиславский. — Вот так фантасмагория! — подумал я… и вдруг испугался этого слова. И стал скрупулезно выискивать в пьесе опорные точки для правдивой картины современной жизни. Не находил их, нервничал, терзал Катаева, актеров, художника… А весь фокус заключался в том, что у Катаева действительно написана фантасмагория, которую надо было развернуть на сцене в космических масштабах»[[463]](#footnote-464).

В душе режиссера еще жила образная символика только что показанного «Унтиловска», еще свежо было воспоминание о стихийности, взъерошенности {242} атмосферы «Бронепоезда» с его «темой метавшейся в пламени революции России».

«И мне вообразилось, — говорил он, — что за импрессионизмом “Растратчиков” скрыт гоголевский масштаб событий и характеров. Накипь жизни, мыльный пузырь, переливающийся всеми цветами радуги, чтобы через секунду лопнуть, я принял за некое обобщение, и вместо сатирической фантасмагории, которую можно было довести до предела средствами сценической выразительности, я начал старательно насыщать пьесу психологией, чуть что не достоевщиной…»[[464]](#footnote-465)

Рассказывая так о своей работе над «Растратчиками», Станиславский с обычной самокритичностью упрекает себя в том, что «не понял почерка Катаева, его видения людей, событий; частное, но яркое явление я возымел желание возвести в символ. И погорел. А если бы это была веселая фантасмагория, начавшаяся с бутылки пива, но разросшаяся до уродливого события в “уездном масштабе”, мог получиться неплохой сатирический спектакль… Катаев великолепный наблюдатель, острый, тонкий, но это не Гоголь! Он не стремится вздыбить мир!»[[465]](#footnote-466)

Словом, напрасно режиссер старался из «Растратчиков» сотворить новые «Мертвые души», а из Катаева сделать Гоголя. Молодой автор и его пьеса такой нагрузки явно не выдерживали. Так ли это было на самом деле, мы увидим ниже. Но здесь для нас важен даже не столько конечный результат, сколько сама цель режиссера, то, ради чего он «насиловал» автора, почему так стремился «вздыбить мир». Ведь и в этом намерении — пусть не до конца осуществленном — тоже проявлялась удивительная, живая динамика его режиссерской мысли.

П. А. Марков рассказывает, как увлекательно фантазировал Станиславский на тему, предложенную Катаевым еще до начала репетиций. «Масштабы пьесы все возрастали, и одновременно росла фантазия Станиславского, еще больше возбуждая богатое воображение Катаева, любившего всякие невероятности. В глазах Станиславского похождения бухгалтера и его кассира Ванечки были готовы сравниться с похождениями Чичикова, а многочисленная смена мест, куда забрасывала судьба героев катаевской повести, подкрепляла такое сравнение. Фантазия Станиславского рисовала ему все большие просторы, легко допускаемые гиперболизмом самой повести — и Катаев охотно откликался на предложения Станиславского. Более того — загипнотизированный им, он приносил чуть ли не ежедневно все новые и новые сцены. Порою казалось, что в своей поэтической фантазии они потеряли власть над своими героями и что уже бухгалтер Прохоров и Ванечка владеют ими. Когда Станиславский фантазировал, он радовался как ребенок, дразня себя широкими театральными возможностями. Катаев же, в свою очередь, как бы ожидал, что еще нового выкинут бедные растратчики, в каких невиданных, вроде бы независимых от автора, но им же самим изобретенных положениях окажутся. Я любил присутствовать при этих патетических соревнованиях в выдумке.

{243} Вершиной среди них должна была стать довольно быстро отпавшая еще до начала репетиционного периода сцена в кино, куда в результате своих полувынужденных, полудобровольных скитаний попадали в своем авантюристическом пафосе Прохоров и Ванечка. И где уже совсем невероятно переплетались съемки фильма из жизни Николая II, мнимосветская массовка и доведенные до полусумасшествия наши герои»[[466]](#footnote-467).

Однако ж на практике от подобного размаха пришлось отказаться. В непосредственную работу над спектаклем Станиславский включился с декабря 1927 года, когда вся пьеса (в ее первоначальном варианте) была вчерне прорепетирована И. Я. Судаковым. Сказав, что «работа стоит на верном пути», он стал заниматься «по линии роли с каждым из исполнителей в отдельности». А затем состоялось совещание с участием В. П. Катаева и И. М. Рабиновича, где Станиславский рассказал свой «план дальнейшей работы»[[467]](#footnote-468).

Во 2‑м акте вместо трех разных картин (гостиница «Гигиена» в Ленинграде, город «Калинов» и «Деревня», куда ездили и где попеременно развлекались растратчики) он предложил сделать одну общую картину в Калинове с большой массовой сценой, под названием «Трактир-Ярмарка». В соответствии с этим В. Катаев заново переписал текст сцены в Калинове[[468]](#footnote-469). Был привлечен весь переменный и вспомогательный состав театра, и работа закипела.

Просмотрев новый вариант 2‑го акта, Станиславский уточнил: «Вся картина (“Ярмарки”) должна строиться по основной линии Прохорова — Тарханова и Ванечки — Топоркова. Кое что нужно сократить. Острее выявить Пашку Сазонова (предсельсовета, который в финале “за милицией побежал”) и мужиков. Продолжать дальнейшую работу по изысканию света для этой картины, а также все призраки, маски, звуковую часть поручается В. П. Баталову довести с И. М. Рабиновичем»[[469]](#footnote-470).

Запись эта в какой-то мере отражает направление поисков Станиславского: мысль его ищет постепенного обострения, кульминации всего спектакля, доходящей до фантасмагорической образности (призраки, маски). Массовые сцены разрастаются, на репетицию приглашается стенографистка, чтобы «записать все вставные слова и фразы, придуманные самими исполнителями»[[470]](#footnote-471), и передать автору.

Позже Станиславский «разбил все картину “Трактир-Ярмарка” на несколько событий-эпизодов» с тем, чтобы «четче, ярче, красочнее выявить линию Прохорова и Ванечки. Начиная с будней плохого трактира уездного городка, с постепенным нарастанием довести картину до кошмара»[[471]](#footnote-472). Ради этого он написал даже специальную «схему» действия, добиваясь четкого, как по нотам, ритмического ее исполнения всеми участниками {244} (ритм он обозначал с точностью до 1/8 и даже 1/16, с точками и синкопами, с постепенным убыстрением до «сумасшедшей» скорости).

В соответствии с режиссерским замыслом художник И. М. Рабинович дал обобщенную гиперболическую формулу русской провинциальной глуши, не только плохонького уездного трактира, но всего города Калинова вкупе, куда судьба закинула двух незадачливых «случайных» растратчиков и где они надеялись обрести некую свободную райскую жизнь. Сцена была разрезана горизонтально на две части: внизу стояли кособокие стены трактира с темными скошенными окнами, низкой дверью и топорной трактирной мебелью, а наверху, в глубине на дождевом фоне торчали жалкие унылые домишки.

Картина начиналась с многоголосой ярмарочной музыки, в гуле которой Прохоров с Ванечкой входили в пустующий трактир, где мрачный, чернобородый трактирщик встречал их скучной репликой: «Нету водки… По случаю ярмарки — все выпили. Вон она — шумит как». Ванечка уговаривал Филиппа Степановича остаться здесь, в его родном городе Калинове, ловкий малый — извозчик Алешка божился, что достанет водки, и Прохоров, наконец, соглашался: «Калинов так Калинов». Пока он с достоинством объяснял трактирщику, что прибыл сюда «по специальной командировке, на предмет строжайшего обследования обстоятельств жизни», в трактире уже подымалась суета: половые тащили водку с огурчиками, ушлая бабенка стремглав бежала вниз по лестнице — «Батюшки-матушки, растратчики приехали!» — и волочила к ним в номер канделябры, зеркала и вазоны.

Тут кстати появлялись с ярмарки и березовские мужики — земляки Ванечки, звали его с собой в родную Березовку — на свадьбу сестрицы Грушки. Но Филипп Степанович принимал мужиков за «депутацию от местного населения» и милостиво звал всех к столу: «Я угощаю вас всех! Человек!» И объявлял «национальный праздник в уездном масштабе открытым! Хозяин! Сыпь закусок!.. Выворачивай тр-рактир наизнанку! Я за все отвечаю!»[[472]](#footnote-473)

На дармовщину к столу тянулись мужики, девки, парни, потом купцы (художник рисовал здесь разные типы купцов: высокого узкоглазого татарина с окладистой бородой, в меховой шапке и рыжем малахае, маленького морщинистого уродца с проваленным носом и щербатым ртом, другие физиономии — помоложе и постарше, в купеческих картузах, заросшие, тупые и хитрые одновременно). Бухгалтер принимал их великосветски: «Пожалуйте… и вы, граф, жевупри асее ву. И вы, баронесса… сильвупле… Пожалте, пожалте!.. Эй, кто там! Пускай хор!.. Ко мне — цыгане!» Появлялся хор цыган и начиналась песня «Город Николаев».

Художник показывал здесь лихо пляшущего, закинувшего руки за голову, курносого, конопатого парня в красной косоворотке, с закатившимися глазами, с лицом, застывшим в маске веселья. Позади него отстукивала каблуками баба в голубом. Еще дальше теснились другие развеселые {245} пьяные рожи, нарядная украинская пара. Где-то мелькала почти что маска Арлекина. И все вместе это являло вид яркого лубка, скоморошьего зрелища.

Гармошку сменяла шарманка. Шарманку — фокусник. Потихоньку в трактир просачивались нищие. И всех Филипп Степанович щедро одаривал, усаживал, потчевал. Он вел себя по-царски. И толпа оказывала ему царские почести: хор пел «многие лета», подхватывал его под руки и торжественно усаживал, низко кланяясь в ноги.

Ванечка испуганно упрашивал своего патрона поскорей уехать от греха подальше. Но трактирщик и слуги его оттирали и приказывали народу веселить Филиппа Степановича. Шарманщик играл, певица пела, под их музыку «дрессированная курица» представляла, конферансье выкрикивал свои репризы. Но Филипп Степанович нетерпеливо кричал: «Хамское развлечение!» И требовал: «Дайте мне возвышенного!» В тишине народ шепотом расспрашивал, кто таков этот человек. Пересудачивали сначала тихо, на большом волнении, потом ритм постепенно ускорялся, дамы переходили на синкопы, все время пытаясь вызнать — врет или не врет этот приезжий.

«Филипп Степанович! — влетал снова Ванечка. — Ей богу! Поедем с мужиками в Березовку, к мамаше… На Грушкиной свадьбе погуляем…» Но Ванечку оттаскивали. И снова взрывалось веселье — делался всеобщий хаос. Пели цыгане, в то время как Ванечка сквозь слезы лепетал свой монолог о «мамашеньке».

С криком вбегал трактирщик, который нашел «возвышенное». Толпа гудела. И появлялась калиповская «этуаль»: жирная, грубо размалеванная «дива» с рыжими, как огонь, патлами выходила на помост в синем, смело декольтированном платье с белой чайкой на груди. Ноги в красных чулках выбрасывали канкан, рот ощеривался в крике, щеки пылали, а сзади мелькали маски музыкантов, японец-ударник, орущие рты, пляшущие руки и ноги, гитары, гармошки. И все это сливалось в один остервенело ревущий, звучащий оркестр.

На бухгалтера шансонетка производила потрясающее впечатление. Он сразу влюблялся, протискивался к самой эстраде, страшно аплодировал, влезал на сцену и кричал: «Вина и плодов!», объявляя «народный праздник в уездном масштабе». Народ кричал «Ура!» Филипп Степанович разбрасывал деньги, все «хватали как собаки». Половые несли подносы, и начиналась «сцена жратвы»: повсюду виднелись жующие рты, орущие пьяные морды-маски.

«Эй, вы, фараоново племя! — кричал Прохоров цыганам. — Веселую — разбойную! Крой! Я за все в ответе!» И сам дирижировал хором. «Вот она, настоящая жизнь, — в восторге вопил бухгалтер. — Ну что, старик Саббакин! Снилось ли тебе что-нибудь подобное?! Жалкий старикашка… А еще через два бе!» Он лез на эстраду и пел нечто «возвышенное».

Внезапно он распахивал окно и по-царски, милостиво кричал ярмарке, шумящей за стенами трактира: «Здравствуй, мой добрый народ! Пей, гуляй, веселись!» Народу выкатывали бочки с вином и пивом, толпа кричала «Ура!» Филипп Степанович командовал, а Ванечка, не помня себя, с остервенением кидал за окно окорока, рыбу, раков: «Крой! Налетай! Распишись {246} в получении!» В это время хор пел «Вдоль по Питерской», а Филипп Степанович восторженно декламировал: «Дайте мне крылья! Дайте мне что-нибудь такое, чтоб с ума можно было сойти от красоты!»

Наконец Ванечка не выдерживал. Словно взбесившись, он опрокидывал стол, и толпа замирала в ожидании. В последний раз он молил Филиппа Степановича уехать. Тот, возмущенный, прогонял кассира. «Я желаю танцевать лезгинку» — и кидался в дикой пляске, разбрасывая вокруг себя деньги, кружился в вихре все быстрей и быстрей, и вдруг, зашатавшись, падал. Толпа рвалась его ограбить. Ванечка, расталкивая всех, спасал портфель с деньгами. Толпа напирала, кредитки разлетались вокруг, приклеивались к липкому полу, и люди на четвереньках ползали, отклеивая и вырывая друг у друга бумажки…

Как раз в этот момент вбегал ловкий малый Алешка и поднимал тревогу: «Слышь, граждане. Ехать надо. Беда. Пашка-то Сазонов за милицией побежал… Арестовать думает…» Заслышав о милиции, толпа мгновенно рассеивалась. Кабак пустел. «Кого арестовать? Меня? Ни под каким видом! — в беспамятстве бормотал Филипп Степанович. — Кассир, едем!» И вяло требовал раков. Но Ванечка уже решался покончить с собой: «Души моей больше не хватает… черное под ногами, черное… пустите… пойду…» И, швырнув под ноги патрону портфель, Ванечка уходил прочь нетвердой походкой…

Пока Филипп Степанович расплачивался с трактирщиком, Ванечка где-то за сценой лез в петлю, стул падал, доносились крики, вой, грохот, {247} звон разбитой посуды. Его спасали. «Деньги у них шальные!» — кричал хозяин. За окном нарастал гул набата и колокольцы пожарных. Люди метались по комнате. Раму высаживали. «Пожарные едут!» «Спалили Калинов!» И вырываясь из этого хаоса, старый растратчик тащил за собой молодого, на ходу натягивая пальто.

Так разработал и поставил Станиславский центральную сцену спектакля, решая ее в том ключе откровенной сатирической фантасмагории, который казался ему наиболее подходящим для пьесы Катаева. Здесь катаевская мысль — о безобразном мишурном блеске, каким оборачивался для бедных «случайных» растратчиков искомый ими вожделенный мир возвышенной свободы и красоты, — обретала ярчайшую формулу сценического гротеска. Тут спектакль соприкасался с хлыновской темой из «Горячего сердца».

Сцену эту окружали с двух сторон — в начале и в конце — картины нарочито будничные, прозаические. Учреждение с длинной перегородкой, ранжиром зеленых абажуров и скучной очередью у кассы. Обшарпанная коммуналка прохоровского семейства, с лестницей-стремянкой и висящим по диагонали бельем.

Затем — железнодорожный вагон, обещающий нечто загадочное, манящее впереди, а потом, после бегства из Калинова, — вокзал, ничего больше не обещающий — ни Кавказа, ни даже рюмки водки. И, наконец, возвращение, и снова та самая обшарпанная квартира старого свихнувшегося бухгалтера.

{248} Кольцевое построение лишь подчеркивало грустную, в сущности, мысль об иллюзорности, нелепости и бесцельности порыва человека к инобытию, попытки вырваться из прозы жизни к сверкающей радужными огнями поэзии. И когда полубезумный, больной бухгалтер, с седой растрепанной шевелюрой, беспомощно теряя разбитое пенсне, протискивался в дверь своей комнаты и робко говорил жене: «Я вернулся, Яня…», — спектакль, закрутившийся как разгульная, отпетая фантасмагория, заканчивался тоном истинно мхатовской трагикомедии.

Вот почему Станиславский и был прав, когда уделял в начальном и конечном актах так много внимания психологии катаевских героев. Ему важно было показать повседневность такой, какой она была на самом деле — не хуже и не лучше. Показать бухгалтера Прохорова вначале как вполне обыкновенного, смирного и приличного совслужащего.

М. М. Тарханов появлялся здесь в поношенной мешковатой паре, в жилетке с привычными складками на животе и жалким шнурком вместо галстука. Казалось, ничто не предвещало в нем будущей метаморфозы: руки покоились на жилетке, пенсне удобно сидело на носу — так, чтобы можно поглядеть поверх него на посетителя, реденькие волосы были гладко расчесаны на пробор, бородка скромно подстрижена, и только кончики усов чуть закручивались кверху. Этот Филипп Степанович жил скромным подкаблучником у своей стриженой, некогда бравой жены, теперь облачившейся в бесформенную вязаную кацавейку. Янина — М. П. Лилина хрипло и тоже привычно покрикивала на своего неказистого {249} мужа, шлепала своих золотушных детей и не вылезала из фартука, круглый день хлопоча, как бы свести концы с концами на скудное бухгалтерово жалованье.

Вот из этой скудной повседневности и вырывался «случайный» растратчик, совершая свой хмельной вояж по городам и весям. Но когда в финале, одичавший, заросший седой щетиной, он открывал дверь своего дома, а исстрадавшаяся жена кидалась ему навстречу и дочка поднимала глаза от корыта, то слово «дом» теряло свой прежний гнетущий призвук, и даже застиранное белье, протянувшееся на веревке поперек комнаты, не казалось таким неуютным… Здесь «пьяно-бредовый, полубезумный бухгалтер вырастал в образ, поистине, трагикомический… по масштабам своим переплескиваясь из неглубоких форм пьесы»[[473]](#footnote-474).

Тема возвращения человека к самому себе, открытия простой и трудной истины, что «синяя птица счастья — внутри нас», еще более отчетливо сквозила в образе Ванечки. Не случайно Станиславский учил В. Топоркова прочно вживаться в повседневность, окружающую его героя. «Вот он кассир Ванечка. Милый, скромный молодой человек. Он у себя в кассе. Это его святая святых. Это лучшее, что у него есть в жизни»[[474]](#footnote-475), — говорил режиссер, тут же заставляя оживать предметы показывая как симпатичен красно-синий карандаш, который Ванечка величает по имени-отчеству, {250} как ярко блестит в его закутке лампочка, с каким приятным пощелкиванием отпираются замки несгораемого шкафа, заботливо смазанные салом…

Словом, чистота, скромность и аккуратность — вот на чем покоился уютный ванечкин мирок. «Теперь представьте себе самочувствие Ванечки, когда в силу стечения каких-то дьявольских обстоятельств, после пьяного беспамятства, он просыпается в купе международного вагона в поезде, едущем в Ленинград, и обнаруживает растрату десятка тысяч рублей, спящего тяжелым хмельным сном старшего бухгалтера и лежащую на верхней полке веселую женщину.

Какая чертовщина, какое чудовищное разрушение чудесного ванечкиного мира, какая трагедия в его жизни!»[[475]](#footnote-476)

Станиславскому хотелось, чтобы разрушение уютного маленького мирка повседневности происходило (почти как в спектакле «Сверчок на печи») под влиянием некоей «бесовской силы», «дьявольских обстоятельств», извне, враждебно врывающихся в жизнь человека. Впрочем, в отличие от студийного спектакля, здесь рассматривался уже иной, совсем не диккенсовский человек.

Недаром Станиславский решил заменить Н. Хмелева, который вначале репетировал Ванечку, таким актером, как Топорков. По словам П. А. Маркова, у Хмелева Ванечка был «человеком лирической тоски», «ненужным и странным существом», в нем «билось томительное чувство одиночества»[[476]](#footnote-477). Назначая на эту роль острохарактерного коршевского актера, только что принятого в Художественный театр, режиссер говорил ему, что Ванечка — «личность тупая, недалекая. Его надо играть по-другому»[[477]](#footnote-478). И искал большей жесткости сатирических красок.

{251} Ванечка — Топорков воспринимал разрушение привычного быта поначалу вовсе не трагически: ошарашенный случившимся, он втягивался в авантюру не без удовольствия, не без приятности. «Личность тупая и недалекая», этот кассир в старенькой гимнастерке, с низким лбом, наивно приподнятыми бровями и толстым, полураскрытым от удивления ртом, жадно набрасывался на «красивую жизнь», неожиданно перед ним раскрывшую свои дары. Это был, в сущности, еще один вариант хлыновского невежества, наконец, дорвавшегося до «воздушного пирога» жизни, по малограмотности своей не знающего с какого боку к нему присесть.

Но Станиславский не был бы Станиславским, если бы не обнаруживал и в этом недалеком существе своей лирической тоски. То, что в повести Катаева проступало лишь намеком, режиссер разработал как спонтанно нарастающую драму. Тоска рождалась в тупом Ванечке в тот момент, когда его заносило поближе к запахам родной земли, к мужикам, к той самой Верхней Березовке, где ждет не дождется его мамашенька, где играет свадьбу сестрица Грушка.

На этой стихийно подступающей к горлу патриархальной деревенской ностальгии и построил режиссер человеческую драму по природе честного крестьянского паренька. Оторвавшись от земли, он оказался растратчиком действительно случайно, под давлением «дьявольской» разрушительной силы. И горько в том раскаялся. Наверное, если бы так не боялся Ванечка своего непосредственною начальства — бухгалтера Прохорова, он сразу со слезами признался бы во всем тем же березовским мужикам. И не дожидался томительной, уже трезвой поездки в Москву, чтобы войти в подъезд МУРа.

Такой спектакль показал Художественный театр своему зрителю в апреле 1928 года. Прежде чем вынести его на широкую аудиторию, театр пригласил на генеральную репетицию (по примеру «Унтиловска») членов Художественного совета — известных государственных деятелей, литературных и театральных критиков, чтобы после спектакля выслушать их мнение.

Результаты обсуждения оказались неутешительными. Большинство выступавших, отмечая великолепную актерскую игру, в особенности игру М. М. Тарханова, резко критиковали пьесу Катаева. Находили, что Художественный театр вообще зря взялся за пьесу, которая «не раскрывает тип растратчика как вредное и опасное социальное явление», что «это слишком мелкая вещь для такого большого, такого значительного театра»[[478]](#footnote-479). Замысел театра не был поддержан: герои пьесы показались не типичными. «Это — растратчики без злого умысла, этакие “честные растратчики”… Вместо того, чтобы увидеть на сцене растрату, как социальное зло, видишь страдания несчастных людей, мучающихся безвинно. Пьеса не дает того, что от нее ждешь: начинается она почти водевильно, кончается же трагедией».

{252} Станиславский защищал позицию театра, говоря, что «сейчас у публики определенный интерес к современным пьесам. А таких пьес мало, при этом они еще слабы в драматургическом отношении. Мы заказали пьесы многим авторам, но… в настоящее время в театр представлена только одна современная пьеса — “Бег” М. А. Булгакова… Что же лучше для театра: играть современные пьесы молодых авторов, пьесы недозрелые, вырастающие на своих ошибках, или классические пьесы? Мы хотим смешать в своем репертуаре и те и другие, т. к. если мы будем играть только классический репертуар, то это произведет впечатление, что театр отстает от жизни».

Другие ораторы, критикуя пьесу, все-таки касались ее истинного человеческого смысла, который как раз и привлек театр: растрату совершают здесь не «злодеи», а обыкновенные, даже по-своему хорошие люди, но оторвавшиеся от своей среды и «приблизившиеся к деньгам». «Прохоров — это фантаст. Он весь живет какими-то мечтами о великолепной жизни и кроме этого — жить ему нечем. Вот такие люди и тратят так нелепо, так непонятно попавшие к ним случайно, чужие деньги».

«Объяснение поведения Прохорова, по-моему, таково, — говорил В. Катаев: — он не уважает Советской власти. Ведь в прежнее время, у Саббакина, он не крал, потому что весь строй и уклад жизни казались ему незыблемыми, и страшно было быть осужденным и деклассированным. А теперь, когда все полетело, когда весь привычный строй жизни рассыпался, — все представляется Прохорову в новом виде. И деньги ему представляются какими-то шальными, “советскими”, и наказание не так страшно… “Растратничество” — ведь это типично русское явление. И именно такое растратничество».

Споры продолжались. Но после выступления Катаева совещание склонялось к тому, что «бояться экспериментов не нужно», и «путь содружества театра с молодыми авторами — это самый верный путь». Однако все же необходимо «пьесу “советизировать”, т. е. чтобы зритель почувствовал, что действие происходит в послереволюционной России»[[479]](#footnote-480).

{253} На ходу были внесены дополнительные поправки в пьесу, и спектакль — после некоторого сокращения и проверки ритма по «сквозному действию» — был вынесен на публику.

Сколько-нибудь значительного успеха «Растратчики» не имели (успех у зрителей был вскоре завоеван мхатовцами на веселом водевиле Катаева «Квадратура круга», где впервые на сцену Художественного театра вышла комсомольская молодежь). Здесь же, несмотря на все старания театра выйти за пределы скорее нелепого, чем забавного житейского анекдота, спектакль оказался между двух стульев: он и не был достаточно смешон, и не мог подняться до уровня гоголевской сатиры. Раскрыть на этом материале современную трагикомическую фантасмагорию театру не удалось. Пресса на редкость единодушно оценила его как неудачу театра, отдавая должное лишь великолепной игре М. М. Тарханова и, других актеров. К этой оценке присоединились даже такие верные друзья театра, как Ю. В. Соболев и Н. Д. Волков.

Между тем для внутренней эволюции театра этот спектакль не мог пройти бесследно. Не прошел он бесследно и для режиссуры Станиславского.

Пытаясь максимально углубить и расширить звучание пьесы, разминая так и эдак материал, предложенный автором, мастер захватывал в орбиту своих сценических раздумий многое из того, что поднималось им в «Горячем сердце», в «Днях Турбиных» и в «Унтиловске». Материал сопротивлялся такому режиссерскому «насилию», пьеса трещала по швам от непосильной нагрузки, но мгновениями контакты с большой гуманистической темой русского искусства все же устанавливались.

Глубинный анализ современности, предпринятый Станиславским на новых пьесах разного художественного уровня, стиля и направления, он предполагал продолжить в только что законченной пьесе М. А. Булгакова «Бег».

## «Бег»

Впервые новая пьеса Булгакова, которую он написал специально для актеров МХАТ, была прочитана в присутствии Станиславского 2 января 1928 года. «Бег» произвел на него огромное впечатление. Слушая пьесу, режиссер набрасывал на листке бумаги образы Голубкова и Корзухина: длинноволосого испуганного интеллигента типа доктора Штокмана, стоящего у стола, за которым, навалясь грудью и сжав кулаки, сидел толстомордый плешивый человек с выпученными глазами…

В театре «Бег» был воспринят как откровение, как произведение громадного писательского таланта. Художественники поздравляли автора и себя с тем, что им предстоит работать над такой глубокой современной пьесой. Репетиции было решено начать немедленно.

… В конце января 1928 года, после долгого отсутствия в Москву, наконец, возвратился Вл. И. Немирович-Данченко. В своих интервью он рассказывал об американских впечатлениях, о Голливуде, о том, как Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс говорили ему: «Не забывайте, что мы прежде всего банкиры, а потом — актеры», о том, как пытался писать {254} вместе с сыном Толстого сценарий для экранизации «Воскресения» и как из этого получилась «развесистая клюква»…[[480]](#footnote-481)

Немирович-Данченко признавался, что «соскучился по Москве, соскучился по настоящей художественной атмосфере, которой там, в Америке, несмотря на громадные материальные и технические возможности, но было». Его первые впечатления о Художественном театре были благоприятны. «Уезжая два с половиной года назад из Москвы, — сказал он, — я оставил *новую труппу* Художественного театра в период перестройки и оставил лозунг — *курс на молодежь*. Меня радует теперь полный успех этой молодежи и что лозунг оправдался. Вообще я могу только порадоваться тому, что Художественный театр становится на новые и очень прочные рельсы».

Откликался Немирович-Данченко и на перемены, происшедшие в театральном климате Москвы. «Я с огромным интересом не только прочитал, но и изучил книгу “Пути развития театра”, которая явилась результатом прошлогоднего партийного теасовещания, — говорил он, — и, кажется, я понимаю все течения и видимые, и подводные, и художественные, и политические…»[[481]](#footnote-482)

Он интересовался «Ревизором» Мейерхольда и «Грозой» Таирова, которые в это время находились в центре внимания московской театральной общественности. Но, пожалуй, преувеличивал свою осведомленность по части всех «видимых» и «подводных» течений. Всей сложности происходившей тогда в стране культурной революции он понять еще не мог. И ближайшие события это только подтвердили.

{255} После некоторого «потепления» театральной атмосферы, когда Художественный театр смог несколько приободриться и начать серьезную перестройку своего репертуара, вновь стали раздаваться рапповские голоса о необходимости распроститься навсегда со старой «буржуазной» культурой. Курс на воскрешение классики в современном театре объявлялся лишь «воскрешением мертвецов»[[482]](#footnote-483).

Пытаясь уберечь театры от подобного левацкого нигилизма, Михаил Чехов убеждал: «… Подлинно творческая постановка классических пьес (как “Ревизор” Мейерхольда, “Горячее сердце” Станиславского) поможет разрешить задачу культурной революции в театре не поверхностно, а действительно серьезно… Чтобы совершить культурную революцию, нужно быть прежде всего культурным и очень культурным. Кстати, Маркс знал греческих драматургов наизусть…»[[483]](#footnote-484)

Но эти доводы не оказывали влияния на ретивых бойцов за «культурную революцию». И вскоре подвергся сомнению новый мейерхольдовский спектакль «Горе уму», а возобновление «Вишневого сада» на сцене МХАТ расценивалось только как ненужная «перевернутая страница». Не приняв «Унтиловска» и «Растратчиков», критика обвиняла театр в умышленном отходе от «героики и пафоса современности». Станиславский вынужден был выступить со специальным письмом в редакцию газеты «Известия», чтобы защитить театр от нападок критиков и объяснить, на какие новые реформы идет МХАТ, какой курс на соединение в труппе молодежи со стариками он держит и как осуществляет контакты с новым зрителем[[484]](#footnote-485).

А. В. Луначарский, подводя итоги сезона, вновь поддерживал МХАТ за «Бронепоезд», видя в этой постановке (а не в последних «неудачных» спектаклях) его главную линию — «ориентацию на реалистический общественный театр»[[485]](#footnote-486). Но и сам нарком просвещения тоже подвергался критике. В те дни на страницах «Комсомольской правды» была напечатана полоса под общей шапкой «В атаку на театральную реакцию», где в центре была помещена карикатура на Луначарского, стоящего в тулупе у здания Большого театра, с подписью — «сторож НКП». А вокруг на полосе пестрели броские заголовки: «“Достижения” наркомпросовской политики», «“Охраняем” или создаем и строим?», «Ударить по протекционизму и “меценатству”», «Мы вступили в эпоху культурной революции», «Закрепить молодняк в театре!», «Классовый враг за кулисами»[[486]](#footnote-487) и т. д.

Луначарский должен был с грустью признать, что «за последнее время… начала создаваться атмосфера известной узости, односторонности требований, предъявляемых к театру. Ни руководящие органы партии, {256} ни правительство не стоят на этой точке зрения. Но все время чувствуется какой-то резкий и холодный ветер, сущность которого сводится к тому, что всякая театральная постановка, уклоняющаяся от довольно узкой полосы революционно-бытового театра, принимается как граждански подозрительная и, наоборот, вменяется в особую гражданскую заслугу всемерное стремление к резко подчеркнутому публицистическому театру»[[487]](#footnote-488).

Само собой разумеется, что в этой обстановке наивно было обращаться к новой пьесе Булгакова. Тем не менее театр, во главе с Немировичем-Данченко, который взял на себя художественное руководство постановкой, упорно добивался разрешения работать над «Бегом». Первые шаги были малоутешительны: охарактеризовав пьесу как «голгофу страстей и страданий белых в эмиграции», Главрепертком высказался «против включения ее в репертуарный план МХАТ I».

Но в театре «Бег» воспринимали как талантливое, глубокое продолжение и развитие поисков художественного осмысления современности, которое велось все последние годы, начиная с «Дней Турбиных» — через «Бронепоезд», «Унтиловск» и «Растратчиков». В каждом из этих спектаклей театр продолжал все пристальней исследовать человека на рубежах революции, с разных сторон проникать в человеческую душу, потрясенную, перевернутую великим сломом истории. Рубеж, проходящий через сердце человека, образующий в нем разрывы, трещины, стал в это время основой драматизма спектаклей МХАТ. Начав с близкого себе лирического ключа, театр подбирал затем к этой теме ключи патетические, сатирические и комедийные, чтобы прийти, наконец, к широкому эпическому осмыслению всемирно-исторического события.

Таким эпическим ключом к осознанию времени и должен был стать для театра «Бег». Восемь «снов» Булгакова вставали перед ним как непреложный бег самой истории, идущей к гибели старого мира. Верхний, событийный, локальный сюжет бегства Голубкова и Серафимы «к Хлудову под крыло» — в Крым, в Константинополь связывался здесь воедино с глубинным, подводным, символическим сюжетом хода самой истории. В этом конструктивном принципе проступало развитие русской драмы, обычно подымавшейся от быта к символу, а здесь пришедшей к той ситуации, когда «быт взорван революцией» и «есть только бытие»[[488]](#footnote-489).

Станиславский чувствовал, что работа над новой пьесой Булгакова может привести не только к серьезному переосмыслению актуальных идейных мотивов, к изживанию проблем внутренней и внешней эмиграции и принятию революции (все еще остро стоявших перед русской интеллигенцией[[489]](#footnote-490)), по и открывает заманчивые пути художественной эволюции {257} искусства МХАТ. Поэтому на всех этапах он горячо поддерживал «Бег». Многоплановая композиция пьесы, сложные, противоречивые судьбы и характеры героев, новые черты авторского стиля, его трагикомический гротеск, восходящий к символической фантасмагории, тесное сцепление «судьбы человеческой» с «судьбой народной», волнующая современность пьесы и ее громадный общечеловеческий смысл — все это манило, увлекало актеров и режиссеров новизной будущих сценических открытий…

Осенью 1928 года, в начале нового, юбилейного сезона МХАТ, Вл. И. Немирович-Данченко собрал писателей, театральных деятелей и критиков, чтобы обсудить «Бег». Пьесу читал автор. Перед началом обсуждения П. А. Марков огласил решение Главреперткома, а И. Я. Судаков (назначенный режиссером этой постановки) сообщил собравшимся о переговорах по доработке пьесы.

На обсуждении выступил А. М. Горький. Как раз в эти дни он смотрел во МХАТе «Дни Турбиных», «Бронепоезд» и высоко оценил обе постановки. Горький занял позицию полной поддержки пьесы Булгакова, которая ему чрезвычайно понравилась.

«Со стороны автора не вижу никакого раскрашивания белых генералов, — сказал он. — Это — превосходнейшая комедия, я ее читал три раза, и читал еще… другим товарищам. Это — пьеса с глубоким, умело скрытым сатирическим содержанием. Хотелось бы, чтобы такая вещь была поставлена на сцене Художественного театра…

Когда автор здесь читал, слушатели (и слушатели искушенные) смеялись. — Это доказывает, что пьеса очень ловко сделана.

“Бег” — великолепная вещь, которая будет иметь “анафемский” успех, уверяю вас»[[490]](#footnote-491), — заканчивал Горький.

Завершая обсуждение, Вл. И. Немирович-Данченко заявил, что его «опасения сегодня рассеялись». «Главрепертком ошибся в своей оценке пьесы, по всей вероятности, потому что в пьесе очень много комедийного, которое пропадает, когда пьеса читается не на публике, — сказал он. — Что касается до ролей, вызвавших сомнения, то если Чарнота — герой, то только в том смысле, как и герои — Хлестаков, Сквозник-Дмухановский. И он будет высмеян так же, как типы гоголевских комедий».

Что касается Хлудова, то «он сознает, что делает неправое дело, и продолжает его делать, и этим-то он и болен». «Актер, играющий Хлудова, должен сразу показать, что Хлудов болен неправым делом». Режиссер согласился с тем, что мотивы возвращения Голубкова и Серафимы надо раскрыть яснее: «По Караванной улице тоскуют многие эмигранты; тоскуют, но не возвращаются, а эти возвращаются, хотя у них есть деньги». {258} Ему хотелось здесь прояснить «влекущее их на родину чувство». Режиссер был убежден, что «поправок будет немного». «Автор, увидя пьесу в работе, найдет в конце нужные слова»[[491]](#footnote-492).

Так закончилось это многообещающее обсуждение. На следующий день, 10 октября, Немирович-Данченко приступил к репетициям «Бега». Все ведущие роли были отданы молодым актерам (Голубков — М. Прудкин, Серафима — А. Тарасова, Чарнота — В. Станицын[[492]](#footnote-493), Хлудов — И. Хмелев, Люська — О. Андровская, Корзухин — В. Ершов, Врангель — Ю. Завадский, вестовой Крапилин — Н. Баталов и др.). Весь театр был увлечен пьесой Булгакова.

Правда, ни о каком чисто комедийном прочтении не могло быть и речи. Если и проступала комедийно-сатирическая тональность, то только в сплетении с трагедийной. «“Сны” должны были звучать обвинительно и сильно, — вспоминает П. А. Марков. — В эскизах декораций В. Дмитриев вскрывал трагедийную, тревожную сущность пьесы»[[493]](#footnote-494).

Судя по более поздним записям репетиций, Немирович-Данченко (вместе с Судаковым и Булгаковым, который участвовал и многое определял в работе театра) строил спектакль на резких ритмических сдвигах. Уже с первой картины режиссер хотел дать ощущение тревоги, нарастающей ночью в монастыре, где слышится «монашеское пение, шум ветра и дождя», когда «внизу идет обыск монастыря», а спрятавшиеся здесь люди испытывают «испуг бегущего, когда со всех сторон грозит опасность. Думали, что пробрались к белым, но нарвались на красных. Все жадно прислушиваются к каждому шороху»[[494]](#footnote-495).

В образе Голубкова предполагалось высветить черты русского интеллигента: «идеалистическая линия жизни; наука, культура, музеи, Эрмитаж. Необычайно воспитанный и услужливый человек (как характерность). Бежит к “культуре” от тех “варварств”, которые творят в Петербурге большевики. К жизни неприспособлен и впервые действует энергично ради Серафимы. Внешне очень элегантен и хорошо одет».

В Серафиме видели изящную петербургскую женщину из «круга Гучковых, Терещенко, Высоцких», которая привыкла ездить за границу, модно одеваться, посещать премьеры в театре, делать приемы у себя и выезды, которая «из поэтов любит Блока», а «флиртами и ухаживаниями мужчин интересуется мало». Выйдя замуж за Корзухина очень молоденькой, она к 22‑м годам разочаровалась в муже, но уйти от него не смогла, потому что у нее нет воли преодолеть трудности. «Сейчас едет к мужу, т. к. вызвал к себе и прислал деньги. Остаться в Петербурге плохо — ждут одни лишения, а там (у мужа) средства к существованию».

Встреча Голубкова и Серафимы «произошла в хороших условиях {259} (международный вагон), а потом мытарства по 8 верст в теплушке. В Крым пробираются вместе с наступлением красных. 1‑я картина есть момент перехода через фронт. Очень страшно, т. к. видели расстрелы и трупы повешенных».

«Голубкову близость Серафимы дает поэтическое состояние, наряду с творящейся по физической линии фантасмагорией, — пение, далекие выстрелы, шмыгание людей и монахов. Не понимает, почему красные. Серафима Голубкова еще не любит, но он ей близок и понятен, т. е. солидарен в мыслях и действиях. Сейчас дружеское отношение — “свой человек”. В дальнейшем, когда не были вместе, полюбила и осознала, что он ей необходим и нужен. Первый толчок к этому дало отречение мужа и жаркое заступничество Голубкова». «Нужны в пьесе, чтобы резче выявить ужасы белогвардейщины, но оба они пассивны, и чем больше выявляется несостоятельность белой линии, тем больше протеста и искания выхода. К концу оба сломанные и разбитые люди».

Лирической линии этих людей противостояла сатирическая, связанная с фигурами белогвардейцев. Сатирическую линию, прежде всех других, представлял генерал Чарнота — «по происхождению казак, проживший всю жизнь на юге России, от этого, может быть, акцент. Безусловно храбрый человек. Не штабной и *главное не генерал*. Получил генеральские погоны у Врангеля, а, может быть, и сам произвел себя. Находчивый. Свободомыслящий, хулиганистый человек, но незаменимый в компании. Со всем миром на *ты*. Не глубокомыслящий человек. Сейчас в 1‑й картине оторвался от своих частей, играя в карты с генералом Крапчиковым, накрылся буркой, под видом беременной дамы Барабанчиковой».

К сатирической линии примыкали и походная подруга Чарноты Люська, и злобный полковник Де-Бризар (Булгаков называл его «вешатель и убийца»), и священники, и монахи, сновавшие по подземелью. Здесь, в монастыре, кроме Чарноты, скрывался и «преосвященный Африкан» — «глава католической церкви» (его в разное время репетировали Москвин, Тарханов и Кедров). Человек «сытый, пухлый», он был «преисполнен величия». «Но, — подчеркивает режиссер, — все это *форма*, как средство существования». А в сущности это — «*делец, актер*, хорошо играющий свою роль. Сейчас приехал благославлять донской полк, но “влип” к красным и прячется в монастыре». Отец Паисий знает, что в монастыре скрывается «“преосвященный Африкан” и генерал Чарнота. Знает, что с колокольни давали сигналы белым частям. В ужасе, так как понимает, что ему грозит расстрел. Весь ритм картины идет через него».

«Зерно и атмосфера» первой картины определялись так: «люди мечутся в темноте, спотыкаясь, наталкиваясь, все время ищут выхода». Мужество Голубкова, его забота о заболевшей Серафиме, их интимное «родство душ» и интеллигентское осуждение происходящего резко дисгармонировали со стонами-руганью Чарноты-Барабанчиковой, воплями Африкана и смертельной трусостью Паисия.

Испуг вздымался, когда в монастыре появлялись красные. Пение смолкало. Наступала тишина. Буденновец Баев с красноармейцами входил быстро, почти бегом, чтобы поймать врага, проверить документы и {260} узнать, кто сигнализировал с колокольни. Он был все время начеку, ожидая опасности со всех сторон, и также быстро уходил. «Пронесло» — все прислушивались к конскому топоту.

Через мгновение снова резкая смена ритма: опять приближался топот коней. В окне — свет от факела. «Пожар?» Но происходило «чудо», «бред, галлюцинация»: появлялись белые во главе с Де-Бризаром и Люськой, и начиналась сцена «зверь на свободе», когда Барабанчикова сбрасывала бурку и превращалась в генерала Чарноту. Всеобщее изумление сменялось лихорадочным ритмом отъезда.

В целом вся первая сцена определялась режиссурой жестко, строго, без тени элегического сочувствия белому «бегу»: «Монастырь — тонущий корабль. Пение монахов — вой издыхающего животного». Сквозное действие — «Спасение своей шкуры, неожиданно попав в капкан-ловушку».

Еще более «обвинительно» должна была прозвучать 2‑я картина, которую назвали «В доме смертельно больного». Здесь на станции в атмосфере «необычайного для Крыма мороза» происходила встреча Хлудова с Врангелем (позже он был поименован «главнокомандующим»). Здесь «белые отступают и красные уже ворвались. Станция, где происходит действие, сравнивается с домом опасно больного. (Сейчас кризис у больного тифом.)»

*«Больна идея “спасения России”»*.

«Жестокий доктор у кровати больного — Хлудов. У всех находящихся (здесь) смертельный страх перед Хлудовым, который беспощаден и если вызывает к себе — значит нужно ждать виселицы с мешком и плакатом».

Если образ Врангеля рисовался в тонах откровенно издевательских, почти фарсовых («Приезд Врангеля мыслится как будто влетела необычайно пышная, яркая, но хищная птица»), то образ Хлудова — в тонах трагедийно-сатирических. Тот исчерпывался в карикатуре, этот требовал глубокой психологической раскопки характера.

«*Хлудов* — человек скептического ума, самолюбив, образован, способный и блестящий стратег, по военному есть прицел на Суворова с его странностями. Идея “спасения России” — дело, достойное его, и отдавал этому делу все свои силы. Увидел в белом движении грабеж, балаган и Врангеля — Петрушку — “Петра IV”. Отсюда: стыд, растерянность, недоумение, оскорбленное самолюбие, совесть, злоба. *Болен*. Болен тем, что не может ответить себе на поставленные вопросы, болен неразрешимостью. Ненавидит Врангеля, который является живым воплощением его позора. Все окружающие его боятся, т. к. он никому не верит. Свойственны резкие переходы, острые, резкие смены кусков. Глубокое разочарование».

Встреча с Врангелем довершала нравственную болезнь Хлудова; он убеждался в крахе своей миссии спасения России. «*Врангель* — приезжает с помпой, но с тревогой. По физической линии: хочет узнать положение дел на фронте. (Если благополучно — раздавать знамена, если плохо — уже готов пакет с приказом — свертывать армию.)

Кусок Врангеля и Хлудова… можно назвать “схваткой двух хищников”… {261} В этом куске есть смысл — распадения и провала идеи белогвардейцев — *спасения России от большевиков*.

По линии Врангеля — погибает трон Петра IV и коронация в Москве под звон колоколов в церкви, но это неудача, которую можно исправить.

По линии Хлудова — *гибнет Родина*, — перед ним в лице Врангели — балаган и Петрушка». После ухода главнокомандующего, он подает «сигнал к бегству».

Окружающие раздражали Хлудова — кто рабской тупостью, кто трусостью, кто подлостью. Опереться не на кого. Одиночество полное. Есаул Голован — «полудикий человек, в нем есть кровь дикого горца. Обожает Хлудова, предан ему рабски, как собака». Он готов исполнить все приказания Хлудова, но генерал сам не знает, каким приказом спасти Россию от гибели. Раздражение Хлудова обрушивалось и на перепуганного начальника станции, и на «мародера» — товарища министра Корзухина, который пытался всеми правдами и неправдами «протолкнуть» через станцию свой «пушной товар». «Хлудов понял Корзухина сразу и хотел бы его повесить, но не имел для этого придирки».

Только два человека способны сказать Хлудову правду в глаза — Серафима и вестовой Крапилин. «*Для Хлудова* — очень важны Серафима и Крапилин, т. е. помимо того, что творится в России, на что он ставит крест, — в словах Серафимы и Крапилина его личное. В этом — первый звонок на гибель личности, личности Романа Валерьяновича Хлудова».

Больная женщина кричала на боевого генерала, и он ее слушал. «*Серафима* — все время слышала о Хлудове как о замечательном генерале, защитнике, к которому стремятся под крыло. Увидела совершенно другую картину, с бесчисленным количеством виселиц. В тифозном бреду считает необходимым указать Хлудову на его поступки». «Вот и удостоилась лицезреть: сидит на табуретке, а кругом висят мешки. Мешки да мешки!.. Зверюга! Шакал! Они идут и всех вас прикончат!» Морщась от боли, он выслушивал ее до конца и только после этого отправлял в контрразведку.

Молчаливый вестовой Крапилин, который в начале «действует и говорит, скованный в обруч военной дисциплины, как автомат», теперь говорил с генералом в первый и в последний раз в жизни. «… Одними удавками войны не выиграешь! За что ты, мировой зверь, порезал солдат на Перекопе?.. Стервятиной питаешься?!. Фамилие у меня неизвестное — Крапилин — вестовой! А ты пропадешь, шакал, пропадешь, оголтелый зверь, в канаве!..» И вылив единым духом проклятия, вдруг очнувшись, солдат опускался на колени: «Ваше высокопревосходительство, смилуйтесь над Крапилиным! Я был в забытьи!»

Этот момент вызвал сомнение у Судакова. Решено было обратиться к Булгакову, но тот оставил все по-прежнему. Хлудов отдавал приказ повесить вестового, стоявшего перед ним на коленях, и потом повешенный являлся ему в его больных кошмарах, становился его вечным спутником. Видение «неизменного красноречивого вестового» — как муки больной совести — постоянно давило и мучило полубезумного генерала своим молчанием.

{262} Такими вырисовывались контуры будущего спектакля. По мысли Булгакова, сквозным действием пьесы был «бег» — стремительный, лихорадочный бег по пересеченной местности, словно скачки с препятствиями.

Весь спектакль должен был быть погружен в музыкальную, звуковую и шумовую атмосферу особого свойства. Композитор Лев Книппер с помощью автора и В. А. Попова искал в каждой картине ощущения «сна», доводил натуральные звуки и шумы до «гиперболических размеров». Колокольный звон, пение молитв, бряцанье шпор, стук копыт, симфония фронтовых телефонов, лязг бронепоезда, сигнал военной трубы — все постепенно сливалось, превращалось в зловещую «какофонию», в волны «хаоса». «Хаос» сменялся тишиной. «Сны» в Константинополе сопровождались «симфонией восточного города (зной, жара, день, цикады)», издевательской пляской «Светит месяц» во время «тараканьих бегов», а вечером звучала шарманка — «Маруся отравилась» и проступала тоскливая «симфония ночного города».

Последний «сон» — после возвращения из Парижа — весь шел на фоне хора. Серафима говорила: «Я хочу опять на Караванную, я хочу опять увидеть снег!», а в это время «хор разливал шире»: «Господу богу помолимся, древнюю быль возвестим», издали доносился голос муэдзина, Голубков звал Серафиму: «Идем, идем!», она отзывалась: «Идем! Конец!», и «Константинополь начинал гаснуть и угасал навсегда»…

Еще в самом начале репетиций, в октябре 1928 года, борьба вокруг новой пьесы Булгакова приобрела чрезвычайно острый характер. В статье «Тараканий набег» говорилось, что театр, прежде занимавшийся «оправданием белогвардейщины» в «Днях Турбиных», теперь собирается поставить «Бег», где «оправдание белой идеи происходит в лице высшего офицерства, в лице генералитета»[[495]](#footnote-496). А журнал «Искусство» писал, что «споры вокруг “Бега” были, по существу, ничем иным, как отражением классовой борьбы на театре»[[496]](#footnote-497).

Дело приобрело такой оборот, что драматург В. Билль-Белоцерковский счел необходимым адресоваться за разъяснениями к самому И. В. Сталину, и тот в ответном письме предостерегал от прямого применения политических понятий к такой «несравненно более широкой области, как художественная литература, театр и пр.». Однако подтверждал, что пьеса Булгакова есть «попытка оправдать или полуоправдать белогвардейское дело» и «Бег», «в том виде, в каком он есть, представляет антисоветское явление». Впрочем, он замечал, что «не имел бы ничего против постановки “Бега”, если бы Булгаков прибавил к восьми снам еще один или два сна, где бы он изобразил внутренние социальные пружины гражданской войны в СССР…»[[497]](#footnote-498)

Очевидно, на этом основании Художественный театр время от времени возобновлял репетиции «Бега». От автора требовались все новые и {263} более веские доказательства осуждения «белой идеи». И как театр ни стремился действительно ее осудить, как ни уверял, что автор показывает исторический конец «белой идеи» на грани ее безумия, — все казалось мало… «Запрещение “Бега” было горьким ударом для всей молодой труппы театра, а для Булгакова — почти катастрофой, — вспоминает П. А. Марков. — Но при крайней ранимости в нем жила необыкновенная душевная сила… Его любимая пьеса “Бег” не увидела света рампы, но он упорно продолжал писать, повинуясь внутреннему велению художника-гражданина»[[498]](#footnote-499). Свою новую пьесу о Мольере «Кабала святош» Булгаков тоже передаст Художественному театру…

Но осенью 1928 года репетиции «Бега» еще продолжались, хотя уверенности в том, что спектакль поспеет к 30‑летнему юбилею театра, не было. К тому же и пьеса по своей тональности была не слишком праздничной. Поэтому решено было отметить торжественный день 27 октября 1928 года концертной программой, составленной из сцен лучших спектаклей МХАТ за все время его существования.

## Тридцатилетний юбилей

Торжественное заседание, посвященное чествованию МХАТ, открыл А. В. Луначарский, который по поручению правительства РСФСР поздравил коллектив театра и его «вождей» Станиславского и Немировича-Данченко, осветил заслуги МХАТ перед народом, его сложный путь перестройки после «революционного шквала», напомнил слова, сказанные В. И. Лениным: «Если есть театр, который мы должны из прошлого во что бы то ни стало спасти и сохранить, — это, конечно, Художественный театр».

Луначарский особо отметил высокую художественную требовательность театра, который упорно отвергал агитационную, поверхностно-тенденциозную драматургию. «И теперь, — заключал парком просвещения, — когда Художественный театр нашел перекресток с революционным искусством в пьесе “Бронепоезд”, смог дать несколько огромной ценности спектаклей, когда он даже в пьесе Булгакова смог показать в отдельных моментах свою способность отражать современность, мы можем сказать — этот заряд художественного благоговения, художественной добросовестности великолепным образом послужит нам в ближайшем будущем, когда окрепнет более или менее драматургический голос нашей революции»[[499]](#footnote-500).

После выступления Луначарского были зачитаны приветствия от Академии наук СССР и от научно-исследовательских учреждений в области искусства, от московских театров МХАТ приветствовали А. А. Яблочкина и М. М. Блюменталь-Тамарина, выступали представители театров {264} Германии, Франции, Польши, Литвы и Латвии, были оглашены телеграммы и письма Г. Крэга, Г. Гауптмана, А. Моисси и других. В конце заседания с ответным словом выступили Станиславский и Немирович-Данченко.

Станиславский был очень взволнован чествованием, «ободрен, обновлен, омоложен» приветствиями, всех благодарил, целовался со своей «дражайшей половиной» — Немировичем-Данченко (при всеобщих аплодисментах и криках «горько!») и вспоминал пережитое за последние годы: «Был такой бурный момент революции, — говорил он, — о котором сказал Владимир Ильич, что революция в такой момент не способствует развитию искусства. В этот момент нужно было спасать культурные ценности, нужно было спасать театры и провести работу театра через все Сциллы и Харибды революционных бурь. В это время правительство оказало нам большую поддержку и помощь. Благодаря этому… наш театр вышел целым из этих бурь».

Он «глубоким поклоном» выразил благодарность правительству за то, что оно «не заставило нас во что бы то ни стало перекрашиваться в красный цвет, сделаться не тем, чем мы были на самом деле». Рассказывал о постепенной органической эволюции искусства театра: «… мы хотели со всей глубиной поглядеть не на то только, как ходят с красными флагами, а захотели заглянуть в революционную душу страны».

И в заключение, вспоминая об «исторической и незабываемой» встрече с новым зрителем, Станиславский сказал: «Искусство создает жизнь человеческой души. Жизнь современного человека, его идеи мы призваны передавать на сцене. Театр не должен подделываться под своего зрителя, нет, но должен вести своего зрителя ввысь по ступеням большой лестницы. Искусство должно раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные»[[500]](#footnote-501).

Немирович-Данченко тоже вспоминал прошлое, говорил, что в восемнадцатом году пред ним «дерзко встал призрак старости, боязнь, что не хватит сил на то громадное новое, что потребовала революция. Казалось тогда, что новые задачи под силу лишь новым людям». И теперь, вернувшись после долгого отсутствия, он мог по достоинству оценить то, что произошло с Художественным театром за последние годы: «В течение четырех лет произошла в труппе ассимиляция “стариков” и “молодых”. Сказалась сильнейшая труппа, способная разрешить новые задачи»[[501]](#footnote-502).

Так закончилось это длинное праздничное заседание, которое, в сущности, подвело итог всей послереволюционной жизни Художественного театра и зафиксировало момент его второго рождения.

Через день, 29 октября, был дан юбилейный спектакль из пяти актов. Сначала играли картину «Палата в царском тереме» из спектакля «Царь Федор Иоаннович» с И. М. Москвиным в роли Федора, потом были показаны {265} сцены из второго действия «Гамлета» с В. И. Качаловым в роли Гамлета, две сцены из «Братьев Карамазовых» с И. М. Москвиным — Снегиревым в главе «И на чистом воздухе» и с Л. М. Леонидовым — Митей Карамазовым в главе «Мокрое». Затем шло первое действие из «Трех сестер». Под конец была сыграна сцена «На колокольне» из «Бронепоезда».

В тот вечер Станиславский играл в «Трех сестрах» Вершинина. Седовласый и величественный, в роскошных эполетах, он вышел на сцену вместе с благороднейшим В. И. Качаловым — Тузенбахом, который, представляя Вершинина сестрам Прозоровым, говорил своим как всегда чарующим голосом: «Александр Игнатьевич из Москвы…» Станиславский встречался взглядом с немолодой, но все еще прекрасной Машей — {266} О. Л. Книппер-Чеховой, которая снимала свою широкополую шляпу и оставалась завтракать… Он произносил знакомые чеховские слова и видел перед собой своих старых товарищей по искусству, бок о бок с которыми он прожил долгую сценическую жизнь: В. В. Лужского — Андрея Прозорова, А. Л. Вишневского — Кулыгина, В. Ф. Грибунина — Чебутыкина, Л. М. Леонидова — Соленого, И. М. Москвина — Родэ, Н. А. Подгорного — Федотика, Е. М. Раевскую — Анфису, видел свою жену, верного спутника всей своей жизни, М. П. Лилину — Наташу; и словно весь прежний Художественный театр — постаревший, но не сдающийся — вставал рядом с ним.

«Мне кажется, — говорил он вершининские слова, обращенные к сестрам, — нет и не может быть такого скучного и унылого города, в котором был бы не нужен умный, образованный человек. Допустим, что среди ста тысяч населения этого города, конечно, отсталого и грубого, таких, как вы, только три. Само собой разумеется, вам не победить окружающей вас темной массы… вас заглушит жизнь, но все же вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких как вы, после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и так далее, пока, наконец, такие, как вы, не станут большинством. Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней…»

Он вглядывался в лица сестер и улыбался своей светлой улыбкой, а мысль его уже подымалась над скромной Прозоровской гостиной, устремлялась вдаль. И сквозь вершининские слова проступала личность самого Станиславского, его рыцарская верность делу всей жизни, его стойкость, его вера и его завещание тем, которые будут жить «после нас»…

Константин Сергеевич продолжал говорить, но чувствовал все нарастающую боль в сердце. Громадным усилием воли, не желая сорвать юбилейный спектакль, он довел роль до конца. Потрясенный зал гремел аплодисментами, а Станиславский неверными шагами пробирался за кулисами к себе в уборную, не дойдя, упал, и его отнесли на диван, не снимая мундира Вершинина. Боли становились нестерпимыми. Из зрительного {267} зала был вызван врач. И пока на сцене доигрывали «Колокольню», театр охватывала тревога.

Так закончилась артистическая судьба Станиславского. Слова Вершинина были последними, сказанными им со сцены. У него была признана тяжелая болезнь сердца, долгое время он боролся со смертью, и театр ходил в трауре. Только через три месяца ему было разрешено встать, а еще некоторое время спустя его увезли лечиться заграницу, и вернулся он в Москву лишь два года спустя — осенью 1930 года.

Больше Станиславский на сцену Художественного театра не выходил. Сказалось нечеловеческое напряжение последних лет, когда он заново перестраивал всю внутреннюю жизнь театра, поставил подряд десяток спектаклей, провел сотни репетиций, множество различных встреч, бесед, работал со своей оперной студией, выпускал оперные постановки, не считая административных забот и писательских дел, подготовки первого и второго издания «Моей жизни в искусстве», написания глав новой книги о работе актера над собой и прочих бесконечных слагаемых его титанической деятельности. Юбилейные дни довершили крайнее перенапряжение сил, и в 65 лет актер сошел со сцены.

Бездействие, даже вынужденное, было всегда противопоказано его характеру. И теперь, в тайне от врачей и близких, он продолжал свою работу над главами новой книги, писал режиссерский план постановки «Отелло», вел обширную переписку… Но было совершенно очевидно, что наступил новый, совсем иной этап в жизни художника: великий режиссер был оторван от реальной постановочной работы в театре.

После памятного юбилея судьба отпустит ему еще 10 лет жизни, он успеет подготовить за этот срок еще несколько спектаклей, совершит ряд важных художественных и теоретических открытий, напишет много новых работ по «системе», создаст еще одну оперно-драматическую студию. Но в эти последние 10 лет из режиссера-постановщика он поневоле превратится в режиссера-педагога. Режиссер-практик в нем постепенно уступит место режиссеру-теоретику, который будет не столько ставить новые спектакли, сколько давать «режиссерские уроки». И это будут уроки гениальные, простирающиеся на века.

# **{****268}** Глава третья Режиссерские уроки (1928 – 1938)

«Мне остается жить два — три года, и последнее, что я должен сделать, это передать свой живой опыт и метод тем, кто хочет его взять. Берите, я отдаю все, что знаю».

*(К. С. Станиславский)*

## «Отелло»

Первой постановкой, за которую принялся Станиславский, поправляясь после болезни, был шекспировский «Отелло». Работа над «Отелло» началась еще в декабре 1926 года, ее — параллельно с другими постановками — вел И. Я. Судаков. Изредка репетировал сам Станиславский. Репетиции увлекали его, моментами потрясали. «Вы не можете себе представить, что это было! — говорил он Л. Я. Гуревич о Леонидове — Отелло. — Это… это выше Сальвини! И в голосе его звучал молодой восторг. Никогда еще он не ставил так высоко ни одного из величайших актеров…»[[502]](#footnote-503)

Болезнь прервала интереснейшую работу. В 1929 году ее снова вел один Судаков, художественному такту которого Станиславский не очень склонен был доверять. Поэтому приехав на лечение в Баденвейлер, он одно из первых писем посылает Л. М. Леонидову с просьбой «поруководить репетициями “Отелло”, если таковые будут происходить»[[503]](#footnote-504).

Волновался он и о том, будет ли В. И. Качалов играть роль Яго[[504]](#footnote-505), о том, как идут работы по эскизам А. Я. Головина, советовал, как смастерить легко движущуюся гондолу (какая же Венеция без гондол!), указывал, какая, где нужна музыка, военные сигналы, песни и шумы. Но больше всего его заботило, как бы постановочный размах не привел к «оперности», «как бы не свихнуть с *интимной постановки* на слишком помпезную»[[505]](#footnote-506).

… Итак, после двадцатилетнего перерыва Станиславский снова ставил трагедию Шекспира. И задумывал ее как будто в полной полемике с крэговской постановкой «Гамлета» на сцене Художественного театра {269} 1911 года. Ничто теперь не напоминало знаменитых астральных форм Крэга, его бездонного, вселенского решения сценического пространства, где двигались, беспрестанно изменяясь, полупрозрачные ширмы, из которых рождались и обступали Гамлета таинственные тени, призраки, как думы его, как образы влекущей смерти.

Теперь Станиславского влекло не к постановочному размаху, а к «интимности» решения. Масштабность должна прийти от *актера*, а не от декораций. Декорации должны были подчиниться внутреннему миру человека. Трагедию шекспировского героя он хотел рассмотреть не в условном сценическом пространстве, а снова, как в юности, в контексте истории, в тесной сопряженности с временем, средой, с точно отобранными реалиями быта. Хотел увидеть причинную связь событий, докопаться до корня, показать, с какой необходимостью от одной мелочи к другой, казалось бы, по пустякам, скапливается и набухает трагически неизбежная ситуация.

Только такой путь — от лирики к трагедии, от «интимности» к широким обобщениям — он признавал теперь единственно верным путем постижения Шекспира.

Постановка «Отелло» должна была обозначить новый поворот, новый виток спирального развития режиссуры Станиславского. Как бы вновь возвращаясь к «формам самой жизни», пройдя прямое исследование современности, он хотел в классической трагедии дать художественное познание человека и мира, его окружающего. Соединить историзм с современностью прочтения великого драматурга. И решить, наконец, проблему «Шекспир и Художественный театр».

Больной художник все еще надеялся, что он сможет поставить спектакль сам. Но осенью 1929 года выяснилось, что он переоценил свои возможности, болезнь все еще его не отпускала. Ему вновь был предоставлен годовой отпуск, в декабре он переехал из Баденвейлера на юг Франции, в Ниццу и тут начал писать режиссерский план «Отелло», который пересылал по мере готовности Леонидову.

Сил явно не хватало. Все, какие у него были, он отдавал «мизансценам» «Отелло», считая это дело для себя главнейшим. На письма почти не отвечал. Только под Новый год отправил коллективу МХАТ послание, в котором вновь «по-стариковски твердил», что «придет время, и очень скоро, когда будет написана большая, гениальная пьеса. Она будет, конечно, революционная. Большое произведение не может быть иным. Но в этой революционной пьесе не будут ходить с красными флагами. Революция будет происходить внутри. Мы увидим на сцене перерождение мировой души, внутреннюю борьбу с прошлым устарелым, с новым — еще непонятным и не осознанным всеми. Это борьба ради равенства, свободы, новой жизни и духовной культуры, уничтожения войны…»[[506]](#footnote-507)

Он писал, что такая пьеса потребует Актера с большой буквы и совсем иных декораций, обстановки (но той, какую принято называть «натурализмом Станиславского», но и не той «модной», которая не помогает, а лишь мешает Актеру). В расчете на такого Актера с большой буквы, {270} который умеет «говорить не только словами, голосом, а глазами, порывами души, лучами чувства, волевыми приказами»[[507]](#footnote-508), он писал свой режиссерский план «Отелло».

Теперь, когда этот план давно опубликован и серьезно изучен[[508]](#footnote-509), нет необходимости доказывать, сколь прозорливы его открытия, сколь родствен этот план передовым идеям советского шекспироведения[[509]](#footnote-510), как гениально предугадан в нем путь, по которому пошел затем советский, а позже и мировой театр, заново читая Шекспира. Стоит только задуматься, почему же именно на «Отелло» были сделаны столь перспективные открытия?

Прежде всего надо вспомнить, что еще юношей Станиславский был потрясен на всю жизнь образом Отелло — Сальвини. Тогда же, в молодости, актер-любитель попытался разгадать тайну этой роли, проникнуть к самой сердцевине трагической судьбы Отелло, но испытал первое серьезное поражение. Теперь, на склоне лет, он снова вернулся к этой загадочной трагедии, чтобы прочесть ее уже глазами человека, много пережившего и повидавшего на своем веку.

Впрочем, первое, что поражает, когда читаешь план «Отелло», это именно *молодость* режиссерского взгляда Станиславского. Он подходит к великому произведению безо всякого подобострастия, но и без малейшей высокомерности. Его взгляд поразительно непредвзят и безыскусствен, наивен и доверчив. Словно в своем вынужденном укрытии, вдали от суеты жизни, старый художник остается наедине с самим Шекспиром, оставляя за порогом дома не только фолианты «услужливых комментаторов», но и все то мелкое, преходящее, что могло замутить его зрение. Словно есть в мире лишь душа Станиславского и душа Отелло, ему родственная.

По всему видно, что свой план режиссер писал — в широком смысле — для себя, о себе, из своей души, через свое видение мира. Он словно невольно примерял образ на себя, хотя знал, что никогда уже ему не сыграть Отелло. После чеховских ролей, после Штокмана и Ракитина, после «неродившегося» Ростанева Отелло был для него — по-прежнему и вновь — человеком необычайно близким. Постановка «Отелло» должна была вернуть в режиссуру Станиславского *лирическое* начало, временно, по необходимости сатирой потесненное, отдаленное и урезанное. В этом смысле для него самого постановка действительно была глубоко «интимной».

Тут действовал скорей всего «закон сопричастности», который через века протягивал свои невидимые, но упругие на разрыв нити: легко и радостно восстанавливался контакт, взаимопонимание, преемственность. Закон этот доказывал неуничтожимость, вечность истинного человека, естественную {271} регенерацию свободной личности, что бы там ни происходило за триста лет, их разделяющие. Трагическое столкновение Доброго, Свободного Человека с миром Зла, Несвободы и Войны было такой же личной трагедией для Отелло, как и для Станиславского.

Отелло был в сущности тем, чем был он сам: человеком по природе удивительно цельным, мирным и гармоничным. Душа венецианского мавра, наивная и доверчивая, была понятна ему во всех своих поворотах, взлетах и падениях. Подхватывая мысль Пушкина, он повторял, что Отелло не ревнив, а доверчив. Ему самому близок был этот «дикий бербериец», поднявшийся из первозданного «хаоса» средневековья до высот венецианской культуры ренессанса, этот человек, в ком жила непогрешимая «гармония природы и культуры»[[510]](#footnote-511).

Вот на эту гармонию и покушался Яго, начиная свои разрушительные действия. В его «бесовский» замысел входило желание оторвать «природу» от «культуры», повергнуть чистую природу в первозданный «хаос», а прекрасное лицо культуры закрыть жестокой маской цивилизации. Трагедия Отелло, как ее понимал режиссер, и состояла в разрушении непогрешимой гармонии мира, в разрыве цельности души.

Станиславский открыл первопричину трагедии Отелло не в конфликте с Дездемоной и даже не в коварных кознях Яго, а в столкновении со всем миром, его окружающим, — со всем строем Венецианской республики. Такое расширительное, эпическое толкование шекспировского конфликта снова вело к тесному сцеплению «судьбы человеческой» с «судьбой народной». Действие разветвлялось, обрастало неожиданными эпизодами, добавочными персонажами — и все затем, чтобы обнаружить причинную связь, историческую, социальную и психологическую основу каждого поворота трагедии. Лирическое, интимное начало обротало эпический контекст.

Тот взгляд на трагедию Шекспира, который проступал еще в юношеской постановке Станиславского, то режиссерское решение массовых сцен, которое поражало зрителей на сцене Общества искусства и литературы[[511]](#footnote-512), {272} теперь, через 35 лет, приобретали поистине общечеловеческий, монументальный размах.

В сущности это было неизбежное и потому заведомо трагическое — столкновение двух образов жизни: *войны* и *мира*. Образ жизни Отелло, человека, действующего с позиций добра, мира и любви, входил в непримиримое противоречие с осаждающим его, сомкнутым строем людей, действующих с позиций силы, вражды и ненависти.

Подобно тому, как в «Женитьбе Фигаро» Станиславский закручивал стремительно движущееся сценическое пространство в комедийном ритме, в «Отелло» он вводил тяжелое движение круга в ритме трагедийном. В самом ритме движения времени там была выражена идея свободы, здесь — несвободы. Словно само время, стихийно и тяжко, опутывало человека, гнало в плен.

Мавр Отелло — для венецианской власти — лишь наемник, раб, не имеющий равных прав, не властный распоряжаться своей личностью по собственному усмотрению. Как заметил А. Аникст, «личность для этого государства имеет значение лишь в той мере, в какой она способна ему служить»[[512]](#footnote-513). Отелло несвободен — вот в чем беда. Его «принимают и терпят», пишет Станиславский, ему выдают награды и звания, «но среди почестей он всегда чувствовал свое положение раба». Его неравенство узаконено.

Режиссер заглядывает в ту «непроходимую пропасть, которая отделяет венецианскую аристократию от мавра Отелло», чтобы «сильнее выковать чванство и гордость венецианцев-победителей и угнетение и презрение, в котором находятся покоренные народы»[[513]](#footnote-514). Но затем только, чтобы показать трагедию раба, посмевшего считать себя свободным человеком.

Официальной Венеции нужен был Отелло-воин, Отелло-полководец, которым можно повелевать, но становится ненужным, даже опасным генерал, который мнит себя независимым. Первый сигнал опасности — женитьба Отелло на дочери сенатора. Любовь к Дездемоне для Отелло — выход из царства необходимости к царству свободы. Как думал А. Блок, «в Дездемоне Отелло нашел душу свою, впервые обрел собственную душу, а с нею — гармонию, строй, порядок, без которых он потерянный, несчастный человек»[[514]](#footnote-515) «Когда я перестану любить тебя, опять настанет хаос», — говорит он. И это так.

Станиславский видел, как человека, вырвавшегося из рабства, хаоса и зверства, вновь к ним насильно возвращают. Мужественный полководец Отелло «знает, что люди в боях звереют, он сам такой. Однако это не мешает ему быть в жизни мягким, нежным, почти застенчивым»[[515]](#footnote-516), — замечает режиссер. Не случайно Отелло приблизил к себе теперь, выйдя из боев, уже не «простого солдата», «грубоватого», «храброго рубаку» Яго, {273} который «во всех сражениях был рядом с ним», а Кассио, «ученого» «флорентийца, а они в то время, наподобие парижан теперь, являлись образцом светскости и изящества».

Вот исходная точка конфликта: «необразованный, неотесанный грубый адъютант» отстранен ради мальчишки, «не знающего еще, что такое битва, война!» Режиссер настаивает на происхождении Яго как бы из чрева самой войны. Он плоть ее, ее сподвижник и опора. На войне он свой, там он слывет по-настоящему храбрым, преданным и честным, может «не раз спасать жизнь» самому генералу, быть «полезным», «смелым и жестоким», «вовремя подсказать хороший совет», «ловко перевязать рану», «а когда нужно — взбодрить, развлечь, спеть неприличную, но смешную песню или рассказать такой же анекдот». Но это человек, который «не постесняется придумать пленному дикарю… зверскую и циничную пытку или казнь… Конечно, это делается потихоньку от Отелло, так как благородный мавр не терпит зверств».

Станиславский постепенно расширяет смысл этого противопоставления. Он не случайно предлагает исполнителю Яго[[516]](#footnote-517) играть «злодея с личиной добряка», показать, что «в нем было два человека: один тот, каким он казался другим, другой тот, каким он был на самом деле. Один — милый, простоватый, добродушный, другой — злой и отвратительный». Обманчивая личина Яго должна объяснять ошибку Отелло, скрывать от всех Зло — все более крупное, час от часу растущее, едва ли не глобальное, доходящее до бесовских, мефистофельских масштабов.

Режиссер видит образ Зла, Войны, Зверства, постоянно окруженным приспешниками, вербующим себе новых сподвижников, рекрутов, новобранцев. Яго активен и наступателен. Завербовав еще одного бойца, он торопится стать за его спиной, раствориться в массе, скрыться под привычной личиной «добряка».

Так он исчезает, чтобы сохраниться. И становится вездесущим, как истинный демон зла. Рожденный кровавой стихией войны, массовой жестокостью, {274} он ею исподволь руководит, умело «развязывая» хаос. Ловкий «режиссер человеческих душ», он норовит «умереть в актере», чтобы, когда надо, воскреснуть в другом образе.

С этого в сущности шекспировская трагедия и начинается: Яго активно вербует себе нового рекрута — Родриго. Зная, что Родриго сам влюблен в Дездемону, он «науськивает, натравливает его против Отелло».

Перед зрителем — ночная Венеция. По заданию режиссера художник А. Я. Головин рисует не ту сказочную Венецию, что весело сверкает причудливыми поворотами узких каналов, легких перекидных мостиков, снующих гондол, колоннад, отражающихся и пляшущих в живо бурлящей воде.

Нет, это сырая, сизая, сумрачная Венеция, все глубже тонущая в воде: глухие окна, задвинутые ставни, угрюмые ниши со скользкими ступенями, потушенные витражи. Сюда не доносится шум нарядной толпы на широкой площади перед кружевным собором св. Марка, готовой петь и плясать всю ночь напролет. Сюда не долетают звуки музыки и гортанные клики гондольеров.

По авансцене тянется узкий, иссиня черный канал. На той стороне, прямо перед зрителем, чуть светится спящий, словно вымерший дом сенатора Брабанцио. Сюда и подплывает гондола с Яго и Родриго. И пока она причаливает, пока «гондольер сходит, гремит цепями», все время «слышен горячий спор двух сдавленных голосов». «Яростно злобствуя», провоцируя и понукая Родриго, Яго заражает его своей ненавистью к Отелло, тайно обвенчавшегося этой ночью с Дездемоной. Он «заставляет Родриго кричать и поднять переполох» в доме синьора Брабанцио.

Теперь скорей ее отца будите:  
Пусть он бежит в погоню, отравляйте  
Его покой, на весь кричите город…

Так «начинается сцена тревоги». Покой нарушен — Яго своего добился. Для того чтобы показать, как широко расползается и охватывает всех летучий страх, режиссер планирует развернуть сцену тревоги, каждый крик — «Брабанцио! Вставайте! Воры! Воры!» — прослаивая «звуковой паузой»: стук весла, шум цепей, грохот молотка в дверь, выкрики. Словно стряслось стихийное бедствие, пожар, наводнение…

Там, где у Шекспира на шум появлялся в окне один Брабанцио, режиссер дает большую «народную сцену» — «сцену пробуждения дома»: доносятся голоса, лица приникают к слюде, в окно высовывается «заспанная и в ночном костюме» няня Дездемоны, раскрывает свое окно Брабанцио, и постепенно все окна заполняются сонными, полуодетыми фигурами. Четыре этажа дома сверху донизу охвачены страхом, возмущением, гневом, все окна распахнуты, видны кричащие рты, поднятые кулаки, развевающиеся одежды… А Яго, сделав свое черное дело, «старательно нахлобучивает шляпу, чтобы не быть узнанным», и скрывается под темной колоннадой.

Теперь завербованный Родриго может действовать сам, без подсказки. Он уже заведен. И режиссер предлагает актеру задачу дальнего действия: {275} Родриго должен «поднять весь город на ноги и, пока не поздно, разлучить Дездемону с мавром». Слушая речь Родриго, Брабанцио, няня, слуги переживают «нахлынувший в душу ужас», который все ширится. Брабанцио уже видит «внутренним зрением Дездемону в объятиях черта, опустевшую комнату девочки, впечатление скандала во всем городе, позор, обрушившийся на их род, себя — скомпрометированного перед самим дожем, всеми сенаторами…»

«Огня! Огня скорее высекайте!..» — крик Брабанцио служит сигналом к началу военных действий. «Народная сцена — пауза сбора»: в слюдяных окнах дома начинает нервно перебегать свет от ночников и фонарей, «внизу, в парадной двери, с треском отворяется железная щеколда, трещит замок, пищат металлические петли… Из двери выходит привратник с фонарем и появляются разные слуги. Они выскакивают под колоннадой, на ходу надевают на себя трусы, панталоны (широкие — ландскнехтов), надевают куртки, наскоро застегиваются; бегут одни вправо, другие влево…»

«Тем временем из дверей продолжают появляться одевающиеся люди. Они выносят алебарды, шпаги, оружие, влезают в гондолы, привязанные у дома, складывают туда принесенное, снова убегают и снова возвращаются с ношей, продолжая на ходу, когда возможно, заканчивать туалет и облачаться».

В распахнутых окнах люди торопливо «надевают штаны и куртки, одновременно с этим крича что-то вниз, задают какие-то вопросы или дают наставления, за общим шумом не слышат друг друга, переспрашивают, кричат, сердятся, волнуются, ругаются. Выскочила под колоннаду громко воющая и в панике мечущаяся няня. С ней в таком же состоянии какая-то женщина — очевидно, горничная. Наверху, в окне, хнычет тоже какая-то женщина, смотря на происходящее внизу. Может быть, это одна из жен уезжающих, — кто знает, вернется ли назад ее муж — ведь предстоит сражение».

Вооруженный шпагой Брабанцио командует войском: «уже все готовы и выстроились для того, чтобы идти в поход, — одни на земле, под колоннадой, другие в гондолах, тесно засаженных людьми». «Тон у Брабанцио здесь очень деловой, мужественный, действенный, скорее строгий, чем плаксивый»: «Сюда — одни, туда — другие!» «Отвязывают цепи гондолы и гремят ими». «Берите-ка оружье!» «Солдаты в гондоле разбирают и подымают оружие, пики и алебарды», «переполненные солдатами гондолы» отчаливают, и вместе с ними начинает двигаться круг сцены.

Так Яго удается спровоцировать и разжечь «гражданскую войну» в Венеции… Но круг поворачивается дальше, канал расширяется, открывая далекую перспективу улицы, перекрытую раздвижным зеленым мостиком, слева выплывает темно-фиолетовый с серебряным отливом дом Отелло. Становится чуть светлее, хотя ночь еще не миновала. И мы впервые видим Отелло, «который сидит в лодке, заваленный цветами». Он только что подъехал к своему дому и теперь передает цветы Яго, который ждал его на крыльце.

Станиславскому хочется здесь «показать Отелло в образе Ромео. В этой картине он помолодел (ведь он не первой молодости). Он в каком-то {276} светлом плаще. Вид у него жениховский. Большой, смуглый, наивный, добрый — по лицу видно, что он — молодой супруг». Очевидно, «ему показалась недостаточно уютной и поэтичной его новая брачная квартира, и он бросился на какую-то площадь и накупил массу цветов, чтобы ими украсить комнату новобрачных». И вот теперь он идет к двери с охапкой цветов с длинными стеблями. Все люди сейчас «милы его сердцу. Он бодр, весел, обнимает Яго, шутит».

Разумеется, «Яго неузнаваем. Он скрылся под свою личину домашнего друга и добродетельного человека». Пока он оповещает Отелло о гневе Брабанцио, пока подъезжает «роскошная, официальная» гондола, в которой Кассио везет генералу вызов к дожу, Отелло все поглядывает на верхнее окно (там «видна головка Дездемоны»). Потом Дездемона отворяет двери. Отелло с цветами скрывается в доме.

Спустя мгновение «бодрый, веселый и торопливый Отелло выходит… Сверху из окна видна женская ручка, которая бросает цветок. Отелло очень молодо подымает и незаметно взглядывает влюбленно наверх. Яго и Кассио переглядываются многозначительно. Отелло молодо, бодро, а ля Ромео, ловко впрыгивает в лодку, продолжая незаметно поглядывать наверх».

А тем временем за кулисами «приближается гул и громыхание оружия и лат». Готовится столкновение «войны», несущей пики и алебарды, с «миром», несущим цветок. Отряды Брабанцио собираются на мосту, под мостом плывут гондолы, переполненные солдатами. «Хватайте разбойника!» — слышится голос Брабанцио. Секундное «затишье перед боем. С обеих сторон обнажают мечи». Толпа бежит с моста и появляется из-за угла дома Отелло. Яго и Кассио, защищая Отелло, багром отталкивают гондолу Брабанцио. «Наступательное движение вместе с гулом и нервностью толпы усиливается. Люди уже вынимают мечи из ножен, офицеры тоже. Вот‑вот ринутся друг на друга. Но…»

«Отелло приподнялся с места и очень спокойно, но твердо» сказал:

Умерьте гнев, друзья мои, вложите  
Вы светлые мечи свои в ножны…

Распаленный гневом Брабанцио требует арестовать «колдуна». «Назревает нешуточная схватка». Но Отелло вдруг, «как тигр, перепрыгнул в другую лодку и встал в середину сражающихся», чтобы остановить схватку: приказ дожа — ехать в Сенат. Идет занавес, и «в блеске молний», под «отдаленный удар грома» гондолы отчаливают.

Экстренное совещание Сената в бурную ночь, когда получены тревожные известия о внезапно начавшейся на Кипре войне с турками, Станиславский хотел показать не в обстановке «торжественного заседания» («как это играется всегда»), а в «тревожном ритме мобилизации». Роскошный коричневый зал с золотой росписью и инкрустациями сейчас в полном беспорядке. Столы и кресла сдвинуты с места, завалены картами, свитками, книгами. Одни сенаторы сгрудились над картой, другие разбирают письма. Писцы несут бумаги на подпись дожу. Секретари строчат приказы. «Слуги приносят мешки с золотом». В ритме необычайной {277} спешки «проходят люди и несут охапками оружие: самострелы, пики, каски, шлемы». «Такая же тревога, спешка и за сенаторским, и за секретарским столами, и за столами писцов. Словом, люди живут не по целым, не по четвертным, а по шестнадцатым с точками (выражаясь музыкально) и по синкопам».

В суете, в «шуме оружия, металла, голосов» режиссер намечает приливы и отливы настроения, разноречивые известия. Приходит матрос — не оперный гонец из «Аиды», а такой, чтоб порохом от него пахло. «Матрос нелепый, пришел с холоду, мокрый, измученный, взволнованный, одышка, — важно, чтоб чувствовалась война… — докладывает по-простонародному, бестолково, хрипло, с какими-то остановками»: турецкий флот плывет к Родосу. Другой матрос — «человек толковый, бывалый, морской волк» — докладывает, что уже повернули к Кипру.

В эту мобилизационную атмосферу и попадает Отелло, от которого ждут спасения. У Брабанцио своя «война» — он требует расправы с мавром. Но Отелло, по мысли режиссера, побеждает Брабанцио не тем только, что генерал сейчас нужен Сенату, а прежде всего своей «необыкновенной простотой и сознанием своей невиновности». Слушая обвинения, Отелло «сидит спокойно, с детски-невинными глазами». «В глубине души Отелло презирает всю эту знать и не чувствует себя ниже ее по {278} своему достоинству. Вот почему он так просто и убежденно, с сознанием своего права говорит:

… что я на ней женился,  
но на этом кончается  
и весь проступок мой».

Станиславский признается, что в рассказе Отелло ему «всегда чувствуется, кроме чистосердечия и искренности, большая наивность восточного человека. В самом деле, раскрывать свою душу, интимные чувства в такой боевой момент и верить в то, что он вызовет к себе симпатию, может только наивный человек. Эта-то наивность и победила». «Весь монолог Отелло чудится мне каким-то юношеским, — замечает режиссер. — Это говорит Ромео. Не просто говорит, а умоляет по-детски», чтобы Дездемону отпустили с ним на Кипр.

В Дездемоне режиссер видит смелую венецианку, твердо отстаивающую свое право любви. Никакой сентиментальности! Она говорит женственно, мягко, но непреклонно, в ней «чувствуется венецианка, которая сильно отличается от Офелии, какою обыкновенно играют Дездемону». Когда все решилось, она «бешено-влюбленно бросилась к Отелло и прижалась к нему».

Но дож возвращает мавра к ратным делам. Станиславский предостерегает тут актера от «героического тона» боевого генерала, готового к «подвигам». «Здесь так и хочется наиграть героя, который как бы говорит: вот, мол, я какой, — от первой ночи уезжаю в бой и, как видите, с удовольствием. А на самом деле, мне кажется, он говорит с другим оттенком: что ж делать, как ни трудно, ничего не поделаешь, приходится, таково наше ремесло».

Словом, вся сцена в Сенате построена на противопоставлении двух контрастных мотивов — войны и мира, ненависти и любви, своекорыстия и чистоты. Последний мотив побеждает. Чувствуя, что его провокация сорвалась, Яго вновь подговаривает Родриго — «насыпь денег в кошелек», действуй! — а сам уже стаскивает с себя добродушную личину.

«Я ненавижу мавра!» — здесь режиссер видит «гастрольную паузу» перерождения Яго «от мнимого веселья и дурачества к страшной обиде, ненависти, мести». «Его месть и ненависть тянут его к Отелло. Он не может расстаться с ним, как злодей с мечтой о возмездии, как хищный зверь со своей жертвой». Но как отмстить, как? Яго мечется в поисках способа мести — это «творческое метание». И когда способ найден — ревность! — тогда «зачатие совершилось».

Второй акт — на Кипре — Станиславский начинает тревожной сценой ожидания, когда туземцы жадно ждут победы турецкого флота, а венецианцы — своего. Никакой оперной экзотики. Суровые, дикие краски. Головин выстраивает высокие зубчатые стены с башней, где засела венецианская стража, под стеной громоздит камни — тут прячутся «угнетенные туземцы» в пестрых полосатых костюмах, в фосках, тюрбанах и бурнусах.

Ночь. На море жестокая буря. По небу несутся тяжелые тучи. Буря ревет. Воет студеный ветер, раздувая одежды. Все кутаются чуть не с головой {279} в плащи. В темноте горят костры, на ветру вспыхивают яркие языки пламени. Стража на башне машет фонарями, подавая сигналы кораблям. Из порта доносится страшный шум волн, звон цепей, скрип качающихся мачт и хлопанье парусов. Посреди дико разгулявшейся стихии измученная качкой Дездемона с тревогой ждет прибытия корабля Отелло. Звучат фанфары. Пробегают моряки, носильщики. Именитые туземцы несут подарки, ключ от крепости. Приближается «какая то восточная музыка на разных дуделках». Выходят солдаты, и, наконец появляется Отелло, за которым несут «знамя, порванное в бою». (Здесь режиссер переставляет текст Шекспира, у которого Отелло сначала обращается к Дездемоне, а потом лишь объявляет народу о конце войны.)

Ну, друзья, вот новость:  
Войне конец, турецкий флот погиб.

Весть о мире народ и солдаты встречают криками «ура», фанфарами, пушечными выстрелами. Рассветает. Только тут Отелло бросается к Дездемоне. Мелодия мира как бы все время сопутствует мелодии любви, переплетается с ней, ищет в ней себе оправдания и защиты. И, напротив, тема ненависти постоянно связывается со стихией войны, из нее вырастает.

Тем временем солнце взошло, становится совсем светло, шум волн утихает. Отелло с молодой женой удаляются. Яго, который в темном вихре бури чувствовал себя, как рыба в воде, смеялся и ерничал, теперь, средь бела дня, становится грустным. Он «остается один на скалистом берегу моря. Присаживается на одну из скал и упорно думает, сняв шлем и утирая голову», — думает о том, как довести человека «от мирного покоя до безумья».

Измышленный план мести Яго осуществляет в картине, которую режиссер называет «Кордегардия». Художник рисует здесь мрачное караульное помещение в башне, загроможденное грубо сколоченными нарами, столами, лавками и табуретами. Вверху виднеются бойницы, в глубине — лестница, ворота и пушки. Здесь тускло и бессильно светят фонари. И здесь план Яго получает свое законное местожительство.

«Эта картина всецело принадлежит Яго», — пишет Станиславский, советуя исполнителю ощутить особый талант, артистизм, с которым Яго {280} проводит свое черное дело. «Нужно почувствовать в нем художника — артиста провокации, великолепного режиссера в этой области, искренне увлеченного не только самой целью своего гнусного дела, но также формами и приемами его выполнения.

В этой картине его талант провокатора-режиссера в полной мере вырисовывается». Сперва надо очернить в глазах Отелло своего соперника Кассио: напоить его, стравить с Родриго и ввязать в драку, а потом поднять восстание на Кипре, использовав недовольство киприотов, которые «сдались, но не примирились», — вот план Яго.

«Заметьте, я говорю — поднятие восстания, а не простая потасовка двух выпивших офицеров в кордегардии», — настаивал режиссер. За такую мелкую стычку можно разве что посадить на гауптвахту, но разжаловать из лейтенантов, пожалуй, жестоко и неблагородно. «Совсем другое дело — восстание только что покоренных жителей острова, с бунтом и осадой крепости. Этот проступок страшный, которого, при всем желании и снисхождении, нельзя оставить без строгой кары.

При такой трактовке строгость Отелло получает оправдание, и провокаторский талант Яго с его дьявольской хитростью вырастает».

Расширяя масштаб действия и сферу влияния Яго, Станиславский снова связывает его образ с темой спонтанно вспыхивающей то здесь, то там человеческой вражды, распрей, войны, восстания, бунта. Яго становится у него не одиноким злодеем, но умелым «вождем» и провокатором массового социального движения, тотальной бойни[[517]](#footnote-518).

В первую брачную ночь генерала, когда Отелло отправился, наконец, в объятия Дездемоны, а народу было предоставлено право отпраздновать {281} победу над турками «плясками, потешными огнями и теми увеселениями, какие кому нравятся», Яго осуществляет все задуманное.

С «*дьявольской* хитростью» и организаторским размахом своего «режиссерского» таланта Яго успевает повсюду: и спеть песню, и напоить, и растравить всех — от солдат до офицеров, и поднять за кулисами бунт, и вовремя подослать туда Родриго, и улучить момент, чтоб набросить тень на Кассио…

Когда доведенный до бешенства Кассио уже расправился с одним и смертельно ранил другого, когда за воротами кордегардии нарастает бунт, на самом верху лестницы появляется Отелло: «Что здесь за шум?» Увидев его, Яго кидается разнимать дерущихся. И тут режиссер вводит «народную сцену». Отелло пытается остановить ссору, но ворота уже отворены. Там набирается все больше и больше народу. Все сильнее и сильнее «ворчание. Гул растет».

Голос Отелло тонет в шуме толпы. «Тем временем разгорается бой за воротами. Солдаты начинают их затворять, толпа не пускает. Трое сторожевых едва сдерживают ворота, которые под напором толпы растворяются. Офицеры идут на помощь солдатам». Свалка в воротах. Кое‑кто из туземцев прорывается сюда. Их связывают. Спешно заряжаются пушки. Опрокидываются столы, и солдаты прячутся за ними с ружьями. Словом, разгорается форменный бой.

{282} «Яго бежит в самую гущу боя. Отелло с мечом врезается в толпу: “Довольно же! Для чести христианства окончите сейчас ваш дикий бой!” Его появление производит впечатление». Генерал проходит за ворота, в гущу туземцев, кое-кто падает ниц. Водворяется тишина. Отелло с Яго возвращаются. Ворота затворяют, убирают пушки, ставят на место столы. И «честный Яго» докладывает генералу обо всем случившемся.

Только когда Яго остается один, он позволяет себе, наконец, снять маску и просмаковать победу. Следует «пауза смеха, сдавленного, задушенного. Огромная пауза смеха, какого-то *сатанинского*. В нем торжество и радость, и гордость, и презрение». Монолог «О, духи тьмы…» Яго ведет с фонарем, которым освещается только его лицо. «В темноте его голос зловеще таинственен… Постепенно все темнеет. Конец — полная темнота, и один только блик — лицо Яго».

Третий акт Станиславский рассматривал как центр трагедии Отелло. Два первых были лишь прелюдией, вступлением. Теперь настал его черед. Режиссер разбивает акт на пять картин — «Бассейн», «Кабинет», «Башня», «Спальня», «Подвал», которые предлагает играть в стремительном темпо-ритме, на одном дыхании, как бы переходя из одной картины в другую по мере вращения круга — с остановкой, точкой в конце, когда Отелло спустится в «Подвал», где проведет всю ночь. Амплитуда его душевных мук огромна и непрерывна.

Действие начинается с безоблачной утренней сцены после первой ночи любви. Бассейн сверкает яркой восточной росписью, солнечный свет играет бликами на воде, за аркой виднеется яркая зелень сада. Эмилия с рабыней готовит простыни для ванны. Дездемона в воздушном развевающемся платье, резвясь и играя, почти вприпрыжку тащит Отелло на турецкий диван, у водоема. «Она очень легка, а он, большой, тяжелый, улыбающийся, идет за ней, чуть-чуть упираясь». Дездемона укладывает мужа на подушки, «утирает ему лоб… опахивает веером, ласкает, нежит, целует и просит за Кассио». Сцена безоблачного счастья, «полная влюбленность Отелло», экстаз, поцелуй.

«Круг двигается, они продолжают целоваться, пока не замер круг, пока перед зрителем не встала декорация “Кабинета”. Отелло пошел заниматься делами. Дездемона его провожает до дверей кабинета. У дверей Дездемона целует Отелло и расстается с ним. Отелло радостный входит в кабинет, сбрасывает с головы арабский платок, с плеч арабский халат, садится заниматься».

Здесь собственно и начинается его трагедия, когда Яго ловко закидывает в его душу первые зерна ревности. После сегодняшней «ночи чудес и рая», после «розового света» утренней сцены Отелло не верит Яго, шутя отбрасывает его намеки. Он «убежден, что все хорошо и Дездемона чиста».

Режиссер называет эту сцену «Не может быть». Но уже богато разукрашенный кабинет кажется сумрачным, холодным и пустым. Отелло вспоминает, что он стар для Дездемоны. «Отца она уж обманула…» Он выходит из кабинета, в его душе «идет борьба», постепенно «борьба разрастается». Чем больше он думает, тем сильней укрепляются его подозрения…

{283} То, что вчера казалось сказкой и сном, сегодня заставляет его содрогаться. Он боится сегодня свидания с женой. Он «бежит от нее сначала в сад, потом в дальние комнаты, все дальше и дальше. Попадает в какую-то дверь, поднимается по лестнице все выше и выше, и, наконец, он на верху башни…»

Теперь он убежал от всех, но только не от самого себя. Яго, как тень, преследует его. «Истый сыщик и провокатор, он все время держит Отелло на прицеле». Здесь, в сцене «Башня», Отелло прощается с блаженством жизни, уходит от людей, теряет все. «Вот откуда пошла и самая декорация. Вот почему Отелло то убегает на верх башни, как в этой сцене, то летит вниз, в какой-то подвал со складом оружия и всяким домашним скарбом, для того чтобы укрыться от людей и не показать им своего состояния…»

«Он влез на башню для того, чтоб пережить эти слова: “Меня обманывать! Меня!”» Повторяя, что «Отелло совсем не ревнивец», Станиславский показывает все градации, через которые проходит душа человека, теряющего свою веру, свое святая святых.

Каменная лестница ведет на площадку, окруженную балюстрадой из грубых камней. Заходит солнце, бросая багровый отблеск на верхушку башни. Здесь, глядя вдаль, Отелло прощается со всем, что было ему дорого:

Прости, покой, прости, мое довольство!  
Простите вы, пернатые войска…

Снизу по лестнице крадется Яго. Чувствуя, что «подходит *инквизитор*», Отелло в невыносимой злобе хочет покончить с ним, но не может «совершить преступления» и бросается плашмя, лицом вниз на каменную площадку.

Теперь Отелло тянется к Яго и чувствует, что он уже в его власти: «О, дайте мне скорее убедиться!» Тот поднимается все выше — со ступеньки на ступеньку и спокойно, с блестящей выдержкой, «как актер, упивается своей ролью», как гипнотизер, «наслаждается властью над чужой душой». «Минутами Отелло напоминает нервного ребенка, которому рассказывают страшную сказку». И постепенно Отелло заражается от Яго сатанинской жаждой мести.

{284} «Отелло точно колдует. Он сдувает и точно срывает с себя и бросает к небесам любовь»:

Безумную любовь мою сдуваю —  
Она прошла — Месть черная, вставай  
Из адских бездн и выходи наружу!

Как послушный ученик, Отелло «вытаскивает из земли» черную мысль: «Крови, Яго, крови!» И, опускаясь на колени, дает клятву мечом. Теперь они уже, как два сообщника, «сходятся близко, чтобы говорить по секрету», «втолковывают, точно вколачивают друг другу в сознание», «страшный секрет»:

Через три дня ты должен мне сказать.  
Что Кассио не существует больше.

{285} Так благородный мавр преклонил колени перед демоном зла. Но это только начало. В сцене «Подвал» «он заберет Отелло целиком». А до тех пор Отелло еще пойдет к Дездемоне, чтобы «просто взглянуть ей в глаза» и «узнать правду». «А может быть, она не виновата?» И тот платок, что подарил он, цел.

В сумерках, когда «появились первые мерцающие звездочки», «побродив по пустой аллее», Отелло входит в спальню жены. Сюда придет он в финале, чтобы свершить над нею казнь. Пышное ложе под балдахином с кистями (чуть повернутое другим ракурсом) будет так же окружено каскадом струящихся, пенящихся полосатых материй, расшитых витиеватыми турецкими узорами. И будет казаться такой же таинственной и ускользающей его пряная, теплая глубина. И так же, как сейчас, в финале Дездемона будет «раздеваться на ночь», расчесывать волосы, а Эмилия будет укладывать в коробку ее драгоценности.

Теперь же Отелло «входит, стараясь изо всех сил быть бодрым и приветливым — словом, таким, чтобы Дездемона не подозревала, что у него происходит внутри». Неожиданно она обнимает его. «Отелло вздрогнул. Объятия ему невыносимы… он хочет, но не может ее обнять». В их свидание входит «притворство», «неловкие паузы», «недоразумения», «пытливые взгляды». Отелло «смотрит на Дездемону, точно пронизывая ее, зондируя ее сердце своим взглядом».

И вот улика: Дездемона повторила просьбу о прощении Кассио! «Пронзительный взор Отелло-следователя», и «как можно беспечнее» он просит подать ему платок. Потом все более настойчиво, сурово, гневно требует — «Платок! Платок!», а Дездемона все более растерянно ищет платок, повторяя просьбу о Кассио. Эти просьбы, скрещиваясь, высекают огонь.

Платка нет — значит все правда, сомнения отпали. Дездемона делает «движение в его сторону, но…» — «Прочь!» — «Отелло, точно защищаясь от нападения, останавливает ее. Борьба с собой. Пауза (гастрольная). Потом…» Может быть, «у него вырвется стон или какое-нибудь отчаянное действие и он, точно пришибленный, поплетется, сам не зная куда. В этот момент у него вид сошедшего с ума человека. Он даже не находит выхода, т. е. лестницы. Он, может быть, натыкается на предметы; пошел не туда, куда следует…»

Станиславский предполагал уходом Отелло закончить картину, отбросив ее конец («это сильнее»), и сразу, без занавеса, дать переход к «Подвалу». Круг начинает двигаться. Отелло идет. Башенные часы бьют двенадцать.

«Что было после ухода Отелло от Дездемоны? — раздумывает режиссер, постепенно переходя, как это подчас с ним случалось, почти на язык прозы. — Оглушенный результатом своего следствия, он, не понимая, куда и для чего идет, спускался все ниже и ниже в темноте.

Вместо того чтобы открыть выходную дверь из башни в первом этаже, он пропустил ее и спустился ниже. Благодаря лунному свету, проникавшему через маленькие оконца, увидел какую-то дверь, отворил ее, вошел куда-то, в темноту. Чуть не упал на какой-то лестнице и, не заметив, сел, оперся правым плечом и головой о стену и так просидел до рассвета {286} пока внутри его проносились стаями мрачные думы, толкая друг друга, перепутываясь, перемешиваясь, снова повторяясь до одурения и потери сознания.

Он просмотрел всю свою жизнь точно предчувствовал, что доживает ее последние остатки. Было сыро и холодно, чем-то пахло. Крысы пищали, скреблись, бегали вокруг него и по нему, но он не замечал и не понимал этого, равно как и того, где он находился. Его душа металась в темном пространстве, не зная, куда ей девать себя.

Башенные часы били… Некоторые удары он слышал, а потом несколько часов подряд проходили для него без башенного боя. В маленьком наружном оконце забрезжил свет, потом оно осветилось первыми лучами солнца. В коридоре или в башенном подвале стало светлее».

Такой видится режиссеру высшая точка трагедии Отелло. Сцена, идущая у Шекспира «перед замком», в начале 4‑го акта, перемещается в финал 3‑го акта и опускается в подземелье. Эскиз этой картины поражает неожиданной для Головина суровостью. Художник, следуя замыслу режиссера, дает здесь образ тюрьмы. Словно Отелло ненароком попадает не просто в подвал, но в тюремную камеру.

Грязно-серые каменные стены в глубоких трещинах идут выступом на зрителя, отгораживая слева — чулан, справа — каморку с высоким оконцем, забранным решеткой. В глубине — черная впадина двери с круглым смотровым окошком. На авансцене слева — скамья, справа — каменные ступени. Решетчатый блик падает из окна туда, где на ступенях прижался у стены Отелло.

Смотровое «окошечко входной двери приотворяется. Виден огонек фонаря». Дверь открылась и тюремщик вошел… Разумеется, это был Яго, стараниями которого и был уготован мавру этот застенок. Весь мир превращен в тюрьму, а общение с людьми — в пытку.

Ночью, когда в доме поднялась тревога, Яго спросонок, натянув личину добряка, разыскивал Отелло по всему дому и случайно наткнулся на это «всеми забытое помещение». «Потушив фонарь, так как уже начало рассветать, тихо, чтобы не испугать Отелло, подошел и сел на ступеньку лестницы поодаль от него».

И начался допрос узника тюремщиком или «принципиальный спор романтика с циником». Довершая содеянное, циник пошлыми прикосновениями чернит, кромсает и рубит образ «Единственной в мире, неземной чистоты и невинности».

Цинизм причиняет романтику Отелло «ужасную боль», он слушает «почти со стоном или воплем», с «ужасом тянется в сторону Яго», пытаясь вызнать последнюю правду. Узнав, «Отелло почти в обморочном состоянии привстал, держась о стену». — «Возможно ли? Признайся же! Платок! О, дьявол!» — «Он бессознательно приподнялся на верхнюю ступеньку и упал так, что видны только его ноги. Ступни чуть-чуть поводит от судороги».

«Яго даже не сдвинулся с места. Точно не человек, а собака корчилась в судорогах». Потом «лениво встает и идет к лежащему Отелло». «Послушайте! Синьор! Отелло! Что вы?» «Разыгрывает голосом участие, а внешне не пытается даже изобразить его на лице». Зная, что «Отелло {287} у него в кулаке», Яго теперь «обратится к технике своего провокаторского искусства и будет работать, так сказать, à froid, т. е. холодно»[[518]](#footnote-519).

Разумеется, «когда Отелло стал приходить в себя, Яго опять принял личину нежного добряка», но только затем, чтобы «самым ласковым тоном, каким утешают больных», ввернуть «подлые слова». «Больной на руках безмерно терпеливой сестры милосердия» получает яд.

Инквизитор готовит новую пытку. «Яго уводит Отелло в чулан» и с режиссерской сноровкой проверяет, хорошо ли оттуда видно и слышно. Организовав такую мизансцену, Яго зовет Кассио, чтобы завести с ним разговор о платке и продемонстрировать сию улику перед окном чулана, где мавр «будет метаться», как зверь в клетке.

Отелло вырывается из чулана. «Как ни странно, — замечает режиссер, — я в этом месте чувствую у него рядом с невероятным страданием также и радость!

{288} Радость чего? Того, что муки сомнения кончились. Радость того, что змея поймана и не уйдет от наказания. Радость того, что, как это ни больно, но дьявол, сидящий в ней, обнаружен. Лучше, что это случилось теперь, а не после. Лучше для самого Отелло. Лучше для всего человечества. Потому что такой гад, каким теперь видит ее Отелло, притом в такой божественной личине красоты и непорочности, может наделать много зла и погубить много людей. Так надо же его раздавить сейчас, пока не поздно».

Порыв — «скорее раздавить гада» — еще борется в его душе с прекрасными видениями прошлого. Но Яго теперь «цинично-хладнокровен, как укротитель, который подчинил себе зверя. Играет с ним на технике, не давая себе труда даже волноваться. Каждое его слово теперь так сильно действует на Отелло, что он от него сразу вспыхивает, как порох. И так же скоро потухает, вспоминая о прошлом». Перепады становятся все более резкими. «Повесить!» или «простить» — между этими крайностями мечется человек. А Яго тем временем «стоит посредине, хладнокровный, и чуть ли не ковыряет щепкой в зубах в ожидании, когда пойдет дальше мстить и убивать».

Наконец, палач и жертва объединились. Теперь узник даже страшится потерять своего тюремщика, своего поводыря, он словно молит: «не уходи, не покидай меня». «Так, ты прав», — поспешно «хватает реплику», как бы боясь разъединения с Яго. Пауза. И вдруг сразу он будто увидел и почувствовал все то, что теряет: «… но все-таки жаль, Яго. О, Яго! Жаль, страшно жаль, Яго!»

Тот «точно цинично говорит: а если так, — до свиданья, и поворачивается, чтобы уйти. Отелло, как бешеный, бросается, чтобы остановить его». «— Я изрублю ее на куски…» Он доказывает, что «решился бесповоротно покончить с Дездемоной». «— Доставь мне яду, Яго, и сегодня же ночью!» Он даже «подлизывается к Яго», убеждая, что «назад хода нет», «вцепился в Яго и тащит его, чтоб он не ушел, сажает его на скамью и держит».

А Яго деловито подсказывает ему иной способ мести: «Не умерщвляйте ее ядом; задушите ее на постели, той самой постели, которую она опозорила». «Целая гастрольная сцена — смеха. Пусть в эту минуту Отелло кажется ненормальным. Да, он действительно таков в эту минуту». Вторя ему, «Яго говорит почти весело и беспечно. (Не хотелось бы здесь мрачного тона злодея, на который тянет роль; Яго — весельчак даже в трагические моменты.)» «Превосходно!», — подхватывает Отелло. «Большое воодушевление, граничащее с радостью. Но это радость ненормального, сумасшедшего от горя».

Итак, все решено. Как бы возвещая торжественный миг, за сценой слышатся «трубы, фанфары». Это прибыл посол от дожа. «Яго бежит смотреть в окошечко. Отелло убитый сидит на скамье. Вид жалкий, сиротливый…»

На этом режиссерский план Станиславского обрывался. Рядом с подписью на рукописи стоит дата: «март 1930, Ницца». Эта дата может в какой-то мере объяснить, почему часть 4‑го и 5‑й акт трагедии остались незаконченными: 14 марта 1930 года спектакль был уже показан зрителю, {289} и продолжать режиссерскую разработку финальных сцен не имело смысла. Тем более что его план на репетициях грубо нарушался.

Начать с того, что уровень возможностей молодого режиссера Судакова вряд ли соответствовал замыслу гениального режиссера. Актеры это чувствовали: «Что же делать? Шекспир и Судаков! Сами понимаете, — писал Леонидов Станиславскому. — Я было попробовал высказать свое мнение; Судаков так растерялся и заволновался, что сказал мне, что у него почва под ногами шатается. Так что я испугался, и приходится его подбадривать даже там, где я не согласен»[[519]](#footnote-520).

Станиславский не склонен был доверять свой план Судакову, ценил в нем «большого работника», но раздражался его «постоянной привычкой исправлять Немировича и Станиславского», манерой «откидывать то, что удалось, и любить то, что не вышло»[[520]](#footnote-521). Справедливо или несправедливо было это суждение, но явная отчужденность сказалась: с самим Судаковым Станиславский в эту пору не общался, писем ему не писал, а план пересылал Леонидову.

Репетиции осложнялись, затягивались также и тем, что их теснили другие постановки. «Вообще пьеса “Отелло” у нас беспризорная, — жаловался Леонидов Головину. — Станиславского нет, Немирович, по целому ряду причин, вмешиваться не хочет, я играю главную роль, поэтому следить за постановкой не могу, и все на одном Судакове. Правда, работает он по десять часов в день. И если бы не он, мы бы вообще не поставили»[[521]](#footnote-522).

Получая по частям «мизансцену» Станиславского, Леонидов сообщал ему об «огромном интересе» к ней всех участников, по мере сил уверял, что «Судаков работает с большим захватом, рад, что в главном не отступает от Ваших указаний. А главное, он очень усидчив и упорен, что сейчас в театре очень важно».

Больше всего беспокоила Леонидова «неровность» его собственной игры. «Меня постоянно мучает вопрос, — писал он, — почему я актер, играющий неровно, почему я так не уверен в себе, почему я сегодня могу хорошо сыграть, а завтра из рук вон плохо…»[[522]](#footnote-523)

Станиславский открывал перед ним непрерывную линию роли, «природу состояния» каждой сцены, учил, как актеру овладеть вдохновением, подняться в воздух. «Вспомните, как подымается аэроплан: он долго катится по земле, приобретая инерцию. Образуется движение воздуха, которое подхватывает его крылья и уносит машину кверху», — писал он. Вот так же и актер «разбегается по физическим действиям, приобретает инерцию. В это время с помощью предлагаемых обстоятельств, магических “если б” актер открывает невидимые крылья веры, которые уносят его ввысь, в область воображения…»[[523]](#footnote-524)

{290} Леонидову пока не давалась сцена прощания Отелло с войском: «Прости покой, прости, мое довольство…» Станиславский утверждал, что это «вовсе не сцена пафосного восторгания боевой жизнью, как ее обыкновенно играют». Он говорил, что у Отелло «во всем мире… есть только две страсти: Дездемона и искусство полководца, как у великого артиста жизнь делится между любимой женщиной и искусством». Прощание здесь — это «оплакивание своей второй любимой страсти».

«Отелло совсем не ревнивец». Испытав «не ревность, а болезненное разочарование в таком идеале женщины и человека, какого не видывала земля», он «начинает прощаться с жизнью». «Это высшая боль, это нестерпимое страдание». Здесь нужно замереть неподвижно, не замечая ничего кругом, и «внутренним взором видеть всю ту картину, которая так бесконечно дорога подлинному артисту военного искусства. Стойте, утирайте слезы, которые крупными каплями текут по щекам, удерживайтесь, чтоб не разрыдаться, и говорите еле слышно, как говорят о самом важном и сокровенном»[[524]](#footnote-525).

Для Станиславского здесь звучало прощание с искусством. Недаром позже, когда сцену удалось «вести на тишине», Леонидов признавался ему: «Я еще до Ваших замечаний рисовал себе прощание Отелло похожим на прощание Станиславского с Художественным театром»[[525]](#footnote-526).

Догадка актера таила в себе большую правду. Действительно, этой постановкой больной художник прощался со своим детищем, со всем тем, что было ему дорого, ради чего он жил в искусстве. И это чувство прощания делало его особенно ранимым, заставляло болезненно воспринимать любые отклонения от его замысла, а тем более значительные.

Если снять сцену «восстания острова», «бунта» на Кипре, который разжигает Яго, то «все это суживается до размеров маленького уличного скандальчика пьяных, маленького хитренького мерзавца-интригана Яго и почти никакой власти Дездемоны над Отелло. Вот это суживание масштаба всегда мне было нестерпимо при всех без исключения постановках “Отелло”», — писал он с возмущением, чувствуя свое бессилие изменить ход репетиций.

«Будь я с Вами, — уверял он Леонидова, — мне ничего бы не стоило доказать правоту моих слов, так сильно я это чувствую и наверное знаю. Но на расстоянии мне ничего не остается, как замолчать, предоставив Вам действовать так, как Вы можете и чувствуете; Но предупреждаю Вас, что это очень вредно будет для пьесы. Она получит совсем другой масштаб… Я считаю, что *Шекспира никогда нельзя суживать и всегда нужно расширять*»[[526]](#footnote-527).

«Как тяжело быть сейчас не с Вами», — этой припиской кончалось письмо. И, действительно, нелегко было Станиславскому узнавать, что {291} «киприоты и вообще народные сцены получились жалкие»[[527]](#footnote-528), что декорация Кипра выглядела бутафорской, «что “Платок” идет в кабинете» (т. е. на следующий день после «Башни». — *М. С*.) и тем самым «нарушается вся *линия дня*, которая так необходима пьесе… Нарушив ее… теряете весь смысл “*Подвала”*. Последний нужен *только тогда*, когда Отелло, под впечатлением того, что платок пропал и Дездемона виновна, пошел с отчаяния сам не знает куда. Шел, шел по лестнице и попал в *подвал* — сел на ступень, просидел всю ночь, не замечая даже того, что крысы бегают по нем. Вот в таком настроении узнать или, вернее, увидать, что платок очутился у Кассио, — вот от этого, под свежим впечатлением, закричит, что “Я бы хотел убивать его девять раз!!”

Если же все это происходит на следующий день, после приятной ночи, в кабинетной обстановке, — все дело меняется. Это уже убийство с *заранее обдуманным намерением*, и декорация *подвала* ни к чему. Мало того, это *чудачество режиссера*, для *оригинальности*»[[528]](#footnote-529).

Гнев Станиславского был так велик, что он потребовал снять свое имя с афиши. По настоятельной просьбе Качалова и Москвина, которые помогали выпуску спектакля, он согласился лишь на то, чтобы в афише стояло: «по режиссерскому плану Станиславского».

Подобный выпуск спектакля он называл «халтурным» (в ту пору для него это было самое бранное слово). «Да! Это большое падение театра! Раз что он позволяет себе ставить в таких условиях “Отелло”! — гневался режиссер. — Классические пьесы имеют теперь единственный смысл при *образцовой постановке*»[[529]](#footnote-530).

Правда, генеральная репетиция 8 марта 1930 года вселила надежду на успех. В этот день Леонидов играл как громадный трагический актер современности, и потрясенные зрители стали свидетелями исторического события — слияния Художественного театра с Шекспиром.

Ночью после спектакля один из зрителей — В. Г. Сахновский признавался Леонидову, что не может прийти в себя, не может с собой справиться: «всё Отелло, Вы — Отелло в ушах, перед глазами, тут же где-то около моего стола, за моей спиной, в моей душе, в мозгу, в крови, в сердце. Я тушил свет, — писал он актеру, — впихивал себя в угол дивана и старался думать о другом, но потрясение, именно потрясение застало так неожиданно врасплох, как страшный суд, что я плачу, а я никогда один не плачу.

… Ужас и очищение — вот к чему Вы привели.

Кто меня после сегодняшнего переубедит, что, став свидетелем трагедии, которая олицетворена Вами — этим чудом, этим великолепием искусства, — кто переубедит меня, что такое Ваше исполнение трагедии, единственно законное, величественное и простое, как детский шепот, как детская просьба, разверзание самой природы бытия, природы “духо-плоти”, — есть акт теофанический (т. е. делающий зримым божество. — {292} *М. С*.). Это же страшно, как страшно было Моисею на Синае. Нельзя посмотреть в лицо богу, страшно вечное, были страшны и незабываемы живые глаза Толстого.

Сегодня я свидетель трагедии как страшного закона мира. Полный восторг, подлинную бурю в крови испытал бы от Вашего искусства Рихард Вагнер»[[530]](#footnote-531).

Написав такие высокие слова, Сахновский с изумлением думал о том, как может такой человек жить в Брюсовском переулке, носить калоши, зарабатывать деньги, когда ему место рядом с Шекспиром и Пушкиным («которому непременно надо бы оставить место в театре, ибо он будет приходить на этот спектакль»). «Ваше в Отелло — это *пушкинское*, это венок его славе»[[531]](#footnote-532), — заключал он.

Даже если сделать некоторую скидку на «ночную» экстатичность слога, то и тогда нельзя не почувствовать, что такое письмо могло быть продиктовано только истинным театральным событием. Если прибавить к этому блестящую игру В. Синицына в роли Яго, интересный рисунок роли Кассио — Б. Ливанова и тициановскую красоту Дездемоны — А. Тарасовой, то можно себе представить, какой это был спектакль.

Правда, он был чрезмерно тяжелым, растянутым, длился пять часов кряду. Декорации, по сравнению с эскизами, казались чересчур пышными, оперными. Многое в спектакле расходилось с планом Станиславского — в мизансценах, в последовательности картин, в решении ряда образов и массовых сцен. Нарушалось то стремительное «течение дня», на котором строился весь режиссерский замысел. А главное — нарушалось соотношение образов Отелло и Яго в системе трагедии.

Яго Синицына вовсе не был тем грубым солдатом, плебеем, душой кровавой бойни, порождением насилия, каким вначале виделся Станиславскому. Актер по-своему понимал замысел Яго как гениального в своем роде «режиссера», вдохновленного идеей всеобщей социальной вражды, ненависти и зла, сделавшего войну не просто ремеслом, но философией мира. Он доводил свой образ до изощренной виртуозности Макиавелли. Это было искусство инквизитора высшего класса. И на этом высшем уровне актер неожиданно (но совсем по-мхатовски!) приоткрывал душу страдающего злодея, одинокого скорбящего Демона[[532]](#footnote-533).

«Вообразите стройного, голубоглазого, нестарого человека, с золотистыми длинными волосами, гладко зачесанными назад, по моде эпохи Возрождения… Вообразите бледное, чистое лицо с большим выпуклым лбом. И все это ярко оттеняется черным бархатом платья и плащом. {293} Глубоко запавшие глаза, — право же, этот человек сошел с картины Рафаэля!

Но это не ангел. Это — Яго, Яго, испепеленный страстями, Яго, *страдающий* от ненависти к Отелло!

… Свои короткий монолог в сенате Яго — Синицын начинал, прикрывшись плащом с головой. Сквозь плащ глухо доносится его голос до зрительного зала… Полное извращение Шекспира! “Я ненавижу мавра!” — почти задыхаясь говорит Яго, сбрасывая плащ и открывая публике свое бледное лицо, лоб, покрытый капельками пота, спутанные волосы. *И зрительный зал ему сочувствовал*. Да, нельзя не ненавидеть мавра за то, что он заставляет Яго так мучиться, так переживать!»[[533]](#footnote-534)

Восстанавливая в памяти это яркое театральное впечатление, критик О. Литовский заключал: «Вот и случилось так, что в МХАТе “Отелло” стал спектаклем о Яго». И, к сожалению, на сей раз критик был прав.

Болезнь Леонидова (боязнь пространства), спровоцированная крайним нервным напряжением, уже на второй и третьей генеральной дала себя знать. И та «неровность» игры, о которой он писал Станиславскому, стала неумолимо расшатывать образ, разрушать его тонкие и сложные внутренние ходы. Временами, мгновениями актер вновь поднимался к вершинам, а затем все более заметно терял высоту. Спектакль прошел в этом сезоне всего 10 раз. Случалось, когда «занавес давали 22 раза» и публика устраивала «бурную овацию»[[534]](#footnote-535). Но в мае неожиданно погиб талантливый актер В. А. Синицын. И в сезоне 1930/31 года «Отелло» уже не возобновлялся. Станиславский его так и не увидел, и доработать не смог. Тем самым неудача была зафиксирована.

Судаков склонен был объяснять происшедшее только болезнью Леонидова («дальше случилось несчастье»). Характерно, однако, что разрушение образа началось при соприкосновении актера со зрительным залом. Судаков говорит об этом прямо: «С некоторых пор у Леонида Мироновича развилась болезнь — боязнь зрительного зала. Эта болезнь мешала ему вполне сосредоточиться, быть спокойным хозяином своего духовного богатства». Ведь на репетиции без декораций, гримов и костюмов, в своем простом пиджаке Леонидов потряс всех присутствовавших: «Поздравляю вас, Леонид Миронович, вы превзошли Сальвини, превзошли всех», — сказал тогда Станиславский[[535]](#footnote-536).

Если мы вспомним, что в чем-то сходная с этим история приключилась с самим Станиславским, когда он был снят с роли Ростанева в «Селе Степанчикове» и с тем же Леонидовым в «Каине» (где «интимные» репетиции им удавались, а сценические — сковывали), то почувствуем, что причина тут крылась не только в болезни актера. Болезнь лишь обострила ситуацию, а, может быть, и сама явилась следствием каких-то нервных процессов, происходивших в актерской душе.

{294} Так или иначе, но причину нужно искать, очевидно, в той особой хрупкости, «капризности» актерской школы «переживания», которая подчас затрудняет свободу владения образом в атмосфере публичного одиночества. Технически прочно зафиксировать найденное на репетициях легче в роли бытовой или острохарактерной, обычно не связанной с глубоким душевным волнением. Там предложенная режиссером «схема физических действий» способна тотчас восстановить утерянные контакты актера с образом. Так, вероятно, и происходило с Синицыным в роли Яго. Недаром режиссер подсказывал ему манеру «à froid».

Другое дело роль трагическая, да еще такая, как Отелло, разработанная Станиславским и Леонидовым с предельной мерой поэтического обобщения, доведенная до титанических масштабов. Здесь нужна была тончайшая психотехника, которая могла быть разработана только в близком общении на репетициях великого актера с великим режиссером. И то, что один из них был в Москве, а другой — в Ницце, почти неминуемо предопределило исход.

Кроме того, среди всех советов Станиславского актер не находил главного — как читать шекспировские стихи. Разумеется, режиссер писал «мизансцену», а не трактат о том, как надлежит исполнять Шекспира. И если бы он сам ставил спектакль, то, сидя за режиссерским столом, слыша звук актерской речи, без сомнения занялся бы техникой чтения стиха вплотную. Теперь же, на отдалении, практический вопрос о том, как актеру не «сужать», а «расширять» образ, как поднимать его от бытовых оправданий до поэтического обобщения, снова оставался открытым.

Великолепно разработанная внутренняя партитура роли, богатство сложных психологических ходов, тончайшие нюансы, оттенки, переходы и краски, найденные актером на «интимных» репетициях, теперь, при соприкосновении со зрительным залом, оказывались слишком хрупкими и нестойкими. Сцена требовала опор более прочных, может быть, более грубых, но зато более устойчивых. И техника подводила великого актера.

Между тем зрительный зал предъявлял свои права. Тот, каким он был в 1930 году, тоже еще не был готов к восприятию такого исполнения — «величественного и простого, как детский шепот». Двадцатые годы приучили зрителя к иной стилистике, натренировали ухо и глаз, чувство и мозг человека, сидящего в зале, к восприятию зрелища яркого, острого, резкого, лишенного неясных полутонов и подтекстов, определенного в своих политических симпатиях и антипатиях, социально масштабного и значительного, эмоционально доходчивого и действенного, но поневоле более прямолинейного.

Зрителю, который вчера видел «Шторм», «Любовь Яровую» или «Бронепоезд», сегодня смотреть «Отелло» было еще трудно. Он не был настроен на волну такого искусства. Его волна шла поверх глубинного психологизма души Отелло, легче улавливала токи коварной интриги Яго, откликалась на нее. Не случайно для таких зрителей героем спектакля невольно становился Яго, сами того не желая, они ему сочувствовали {295} (как это засвидетельствовал О. Литовский). С ним все было ясно. Другое дело Отелло, который замахнулся на такие проблемы человеческого бытия, о которых даже Сахновскому подумать было страшно.

В этом смысле режиссерский план Станиславского — пусть и не осуществленный сполна — несомненно опережал свое театральное время, был нацелен в будущее. Пройдет несколько лет, к Шекспиру придут иные художники. Они будут играть его в изменившемся климате эпохи, в пору, когда вновь зазвучат мотивы гуманизма, защиты достоинства человеческой личности, угнетенной и гибнущей в атмосфере социальной вражды, в расколотом надвое мире. И тогда мечта Станиславского о шекспировском герое по-своему оживет в творениях Попова, Бабановой и Астангова, Михоэлса и Остужева. А много позже, когда самого Станиславского уже не будет в живых, а его изданный план «Отелло» станет библиографической редкостью, замысел великого режиссера какой-то своей гранью будет вновь и вновь возвращаться к нам то в спектаклях Скофилда и Брука, то в киноэпопее Козинцева и Смоктуновского, то в постановке Вальтера Фельзенштейна. Но сам Художественный театр путей к Шекспиру так и не найдет…

Теперь же, находясь в Ницце, Станиславский мог только бессильно возмущаться, жалеть Леонидова и Головина. «Я в ужасе! Зачем же ставить в таком виде “Отелло”?! — писал он своему секретарю Р. К. Таманцовой, которая перечисляла ему все промахи спектакля. — При чем тут я и мои мизансцены? Ведь это же безграмотно. Я и взялся-то за “Отелло”, чтоб эту безграмотность попробовать исправить, а вышло еще хуже. В чем же новое?! В чем же мизансцена Станиславского? Краснею за себя, когда думаю об этом. Нельзя ли сделать так, чтоб меня незаметно снять с афиши?»[[536]](#footnote-537)

Тем временем в Москве рецензенты писали о «явной неудаче» «Отелло», о «провале метода психологического реализма» в применении к «монументальным образам классической трагедии». В игре Леонидова их раздражала чрезмерная «жизненность» и нехватка «размаха и силы», тогда как в образах Синицына и Ливанова, сыгранных «вопреки методу», привлекало созвучие «нашей бурной волевой эпохе»[[537]](#footnote-538).

Театр упрекали в ориентации на «старую интеллигентскую аудиторию», которая «органически враждебна какому бы то ни было революционно-политическому осовремениванию репертуара». Это «осовременивание» понимали по-своему: надо было показать, что «Яго — не только “персональный злодей”, но и объективный зачинщик национально-революционной вспышки. Отелло не только страдающий герой, но и обыкновенный наемник венецианских колонизаторов»[[538]](#footnote-539).

По счастью, Станиславский слишком занят был теперь главным делом последних лет своей жизни — созданием давно задуманной многотомной {296} «системы», чтобы обращать внимание на рецензии. Для себя же он сделал из нелегкой истории с «Отелло» один важный вывод: надо как можно скорее написать «систему», сделать ее достоянием актеров, чтобы открыть им единственно верный путь к органической, естественной «жизни человеческого духа» на сцене. Потому что только таким путем можно прийти к «величественному и простому в искусстве». В это он продолжал верить беспрекословно и фанатично.

Конечно, он предпочел бы снова, как прежде, окунуться в репетиционную работу, но понимал, что вряд ли скоро сможет побороть болезнь и «совсем здоровым никогда не будет»[[539]](#footnote-540). Врачи говорили ему: «Радостно работать Вы можете, с волнением — нет…» Он готов был забыть старые обиды и снова протягивал руку Немировичу-Данченко (с которым они помирились в день смерти их общего друга А. И. Южина). «Бывают в жизни обстоятельства и недоразумения, которые нельзя ни выяснить, ни исправить. Наш случай — таков, — писал он Владимиру Ивановичу. — Запутавшийся гордиев узел надо разрубить! Чем? Забвением и мечтой о будущем»[[540]](#footnote-541).

Думая о будущем своего театра, он возлагал теперь «большие надежды» на М. А. Булгакова, который в это время был принят в театр в качестве режиссера-ассистента. «Вы не представляете себе, до какой степени я рад Вашему вступлению в наш театр!», — писал он Булгакову, вспоминая репетиции «Турбиных», где им довелось поработать вместе, где он почувствовал в нем режиссера, а может быть, и актера. Напоминал, что «Мольер и многие другие совмещали эти профессии с литературой» (он знал, что Булгаков новую пьесу «Кабала святош» написал о Мольере), и собирался «поскорее поработать вместе»[[541]](#footnote-542).

## «Мертвые души»

Поздней осенью 1930 года Станиславскому, наконец, разрешили вернуться в Москву. Но первой постановкой, за которую он взялся, была не пьеса о Мольере (она еще дорабатывалась), а инсценировка поэмы Гоголя «Мертвые души», которую по просьбе театра написал тот же Булгаков.

Врачебный досмотр теперь придирчиво лимитировал возможности режиссера. Он мог вести репетиции только у себя дома, в Леонтьевском переулке, и то строго ограниченные часы. Поэтому он взял на себя художественное руководство постановкой, а ему в помощь режиссерами были назначены В. Г. Сахновский, Е. С. Телешева и М. А. Булгаков. Они-то и провели всю подготовительную работу над текстом и с актерами, {297} которая началась еще весной 1930 года. Но когда Станиславский вошел в работу, направление ее круто изменилось.

В. Г. Сахновский вспоминает, что в безлюдные и тихие летние месяцы 1930 года они втроем — с П. А. Марковым и М. А. Булгаковым — собирались в театре и фантазировали о том, как можно построить инсценировку гоголевской поэмы, в чем найти ее драматизм, на что нанизать главы поэмы. И поначалу им хотелось «за “химерическими” образами Гоголя увидеть живую, подлинную Россию»[[542]](#footnote-543).

Однако чем глубже они вникали в гоголевский текст, тем заманчивее им казалось то «специфическое заострение», которое открывает в обыкновенном человеческом лице «свиное рыло или страшную харю», те «изумительные поправки», которые сдвигают обычные представления о человеке и «свиваются в вихри музыкальных отступлений».

«Зерно» поэмы они искали в словах Гоголя — «вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи, — всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога… выставить их выпукло и ярко на всенародные очи».

Им представлялась «жизнь русских помещиков и чиновников — серая, хмурая, мутная». Вещи их, чувства их — несвежие, захватанные и поношенные, давно употребляемые и обжитые. Мебель — истертая, просиженная, выцветшая. Манеры — провинциально-жеманные. Жизнь — медленная, щеголяющая по-будничному. Характеры — противные, «поражающие печальной своею действительностью».

Рисуя все это реально и одновременно неожиданно и странно, режиссер Сахновский нафантазировал образ будущего спектакля, как бы увиденный из «прекрасного далека». Ему хотелось добиться оптического «эффекта отчуждения», чтобы познать гоголевскую российскую жизнь в остром, нелепом и чудном ракурсе.

Действие должно было постепенно проступать из темноты как воспоминание о далекой России русского путешественника по Италии. На сцене, заключенной в каменный пиронезиевский портал, могла стоять сбоку огромная мраморная ваза, из которой высыпались мраморные розы, а с другой стороны — часть римского акведука, «сохранявшая след Италии».

У портала должен был появляться чтец — русский скиталец, путешественник («в том костюме, какой в тридцатых годах носили русские в Италии»), словно только что вышедший из дилижанса и через минуту уезжающий дальше. Он мог присесть у основания пиронезиевской вазы, отложить в сторону шинель, перчатки и шляпу, чтобы «рассказать те думы Гоголя о жизни, которые… рассеяны в его поэтических отступлениях, письмах и черновиках». Мог входить в комнаты, сидеть в саду, уходить в двери реальнейших жилищ гоголевских персонажей, сообщая тем самым действию налет вычуры, условной игры.

{298} А когда он исчезал, «перед нами из темноты должны были возникать отдельные сцены совершенно реальных, совершенно подлинных, нечистых, душных комнат в господских усадьбах, со стенами, картинами, рамками, окнами, засиженными мухами, с потертой и просиженной мебелью, с людьми в поношенных костюмах…» Очертания комнат могли казаться не совсем законченными, они как бы расплывались в мутную кляксу по краям, переходили в серые сукна, сливались в общую коричневато-серую гамму.

Таким возникал образ спектакля в сознании режиссера. В замысле постепенно нарастали элементы фантастики. Булгаков, отлично чувствовавший гоголевскую стилистику, писал новые сцены, где «реальные и знакомые нам лица переливались… в фигуры фантастические».

По этому плану и начались репетиции. Три месяца шла кропотливая работа. Художник В. В. Дмитриев делал эскизы и макеты. Тщательно подбирались костюмы. Устанавливалась музыкальная партитура, выписывалась подробнейшая бутафория, заказывались «шумы». Словом, постепенно создавалась общая ткань будущего спектакля.

В. В. Дмитриев предложил принцип оформления, построенный на вещах, преувеличенных в своих размерах. «Люди терялись в вещах. Вещи загромождали сцену. Так было задумано, что из-за одной сцены виднелась другая, а иногда и третья, и все было как бы загромождено, задушено {299} вещами. Зритель чувствовал бы себя в стихии вещей, между которыми пробирается человек»[[543]](#footnote-544).

Из музейно достоверных вещей «у Дмитриева выросли какие-то чудовищные, по-своему сделанные экземпляры мебели… И все они были преувеличены сравнительно с оригиналом по масштабам и по форме. Мебель и вещи были искажены и гиперболизованы. В каждой вещи была как бы своя уродливая рожа. Когда их разместили на сцене, то в них не чувствовалось ни уездности, ни затхлости, ни глухой провинции. Они делали всю Россию параднее, эстетней, уходили от кислой, промозглой дыры и трущобы русских господских усадеб и провинциальных городов»[[544]](#footnote-545).

Такое «преувеличение, стилизация, привнесение некоторой страшноватости и ощущение тоскливого однообразия и штампа николаевской России» дали толчок режиссерской фантазии. И Сахновский вместе с Дмитриевым делили сцену по вертикали и горизонтали, выстраивали маленькие «углы» в трактире, где наверху шел кутеж и пьяный гусарский бас пел: «Гляжу как безумный на черную шаль», а внизу тем временем происходил сговор Чичикова с секретарем Опекунского совета.

Две декорации в сцене у Плюшкина вносили ощущение кладбищенской заброшенности. В первой сцене все казалось отжившим: полуразрушенное крыльцо, забитые окна, расщепленный ствол березы и развалившийся фонтан с разбитой скульптурой. Здесь должен был появляться Чтец в накинутой шинели и читать текст гоголевского лирического отступления этой главы. Во второй сцене развивался тот же мотив старости: в комнате Плюшкина торчала огромная колонна с обвалившейся штукатуркой, висела закутанная пыльной кисеей люстра, у стены прислонилась никому не нужная картина, кривое кресло и косой луч солнца довершали образ запустения. В это «пустынное место, похожее на заброшенное кладбище, Чичиков входил, озираясь».

Вечеринка у губернатора происходила в колоссальном зале с хорами наверху, где гнездился крепостной оркестр, с зеркальными ширмами по краям, в которых, отражаясь, множился и прыгал вульгарно-пестрый, безвкусный бал, как «кишащий муравейник провинциальных аляповатых чудаков и оригиналов, с преувеличенными прическами, париками». Предполагалось, что Чтец мог тоже появиться среди гостей, делиться со зрителем своими соображениями, может быть, даже танцевать.

Финал сцены бала строился на лихорадочных розысках исчезнувшего Чичикова — по всем комнатам, переходам и закоулкам губернаторского дома. Сцена поворачивалась, слуги отодвигали шкапы, снимали с них сундуки и корзины. Чичикова искали под шевелящейся скатертью, за колоннами, за диванами, за ширмами. Повсюду слышался шепот, новые слухи передавались от одного гостя к другому. Громоздили столы, стулья все выше и выше, «потому что кто-то сказал, что Чичиков спрятался в люстре. Во время этой суматохи и нелепицы, в салопе, никем не остановленная появлялась Коробочка» и в тишине спрашивала: «Почем ходят {300} мертвые души?» Из глубины, из-за колонн кто-то в ужасе повторял: «Что? Что? Что?», и все гасло.

Последняя картина — в арестном доме — тоже была разрезана на два этажа: наверху открывалась площадка с дверью, через которую виднелся портрет царя в рост. Вниз вела винтовая лестница, и каждый персонаж спускался сюда. Здесь, в грязных, скошенных каморках с обвисшими обоями, где чувствовалось «что-то гофмановское», шел допрос Чичикова. Появлялась странная, жуткая фигура капитана Копейкина, освещенная пятном света сверху. Все остальные, отходя вглубь, «становились силуэтными». Сцена шла в «рваном ритме — чиновники были вне себя от охватившего их ужаса», «падали, лезли под стол, забивались в углы, за шкап, за камин — и потом уже шла финальная сцена с пакетом из Петербурга».

Когда в финале «раздавались колокольчики и бубенчики уезжающей тройки Чичикова, постепенно с разных сторон начинали звучать другие {301} бубенцы и колокольчики. Эти звуки все возрастали и ширились, тогда начинался гром и грохот несущейся гиперболической тройки. В этот звучащий фон включался голос, певший ямщицкую песню. Потом песня подхватывалась хором, в хор вступал орган, — а затем оркестр, хор, орган и бубенчики доходили до максимального форте, и все это постепенно замирало, сходя dimiduendo до тишины». В темноте шел занавес.

Таким вырисовывался спектакль в его первоначальном варианте, по-своему интересный, но как бы «позаимствованный» из другого театра, несущий на себе следы мейерхольдовского влияния. Казалось, премьера его была уже не за горами, когда впервые В. Г. Сахновский был приглашен в Леонтьевский переулок к «самому» Станиславскому (с той поры и начались «хождения», посещения «патриарха с Леонтьевского»). Впрочем, «патриарх» повел себя совсем не умиротворенно, а со всей решительностью активно действующего режиссера.

С первой же беседы он повернул и повел работу над спектаклем по иному руслу. Очень скоро выяснилось, что режиссерский план, выработанный Сахновским вместе с Булгаковым, Марковым и Телешевой, ему не по душе, что он чувствует Гоголя и видит образ спектакля совсем иначе, не принимает декорационного решения Дмитриева и совсем по-другому намерен работать с актерами.

Те 56 репетиций, которые провел Станиславский у себя дома, а потом, перед выпуском спектакля, на сцене, стали для всех участников новой школой актерского мастерства. Школу эту проходили все, начиная с Качалова, Москвина и Лилиной и кончая бессловесными исполнителями массовой сцены. Выпуск спектакля откладывался на более поздние сроки. Сахновский с Телешевой и Булгаковым снова доводили репетиции до «прогонов», Станиславский их просматривал, делал замечания, а потом вызывал исполнителей отдельных сцен к себе домой и опять работал, работал без конца.

Может возникнуть сомнение: зачем нужны были эти нескончаемые репетиции в течение двух лет? Не превращался ли здесь репетиционный процесс в самоцель, не становился ли сам процесс важнее результата? И разве не были правы те, кто подсчитывал, что за тот же срок можно было спокойно выпустить не один, а пять — шесть спектаклей, если не больше.

Действительно, в жизни режиссера Станиславского наступила такая пора, когда сам процесс репетиций казался ему в чем-то важнее выпуска очередного спектакля. Тут проступала его упрямая полемичность. Она подогревалась тем состоянием труппы и репертуара, в каком он застал свой театр, возвратившись после долгого отсутствия в Москву.

За последние два сезона МХАТ успел поставить девять спектаклей: среди них была, помимо «Отелло», великолепная постановка толстовского «Воскресения», осуществленная Немировичем-Данченко, с успехом шли «Дядюшкин сон» Достоевского, комедии «Квадратура круга» В. Катаева. «Реклама» М. Уоткинса и чудесная сказка Ю. Олеши «Три толстяка», ставились и новые современные пьесы — «Блокада» Вс. Иванова, «Наша молодость» С. Карташева и «Взлет» Ф. Ваграмова. В некоторых из них чувствовалось снижение высокого уровня театра.

{302} Для Станиславского опасная тенденция выпуска спектаклей «числом поболее, ценою подешевле» (как он ее называл) была тем чувствительнее, что от нее пострадала постановка «Отелло», которую теснили со всех сторон другие готовившиеся спектакли. Он гневно называл эту тенденцию «халтурой», которая калечит актера. Теперь, принявшись за постановку «Мертвых душ», он намеревался провести здесь серьезный курс «лечения» актеров Художественного театра с помощью своей «системы».

Итак, вновь принимался Станиславский ставить Гоголя — то произведение, которое часто инсценировалось, но еще чаще проваливалось на театре, являя собою лишь бледные иллюстрации к великой поэме. Как же оживить «Мертвые души» на сцене? Казалось бы, прожив два года заграницей, художник вполне мог понять и принять тот взгляд «из прекрасного далека», какой предложил Сахновский.

Находясь в Ницце, Станиславский задумывался о своей родине, издалека охватывая старые и новые повороты ее истории, смену и постоянство ее характеров. И душою он был в России, наверное, так же, как сам Гоголь, который, сидя в Риме, писал свою поэму, чтобы показать «*всю Русь*». «“Мертвые” текут живо, — сообщал тогда Гоголь В. А. Жуковскому, — … и мне совершенно кажется, как будто я в России: передо мною все наши, наши помещики, наши чиновники, наши офицеры, наши мужики, наши избы…»[[545]](#footnote-546) Это «чувство родины», ностальгия, обостряющаяся заграницей, была близка и Станиславскому.

Теперь, когда он вернулся домой, ему не хотелось никаких «обострений». Вновь и по-новому вступала в свои права его обычная объективность, потребность эпического взгляда на мир. Он не собирался сейчас подстраиваться под модные теории «фантастического реализма», «гротеска», «романтической иронии» и прочего. Более того, в этих теориях он чувствовал некую угрозу своему методу, своей «системе».

Недаром больной Станиславский счел нужным записать в 1929 году свой последний разговор с Вахтанговым о гротеске. (Дело даже не в том, какими «обидами» — в связи с публикацией «Всехсвятских записей» Вахтангова — эта запись была подогрета. Важнее другое: почему тяжело больной человек, которому запрещали не только читать и писать, но даже разговаривать, стал диктовать врачу такой документ, словно в нем содержалось его завещание.)

Для этого имелись серьезные причины. За спором о гротеске, о новой театральной форме стояло куда более важное. Чувствовалась большая тревога художника о потере *духовности* в современном искусстве, о том, что внутренний смысл, вера, идеал постепенно заменяются утилитарным лозунгом, о том, что содержание становится плоским, исчерпывается в двух словах, подчас доводится до абсурда (ведь нельзя же в самом деле «ставить “Гамлета” ради поднятия уровня земледелия», — с горечью иронизировал он).

Станиславский всегда готов был приветствовать любые стили, направления, приемы в искусстве, если они помогали раскрывать «*жизнь человеческого* {303} *духа*» на сцене. Формула эта повторялась им теперь с необычайной, почти навязчивой настойчивостью. Режиссер чувствовал, что не сама по себе забота об остроте внешней формы вымывает духовное со держание, — она становится прикрытием внутренней опустошенности. Вот эта угроза наступающей *бездуховности* искусства больше всего его и пугала. Речь шла о потере *идеала*.

И потому он утверждал, что «настоящий гротеск — это внешнее наиболее яркое, смелое оправдание огромного, *всеисчерпывающего* до преувеличенности внутреннего содержания»[[546]](#footnote-547). Теперь он особенно бескомпромиссно стремился к тому, чтобы актер сначала «прочувствовал и пережил человеческие страсти во всех их составных *всеисчерпывающих* элементах», а потом «сгустил их и сделал выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем»[[547]](#footnote-548).

Это и была та самая форма, которую он опробовал в «Ревизоре» и открыл в «Горячем сердце» и к которой снова обратился, приступая к постановке «Мертвых душ». Что означало на его языке понятие «всеисчерпывающее содержание»? Оно вбирало в себя не только общую идею, сверхзадачу произведения, философскую его сущность, но и всю неповторимость быта, всю правду жизни человеческой.

Могло показаться, что даже по сравнению с «Горячим сердцем» движение пошло вспять. Станиславский не торопился изгонять со сцены быт. Он не согласен был с тем, что «бытовой театр должен умереть» (как прогнозировал некогда Вахтангов). Напротив, теперь он намеренно, даже демонстративно восстанавливал быт в его сценических правах. Как некое лекарство, как панацею от всех бед. Быт на сцене служил ему землей, куда только и можно было бросить зерно, чтобы оно дало росток. Росток правды. Только таким естественным путем он намерен был выращивать правду гоголевских образов — от самого корня. Но выращивать так, чтобы сами они — без насильственного вытягивания — постепенно подымались до широкого поэтического обобщения. Чтобы от картины усадьбы шла нить к картине города, дальше — к картине эпохи, еще дальше — к тому общечеловеческому загадочному и неистребимому понятию, которое называется *Злом*.

Вот почему, при всем своем уважении к труду Булгакова, Сахновского, Телешевой и актеров, Станиславский стал ломать все направление работы, снимать «гротеск» и начинать с азов.

«— Все ваши суставы вывихнуты, — сказал он после просмотра Топоркову, игравшему роль Чичикова. — У вас нет ни одного целого органа: вас нужно сначала лечить, вправить все суставы и учить заново ходить, не играть, а только ходить»[[548]](#footnote-549). И затем началась изо дня в день, осторожная, внимательная работа режиссера с актером. Словно «врач с больным», режиссер постепенно лепил органическую линию физического {304} поведения Чичикова. Актер был даже несколько разочарован и озадачен. «Станиславский как-то спустил нас с небес на землю, — признавался он… — слишком уж все это было просто, обыденно и далеко от тех целей, которые мерещились»[[549]](#footnote-550).

Работая так с каждым актером, над каждой сценой, режиссер добивался прежде всего выяснения простейшей логики физического поведения человека. Постепенно «налет символичности и фантастики исчезал», отменялось «все ходульное, все неживое и уводившее к преувеличению, к фантастике и к гротеску…» Станиславскому не нужны были «никакие режиссерские арабески, отделки и приукрашения», он хотел, чтобы «актер и только актер, своим искусством донес замысел спектакля. Не нужны ни чтец, ни придуманная рама портала, ни звуковое оформление»[[550]](#footnote-551).

Правда, вначале, пока актеры еще не поднялись до свободного владения образом, Станиславский все-таки ощущал необходимость введения лица «от автора» (тем более что перед глазами был поразительный пример Чтеца — В. И. Качалова в «Воскресении»). Он «очень упорно добивался разными способами введения в спектакль “первого” (его должен был исполнять тот же Качалов. — *М. С*.). В черновых планах К. С. у “первого” были целые отдельные сцены, были особые вхождения в действие, был план и особых приемов оформления, когда входит “первый”, или, вернее, входят его картины в действие пьесы. С вхождением “первого” менялась линия спектакля»[[551]](#footnote-552).

Проектировали начинать и заканчивать спектакль обращением Чтеца к грядущим поколениям — в темноте или непосредственно к зрителям. Предполагалось между картинами, где входил текст чтеца, «показать мансарду или часть рабочей комнаты писателя, причем ввести ее в фон России»[[552]](#footnote-553). Но все эти пробы были отвергнуты. Решено было все дать через актера и только через актера.

Началась длинная цепь репетиций, которые сами по себе стали значительной главой в истории МХАТ, учили актеров не только постижению Гоголя, но и новым приемам работы над ролью вообще. И нередко случалось так, что на репетициях «исполнители неистово аплодировали К. С. Станиславскому, когда он открывал такие моменты, которые переворачивали представление о знакомых вещах»[[553]](#footnote-554). Вот в чем и заключался вечно новый секрет режиссерского искусства мастера.

«Придешь к нему… Он лежит на кровати, бледный, с плохим сердцем, плохо дышит, закрыт пледом, [медицинская] сестра возле него в белом халате, с белой повязочкой на голове, два стакана стоят на столике возле кровати, какие-то лекарства», — вспоминала Е. С. Телешева. Но начиналась работа — и Станиславский «буквально на ваших глазах перевоплощался. Вы вдруг видели другого человека. Он сбрасывал с себя все, {305} плед летел в сторону, он вставал, начинал показывать. Он не мог быть равнодушным, он не умел спокойно говорить об искусстве, он не умел говорить об искусстве менторским тоном, он не умел говорить дидактично. Он мог делать только пламенно, страстно, забывая о том, чем ему это грозит, припадком или болезнью»[[554]](#footnote-555).

Ради чего ставился спектакль, к чему Станиславский вел актеров — это выяснялось лишь постепенно. Не случайно он нашел нужным окончательно сформулировать сквозное действие и сверхзадачу спектакля только перед самой премьерой. Ему хотелось, чтобы каждый актер органически пришел к постижению общей сверхзадачи. Но все репетиции к ней тянулись.

Станиславский вел актеров к тому, чтобы на сцене была распахнута перед зрителями, так же как в поэме перед читателями, «*вся Русь*». Он черпал в «Мертвых душах» возможность развернуть широкий анализ свойств русской истории, полиритмии русского характера, природы русской души — во всей их обусловленности своим временем и во всей их общечеловеческой значимости. Тема эта, в творчестве режиссера магистральная, открытая еще «Царем Федором», по-своему проступала почти во всех его спектаклях последних лет: он шел к ней в «Селе Степанчикове» и в «Ревизоре», углублялся в нее, когда ставил «Горячее сердце», «Унтиловск» и «Растратчиков», по-разному осмысливал ее в «Днях Турбиных» и «Бронепоезде».

Теперь Гоголь давал ему возможность рассмотреть с разных сторон, расшифровать загадку «русской души» в неторопливом, эпически протекающем действии. И дать разгадку объективную, беспристрастную и — беспощадно честную. Наверное, поэтому режиссер и хотел показать это явление не со стороны, а изнутри — здесь, на русской почве. «Гоголь — прежде всего, *русский* писатель, — говорил он. — Островский из Гоголя вылился. Сейчас понимают Гоголя, как Гофмана; получается немецкий Гоголь»[[555]](#footnote-556).

Писатель дает нам огромную, монументальную, многоликую картину *зла*. Не зла вообще, но зла специфически русского. «Есть *зло* русское, хамское, хитрое, талантливое, мерзкое — существует ли оно в Вас? — спрашивал режиссер, — интересное, обаятельное, отвратительное, непобедимое». Это зло распространяется, как *зараза*, как летучая болезнь. Здесь эта зараза — *приобретательство*.

Вот почему двигательную пружину, сквозное действие, «интригу» закручивает Чичиков. Он отравляет всех заразой приобретательства. «Чичиков приходит в свет, чтобы отравлять. *Есть зло, которое катится по Руси, как Чичиков на тройке*, — говорил Станиславский. “Карьера Чичикова” — вот что должно стать сюжетом пьесы, вот за чем должен следить зритель. Так решил Константин Сергеевич»[[556]](#footnote-557).

{306} На этот сюжет и нанизывается галерея гоголевских типов. Но сюжет этот должен иметь глубокое подводное течение, чтобы авантюра с покупкой «мертвых душ» приобрела большой философский смысл. За внешним сюжетом должен встать сам Гоголь, каждый из актеров должен иметь свое ощущение гоголевской сверхзадачи. Художественный театр может раскрыть Гоголя прежде всего через актера, а не с помощью декорационных ухищрений и режиссерских трюков, повторял Станиславский, полемизируя с попыткой Сахновского пойти вслед за мейерхольдовским «Ревизором».

«Гоголя надо почувствовать через актера, когда он почувствует в себе частицу этого *зла*, — говорил Станиславский. — Мы подойдем к Гоголю по-своему; Мейерхольд идет к этому бутафорским способом — мы через актера»[[557]](#footnote-558). Этот путь гораздо труднее, но только этим путем можно по-настоящему оживить Гоголя. «Только через сто спектаклей Вы увидите, как вы вырастете, если будете очень нежить и любить сверхзадачу и сквозное действие».

Широкое эпическое повествование должно изнутри кипеть страстями. «Гоголь очень труден, потому что он весь на страсти. Ни у одного автора нет такой широты и страсти… Как будто кто-то взял реторту и капнул в вас яду, и все страсти забурлили». Этот «кто-то» — Чичиков, вездесущий {307} разносчик зла, демон зла, искусный отравитель. Злодейство — воздух, которым он дышит, без него он не может существовать. Он одержим.

В Прологе Чичиков[[558]](#footnote-559) идет к секретарю Опекунского совета (который подает ему идею покупки «мертвых душ»), «потому что ему нужно злодейничать: он как рыба без воды, музыкант без инструмента, художник без кисти». Вот что означали на языке режиссера слова «… надо найти глубокие подводные нити для пьесы».

Чичиков действует как ловкий втируша. Для каждого он находит свой крючок, свое приспособление, свою дозу яда. У него «новая роль с каждым действующим лицом». Вот, например, губернатор (В. Станицын) — «какая у него реакция, когда тот вливает яд в него?» Мы видим, как этот благодушный человек, мирно напевающий песенку и вышивающий на пяльцах, сразу «поддается на лесть и хочет за первого пришельца отдать дочь. Если бы Чичиков попросил губернатора помочь ему купить мертвые души, то губернатор согласился бы. Губернатор — очень милый мещанин. Он — дома. Мне важно, чтобы было сквозное действие — я хочу видеть, как яд на него действует. Он должен дойти до обожания и потом сойти к отчаянию».

{308} Разбирая всю эпопею покупки «мертвых душ», Станиславский вскрывал у каждою свою «страсть», действие, одержимость своей целью. Он видел, с каким азартом Манилов (М. Кедров) «во всем ищет себе удовольствия» и приезд Чичикова хочет использовать для того, чтобы сделать серию моментальных «фотографий» на тему «Приезд Павла Ивановича в мое имение». Замечал, как «кокетничает» Собакевич (М. Тарханов), торгуясь с Чичиковым и расхваливая свой товар, а сам видит этого афериста насквозь и норовит сорвать с него куш покрупнее. Как Плюшкин (Л. Леонидов) сначала «хочет избавиться» от Чичикова, а потом «хватается за него», из скупца превращается в «щедрого, мота, кутилу», который готов подарить гостю кусок прошлогоднего кулича. Как «ищет себе жертву» Ноздрев (И. Москвин), в каком «бешеном ритме» сражается с Чичиковым в шашки: это не «игра в дурачки», а на «жизнь или смерть» — ведь тут можно просадить «целое состояние». А сцену у Коробочки (М. Лилина) он превращал в «починку какого-то странного часового механизма», который помещался в голове у Коробочки: Чичиков, как опытный часовщик, терпеливо налаживал этот механизм, но каждый раз пружина срывалась, пока, наконец, «в припадке злобы он не швырнул их со всего размаха на пол… и часы неожиданно пошли»[[559]](#footnote-560).

Постепенно Чичиков «становился все стремительнее и азартнее в скупке мертвых душ». Его «жадность к добыче», желание «разбогатеть как можно скорее» подгоняли «внутренне нарастающий ритм приобретательства»[[560]](#footnote-561).

Рассматривая реакцию каждого персонажа на отравление «злом», режиссер говорил: «В каждой душе есть все пороки и все добродетели. *Давайте доступ пороку развиться*». Вся пьеса и состоит из трех стадий, трех моментов развития бациллы зла: «1. Момент вливания яда. Рыба хочет воды. 2. Отравиться. 3. Реакция этого яда». Сам Чичиков, распространяя заразу, хочет с помощью зла достичь высшего блаженства: «Сверхзадача Чичикова: 1. Хочу быть богатым. 2. Наслаждение — его сфера, его вторая натура»[[561]](#footnote-562).

Итак, зло заражает всех, катится по Руси. И каждый, кто с ним вступает в контакт, готов обманываться, готов отравляться. Скупая за бесценок «мертвые души», Чичиков одновременно за ту же грошовую плату покупает живые души самих продавцов. Каждый из продавцов — Манилов, Собакевич, Плюшкин, Ноздрев, Коробочка — один за другим вступает в сделку с дьяволом, заражается ядом приобретательства. Словом, люди гибнут за металл.

Когда Чичиков достигал высшей власти, когда эпидемия, «русская зараза» перебросилась из Петербурга в глубину России и охватила весь провинциальный город, Станиславский давал огромную массовую сцену — бал у губернатора. Здесь Чичиков, как Наполеон, принимал парад скупленных им «мертвых душ».

{309} Сценарий бала — вечеринки у губернатора, который сперва был прорепетирован в сквере перед домом у Константина Сергеевича в Леонтьевском переулке, а потом перенесен на сцену, строился в ритме праздничного восшествия на престол «нового херсонского помещика». Весь акт был развернут на вертящемся круге как триптих непрерывного действия и построен, словно музыкальное произведение, на смене разных ритмов.

Сначала открывался общий бал, в ритме которого, лавируя среди танцующих, появлялся Чичиков. И начиналась праздничная церемония: один за другим, строго в соответствии с иерархической лестницей Чичикова приветствовали все чины «бурными, радостными, глупо-восторженными, но искренними» восклицаниями: «Любезнейший Павел Иванович, милейший, добрейший» и т. д.[[562]](#footnote-563)

Все стремились «поразить сюрпризом Чичикова и посмотреть, как он это примет». Женщины, щебеча вокруг Павла Ивановича, прикалывали ему бутоньерки в петличку. Щебет стихал. Чичиков в тишине скромно, но с достоинством произносил: «Приобрел!» — и поднималась буря восторга и аплодисментов. Танцы возобновлялись, Чичиков пододвигался все ближе и ближе к губернаторской дочке. Но объявляли «кушать подано», бурный галоппад сменялся тихим полонезом, и пары неслышно скользили в дверь.

Между тем круг поворачивался и открывал тесную буфетную, где повар готовил блюда, кухонный мужик метался, доставая пряности из буфета, судомойки с грохотом перемывали гору тарелок, лакеи подхватывали подносы, спешно приглаживали волосы на пробор и выстраивались с блюдами в очередь, старший лакей отворял настежь двери, круг снова приходил в движение, и вереница кушаний плыла в зал.

Третья сцена — «Ужин» — начиналась с «разгара веселья». За столами, накрытыми под углом, царило оживление, говор, шум. Лакеи обносили гостей кушаньями, накладывали на тарелки. За едой шум стихал, {310} только слышался звон вилок и ножей. Потом приступали к горячему обсуждению покупки милейшего Павла Ивановича. Всех охватывало «беспокойство, чтобы такой приятный человек, как Чичиков, не сделал бы ошибки, купив крестьян и имение в Херсонской губернии». Раздавался резкий стук ножа о тарелку — знак, что губернатор «желает говорить речь».

Сбивчивую приветственную речь чиновники, подмазываясь, подобострастно подбадривали аплодисментами и кричали «ура!» в честь херсонского помещика. Гурьбой бежали чокаться к Чичикову. Звучал новый тост: «За здоровье будущей жены Херсонского помещика!» Повскакав со своих мест, все снова бежали к Чичикову, вокруг него закручивалась восторженная давка. Гости образовывали массовый вираж триумфа, и в этот самый момент в дверь вваливался в дым пьяный Ноздрев с тощим зятем Мижуевым (Е. Калужский).

Ритм сцены резко ломался. «Много ли наторговал мертвых?» — пьяно целуясь с Чичиковым, спрашивал Ноздрев. Поднимался глухой смущенный ропот. Постучав по тарелке, Ноздрев громогласно объявлял: «Ваше превосходительство, он торгует мертвыми душами!» И тут начиналось смятение. Первым, бочком в дверь, незаметно уходил Собакевич. Ноздрев с Мижуевым бежали вокруг стола, преследуя Чичикова. Тем временем правящая клика, сгрудившись, «совещалась, что делать». Группы кидались из стороны в сторону, как сбившееся стадо, натыкались друг на друга, бежали обратно. Пока, наконец, лакеи не выдворяли {311} Ноздрева с зятем в буфетную. Плачущего губернатора дамы под руки уводили в покои. А Чичиков незаметно растворялся в толпе, оставив на месте происшествия только нескольких обалдевших, азартно спорящих очевидцев скандала.

Сцена эта стала ключевой в спектакле. Недаром после одной из репетиций М. А. Булгаков написал Станиславскому: «Цель этого не делового письма выразить Вам то восхищение, под влиянием которого я нахожусь все эти дни. В течение трех часов Вы на моих глазах ту узловую сцену, которая замерла и не шла, превратили в живую. Существует театральное волшебство…

Я не боюсь относительно Гоголя, когда Вы на репетиции. Он придет через Вас. Он придет в первых картинах представления в смехе, а в последней уйдет, подернутый пеплом больших раздумий. Он придет»[[563]](#footnote-564).

Как это часто случалось в режиссуре Станиславского (вспомним его прежние постановки «Смерть Иоанна Грозного», «Микаэль Крамер», «Вишневый сад», «Горе от ума», «Драма жизни», «Село Степанчиково», «Женитьба Фигаро» и др.), он испытывал настоятельную потребность ввести в момент кульминации пьесы — чаще всего это бывал 3‑й акт — огромную, тщательно разработанную, живую и многоликую массовую сцену. И всегда потом придирчиво заботился о точном соблюдении на спектакле ее режиссерского сценария.

{312} Здесь снова проступало эпическое начало его режиссерского мышления, желание увидеть событие в его широком развороте, не ограниченном рамками сюжета. Конфликт, извлеченный драматургом из жизни, как бы возвращался в жизнь. Окуная действие в быт, режиссер давал ему обрасти теми подробностями, которые его оживляли.

Но в том-то и заключалась глубина режиссерского мышления Станиславского, что, окуная действие в быт, он его в быте не растворял. Оживленное, теплое, напитавшееся соками жизни, оно снова невидимо приподнималось над бытом, тянулось к большому поэтическому обобщению. Теперь, на склоне лет, как бы повторяя свои режиссерские уроки, художник заново проводил всю труппу Художественного театра — от мала до велика — через свою «школу».

Действительно, зачем тут понадобилась режиссеру такая широкая массовая сцена? Ведь можно было обойтись интимной вечеринкой у Губернатора — лишь для избранных. Зачем нужно было разворачивать триптих через весь губернаторский дом, показывать и зал, и буфетную, и столовую, вводить сюда массу лиц, не предусмотренных Гоголем, не обозначенных Булгаковым?

Происходило это потому, что здесь вскрывалась самая сердцевина режиссерского замысла Станиславского. Карьера Чичикова достигла апогея: Зло празднует свое торжество. Казалось бы, на балу у Губернатора должны были (как когда-то на балу у Человека в пьесе Л. Андреева) {313} плясать уже одни «мертвые души», купленные, зараженные, отравленные чичиковским ядом. И должна была бы развернуться такая же зловещая фантасмагория «пира во время чумы», какая смерчем проносилась когда-то в 3‑м акте гамсуновской «Драмы жизни».

Но в гоголевских «Мертвых душах» ничего такого не происходило: на балу у губернатора плясали все-таки живые души. И хоть чума на самом деле охватила весь город, режиссер не собирался сгущать события до острой фантасмагории «пира во время чумы». Он словно чувствовал: несмотря ни на что, жизнь продолжается. И, продолжаясь в своем непрерывном, эпическом шествии, эта жизнь, эта стихия, что бы там ни говорили, все-таки сумеет если не изжить, то как-то поглотить, переварить и вытолкнуть это «зло русское, хамское, хитрое, талантливое, мерзкое», то самое «зло, которое катится по Руси, как Чичиков на тройке».

Потому и не хотел Станиславский охватывать спектакль итальянской рамой, что чувствовал специфически *русскую* картину этого зла. Не случайно погружал он это зло в атмосферу «всей Руси» — с бестолково мечущимися «кухонными мужиками», с мчащимися в галоппаде приятными дамами, с бабами, перемывающими горы посуды, с шарманками, поющими про Мальбрука, с живыми щенками, которых навязывают гостю, с пяльцами, на которых вышивает себе кошелек сам губернатор, с чумазым босоногим хлопцем, несущим своему помещику дрожащую зажженную лучину, и с самим помещиком, копающимся в куче хлама, словно в груде драгоценностей…

Вся эта Русь, взятая вкупе, может быть, и бедная, и сирая, и убогая, обладала вместе с тем необоримой силой сопротивления. Само «спокойное течение широкой русской реки» способно было прилипчивую чичиковскую заразу поглотить. Своим мерным течением, своей стихийностью, бессистемностью, случайностью (в которой, как в природе, скрыт какой-то высший и вечный смысл) эта Русь одолевала Зло. И не только потому, что «велика матушка Россия» и не под силу всем вместе взятым мошенникам, стяжателям, казнокрадам, взяточникам и мздоимцам разворовать ее. И даже не потому, что «едет ревизор» и страх ударяет по поджилкам. И потому, что вступает в силу тот самый закон *случая* как проявления всеобщей закономерности.

В самом деле, ведь разоблачила-то Чичикова чистая случайность. Ведь не войди вовремя дебошир Ноздрев со своим прихвостнем Мижуевым, задержись они по пьяной лавочке на часок — другой, и все было бы шито-крыто и ни один квартальный не подкопался бы… Но в дверь вошел его величество Случай в кафтане пьяного Ноздрева, и та самая толпа, которая только что превозносила Зло, теперь готова была его затоптать. И затоптала, если бы лично Чичиков, помимо зловещего, почти мистического символа, не был бы еще и самым обыкновенным смертным, под конец сумевшим-таки всучить кому надо взятку и укатить на своей тройке по российским ухабам: «Только гремит, заливается колокольчик…»

Понимая так Гоголя, Станиславский показывал «невероятное происшествие в страшно знакомой нам российской действительности, “необычайное”, {314} принятое как “обычное”»[[564]](#footnote-565). Эпическая широта картины давала возможность взглянуть на мир объективно, увидеть, что все в этой жизни перемешано. И надо быть к ней справедливым, не подавлять ее многоцветность своей тенденцией. Тут снова вступал в действие закон «играя злого, ищи, где он добрый». И режиссер, давая злу развиться, одновременно искал и находил добро, чувствуя, что все доброе, неожиданно веселое, смешное и обладает безмерной потенцией противостояния злу.

Под руками режиссера оживали не жуткие, искривленные маски, а вполне добродушные, в чем-то даже симпатичные и милые чудаки. Каждый был одержим своей «страстью», жил в своем стиле, жанре, предавался своим фантазиям. И Чичиков — Топорков всякий раз умело к ним «подстраивался». Он начинал «играть» то в сентиментальном жанре велеречивого Манилова — Кедрова, то в авантюрном — рыжего, красномордого Ноздрева — Москвина, то в басенном — хитрюги Собакевича — Тарханова. Но естественный в своей нелепости стиль жизни этих чудаков, продающих мертвые души, оказывался все-таки шире и прочней, нежели рационально обмозгованный план покупателя. Вот почему режиссер и хотел, чтобы на сцену взошли не монстры, не фантомы и символы, а самые обыкновенные смертные.

Те перепуганные, подавленные чиновники, которые собирались в доме прокурора для «камерального» совещания[[565]](#footnote-566) по поводу скандальных слухов о Чичикове, тоже должны были стать обыкновенными смертными. Режиссер снимал с их лиц гримасы страха, убирал искривленные гротескные жесты, возвращал к простым человеческим чувствам. Что делать, когда оказалось, что Чичиков «преступник»? Каждому найти выход. Сначала естественные чувства, предельное внимание, а потом уже — острая форма, когда люди в страхе цепляются друг за друга[[566]](#footnote-567) и спасают свою шкуру. В результате «все чиновники были охвачены таким подлинным и всепоглощающим страхом, что внезапная смерть прокурора при появлении капитана Копейкина казалась совершенно естественной. А чиновники… падали от страха на пол, лезли под стол, прятались за шкафы — все это было внутренне убедительно и оправдано»[[567]](#footnote-568).

Только такой путь — от правды — к преувеличению, от факта — к гиперболе и признавал Станиславский. Что означает скандал Чичикова для дам — просто приятной (В. Соколова) и приятной во всех отношениях (Ф. Шевченко)? Это не обыденный, а «гиперболический факт». «В скучном городе, где нечего делать, приехала знаменитость, и всю нашу жизнь встряхнуло… После вчерашнего бала не спали ночь». В городе пошло все вверх тормашками. Отсюда «задача — ошеломлять», напористый, взбалмошный ритм.

В сцене ареста то же зло, но не хитроумное, а «грубое, примитивное», обернулось против Чичикова. Полицмейстер (А. Вишневский) словно {315} бы «производит обыск, ищет валюту», а сам тем временем смотрит, что «можно стяжать». А в финальной сцене — в тюрьме Чичиков не только плачет и жалуется, но и «сплетничает богу»[[568]](#footnote-569).

Так воспитывал режиссер в актерах предельную правду поведения, полное слияние с «чудовищно знакомыми нам людьми». Работая по «системе», вскрывая логику физического действия персонажа, он посвящал их в тайну того, как «добиться на каждом спектакле самочувствия сегодняшнего дня, найти Гоголя. Его стиль, почувствовавшийся в исполнении, позвал на особый декоративный прием занавесов, из-под которых проступает та часть мелкой, пошлой, захватанной жизни, по которой пробегает действие»[[569]](#footnote-570).

«Когда К. С. отказался от интереснейших декораций Дмитриева, то это не означало, что он отказался от известной гиперболизации, обобщенности гоголевских образов, — вспоминал М. М. Яншин. — Но Станиславский добивался в работе с нами, чтобы Гоголь в своей глубине, сатирической горечи раскрывался через игру актеров, чтобы актер, поднявшись до оправданного реалистического гротеска, раскрыл существо гоголевского произведения. Декорации в данном случае должны были служить фоном для актера, а не подменять его в раскрытии образа спектакля»[[570]](#footnote-571).

Возник замысел декораций, которых зритель как бы совсем не замечал. Только фон — и живые глаза актеров, больше ничего не нужно. Стараясь понять этот замысел, В. В. Дмитриев позже писал: «… Ту же проблему не раз пытался решить Мейерхольд, но в основе его решений лежали противоположные принципы. Мейерхольд обнажал прием, он ставил кусок стены или одну дверь без стены, подчеркнуто обрезая их так, чтобы условность приема была ясно заметна. Станиславский, наоборот, стремился скрыть прием, сделать так, чтобы зритель не догадался, просто не обратил внимания на эту условность. В работе над “Мертвыми душами” было проделано много опытов в этом плане, но до конца скрыть прием нам не удалось…»[[571]](#footnote-572)

В поисках «подходящего фона Константин Сергеевич уничтожил два варианта готовых декораций В. В. Дмитриева и остановился лишь на третьем, симовском, как на компромиссном, не будучи им удовлетворен вполне»[[572]](#footnote-573). Сцену затягивали драпировки сукон, которые приподнимались, когда нужно, и открывали углы комнат.

Сотрудники постановочной части театра (совсем как в старые добрые времена!) искали в музеях Москвы и Ленинграда подлинные вещи эпохи, стильные костюмы и сервизы, обследовали склады бывшего Музея мебели. В. Симов, по указаниям режиссера, строил из этих вещей углы, куски комнат, а В. Гремиславский помогал ему в работе над костюмами и бутафорией. Все это во всех деталях и подробностях просматривал и утверждал сам Станиславский.

{316} Тем временем изучалась музыка 30‑х годов прошлого века, искались характерные для тех времен танцы, устанавливались с каждым актером гримы и парики. Словом, заканчивалась та кропотливая, тщательная работа над спектаклем, какая всегда отличала прежнюю культуру отделки каждого произведения искусства этого театра, как бы рассчитанного на века.

Спектаклю, действительно, суждена была долгая сценическая жизнь (вот уже более 40 лет он сохраняется в репертуаре театра как одна из его реликвий). Но, выпуская спектакль, Станиславский предупреждал актеров, что к Гоголю они еще по-настоящему не пришли, что придут к нему постепенно, может быть, лишь к сотому спектаклю. Даже в день сотого представления «Мертвых душ» он напоминал исполнителям о неисчерпаемости Гоголя:

«… Вы работали этот спектакль долго, честно и любовно. Вы учились, работая, многое познали и можете познать еще больше, если будете продолжать относиться к пьесе с тем вниманием, которое требуют к себе гениальные произведения. Не забывайте, что они неисчерпаемы.

Вот почему я призываю всех исполнителей продолжать сохранять эту постановку во всей ее свежести и еще много и плодотворно работать над собой в процессе дальнейших спектаклей. Обнимаю всех»[[573]](#footnote-574).

Так закончилась большая работа Станиславского над произведением, в котором он хотел сказать «истину о русском обществе и вообще о России» (В. Белинский). Своей исторической истиной произведение должно было войти в контакт с современностью. Но случилось так, что поначалу контакта этого не произошло.

«Мертвые души» вызвали полемику в критике. Некоторые доказывали полную «несовременность», «архаичность» спектакля, в котором нет ясного и четкого «социального анализа», нет раскрытия «крепостнической классовой сущности» образов Гоголя. Вместо того, чтобы «бичевать», актеры их «оправдывали».

«… Театр показал Манилова, Чичикова, Ноздрева, но не показал *маниловщину, ноздревщину и чичиковщину*, — утверждал П. Новицкий. — Это, конечно, не Гоголь. Это, конечно, не гоголевская Россия. Это, конечно, не страшная жуть рабовладельческой засеченной страны. Это театрализованные бытовые и психологические иллюстрации к Гоголю»[[574]](#footnote-575).

Подробнейшим образом обосновывая «порочность всего спектакля», В. Ермилов писал: «В спектакле нет Гоголя, и нет его потому, что Гоголь не осмыслен с точки зрения нашей эпохи»[[575]](#footnote-576). «Художественный театр должен понять, что *пролетарский* зритель недоволен “Мертвыми душами”»[[576]](#footnote-577).

{317} Вокруг спектакля была поднята дискуссия по Всеросскомдраме, где с докладами выступили А. Белый и Л. Гроссман, которые критиковали МХАТ совсем с иных позиций — за то, что он не раскрыл в Гоголе его особый «гоголин», его «истинный символизм», мистериальный гротеск «пляски мертвецов», тот его «бредовый гиперболизм», который показан в «Ревизоре» Мейерхольда. Самому Мейерхольду спектакль явно не понравился. «Он бросал короткие реплики, непримиримый ко всему, что видел на сцене, нападал, отвергая все целиком»[[577]](#footnote-578).

Вот так и случилось, что новая постановка Станиславского оказалась непонятой. Не нашлось никого, кто мог бы противопоставить этим голосам другой, более вдумчивый и справедливый, распознать скрытые в спектакле потенции, с годами ставшие для всех очевидными.

Может быть, и на сей раз происходило то самое историческое заблуждение, которое предвидел сам Гоголь и о котором устами капитана Копейкина говорил так: «Видит теперь все ясно текущее поколение, дивится заблуждениям, смеется над неразумием своих предков не зря, что небесным огнем исчерчена сия летопись, что кричит в ней каждая буква, что отовсюду устремлен пронзительный перст на него же, на него, на текущее поколение, но смеется текущее поколение и самонадеянно, гордо начинает ряд новых заблуждений, над которыми тоже потом посмеются потомки…»[[578]](#footnote-579)

Впрочем, Станиславский не был бы самим собой, если бы в момент премьеры одного спектакля уже не задумывал другого. Так было и теперь. Хотя силы убывали и много времени отнимали книги по «системе» (которые он подготавливал с постоянной помощью Л. Я. Гуревич), все-таки он одновременно задумывал новые постановки и в оперной студии, и на сцене МХАТ.

В далеких планах уже маячил мольеровский «Тартюф», которого он мечтал показать рядом с пьесой М. Булгакова о Мольере. А параллельно с «Мертвыми душами» проходили репетиции пьесы А. Афиногенова «Страх» и уже намечалась постановка «Талантов и поклонников» А. Островского.

## «Страх»

Работа над пьесой Афиногенова началась еще в феврале 1931 года, вел ее И. Я. Судаков. Немирович-Данченко взял на себя руководство постановкой и тогда же провел несколько репетиций. Пьесу он «весьма одобрил», полагая, что тема ее — «наука — политика»[[579]](#footnote-580). Но потом, в связи с его отъездом заграницу, руководство постановкой перешло к Станиславскому.

{318} Пьеса Александра Афиногенова касалась серьезных проблем жизни современной интеллигенции и этим привлекала театр, который тогда «жадно ждал современных пьес». Молодой драматург и активный деятель РАППа словно бы хотел этой пьесой перевести МХАТ на «материалистические рельсы пролетарского театра». Как раз в эту пору он выступил на театральном совещании РАПП с докладом «О творческом методе пролетарского театра», критикуя «идеалистические» основы «системы» Станиславского, «которая никак не может быть названа теорией пролетарского театра»[[580]](#footnote-581).

По мысли драматурга, «Страх» должен был разоблачить реакционную идеалистическую теорию профессора «института физиологических стимулов» Бородина, утверждавшего, что Россия вступила в «эпоху великого страха». Согласно его «теории вечных стимулов», широкий процесс культурной революции, проходившей в стране, бессилен был освободить человека от «стимула страха», так как «мозг дикаря» не выдерживает непосильной нагрузки знаний, доступных лишь наследнику многих поколений высокой культуры.

Художественный театр поворачивал эту тему по-своему. Теперь, когда «наступила эра создания новой культуры»[[581]](#footnote-582), он хотел рассмотреть здесь процесс освобождения человечества от извечных «стимулов страха», от постоянного гнета детерминизма своей среды. Поэтому он заботился не столько о том, чтобы «разоблачить» профессора Бородина, сколько о том, чтобы противопоставить ему новых людей, интеллигентов-коммунистов. В сущности весь конфликт должен был строиться на столкновении двух правд, двух поколений русской интеллигенции — правды старого интеллигента «чеховского» типа и правды новой, советской интеллигенции.

Не случайно, когда Станиславский включился в репетиции, он сразу обратил внимание на разницу двух поколений. За «чеховского» интеллигента он не боялся: тут сами традиции театра и назначение на роль профессора Бородина такого актера, как Л. М. Леонидов, определяли масштаб, силу и уверенность исполнения. Другое дело образы «новых людей», на сцене МХАТ еще непривычные.

«Больше всего бойтесь, играя коммунистов, играть интеллигентов Художественного театра, — говорил он актерам. — Вы очень хорошо играете интеллигентов Художественного театра, но помните, что психология коммуниста, все его поведение основано на других законах, привычках и условиях, чем те, которые вами усвоены. Это качественно новые люди, и если вы это новое качество не сумеете различить, то вы, может быть, очень хорошо будете играть хороших интеллигентов, но вы никогда не сыграете настоящего коммуниста»[[582]](#footnote-583).

Эта тирада относилась главным образом к О. Л. Книппер-Чеховой, которой никак не давалась роль старой большевички Клары. «Вся ее легкая стремительность не гармонировала с образом Клары, — вспоминал П. А. Марков, — не помогала и характерность, которую она тщательно {319} искала, и папироса в ее легких, изящных руках казалась скорее игрушечной пахитоской»[[583]](#footnote-584). Станиславский упорно работал отдельно с актрисой, но потом все-таки решил заменить ее другой исполнительницей — Н. Соколовской, для этой роли более подходящей.

И тогда спор Клары и Бородина стал настоящим сражением двух мировоззрений, двух жизненных позиций. Доказывая свою правду, каждый из противников обращался прямо в зрительный зал. Пожалуй, впервые сцена Художественного театра стала открытой ареной публицистического диспута.

Делая свой доклад прямо на авансцене театра, профессор Бородин — Леонидов отрывался от бумаг и рассеянно глядел на сидящих в зале поверх пенсне. Его могучая фигура в традиционном темном костюме, его крупный лоб мыслителя, его глубокий, напряженный голос и обаяние ума завораживали зал, его аргументы казались неопровержимыми, склоняли слушателей. Но выходила вперед Клара Спасова — Соколовская в широкой строгой блузе с галстуком и начинала говорить сначала тихо, а потом все более гневно. Зал слушал, подавшись вперед, эту седую женщину, прошедшую царские тюрьмы и каторги, но сохранившую свободу от «стимулов страха». И когда старуха доставала пожелтевшую бумагу и читала счет палача — стоимость казни ее сына, когда под конец молодо кричала о «бесстрашии угнетаемых, которым нечего терять!» — зал вспыхивал аплодисментами.

Репетируя эту картину, Станиславский снова почувствовал необходимость ввести сюда — в кульминационный момент спектакля — массовую сцену. «Рабочая бригада» по шефству над спектаклем «Страх» стала свидетелем «интереснейшего опыта» режиссера: «Он предложил во время доклада профессора Бородина и ответного выступления Клары заполнить всю сцену студентами, живо реагирующими на борьбу идеологий. Эти реплики слушателей, как показала репетиция, подчеркнули реакционный смысл выступления Бородина. Отпор, данный профессору Кларой, поддержанный студентами, включил в действие весь зрительный зал»[[584]](#footnote-585).

{320} Мысль Станиславского снова охватывала жизнь шире пьесы: спор возникал между стариками — за молодежь, речь шла о прошлом — ради будущего. Недаром спектакль имел успех у любой аудитории.

Критики недоумевали, как насквозь «идеалистическая» система МХАТ, входящая в противоречие с «классовой направленностью пьесы Афиногенова», разрешила театру взять «еще одну политическую высоту»[[585]](#footnote-586). Другие считали, что «консерватизм художественно-творческих методов МХТ притупил замысел автора, смягчил, сгладил идеологическую остроту пьесы»[[586]](#footnote-587).

Но уже находились и такие, которые понимали, что психологизм Художественного театра, его «знаменитая теория переживаний здесь впервые нашли свое применение естественно, без насилия над собой в новых революционных условиях»[[587]](#footnote-588). Они называли образ Бородина в исполнении Леонидова «гениальным сценическим созданием». К ним присоединился и автор пьесы.

## «Таланты и поклонники»

А пока критики сражались на страницах газет, Станиславский уже занимался другой пьесой. К тому времени, когда он смог приступить к репетициям «Талантов и поклонников» А. Н. Островского, пьеса была вчерне подготовлена режиссерами Н. Н. Литовцевой и В. А. Орловым. За весь 1932 год они провели более ста репетиций и показали спектакль в «выгородках» Станиславскому. Он одобрил сделанное и вскоре начал репетиционную работу, которая продолжалась до лета 1933 года.

Чем заинтересовала Станиславского эта пьеса Островского? Ради чего он решил ее ставить, что нашел в ней важного — для себя, для театра и для зрителя? Как соприкасалась эта пьеса со своим временем? Была ли эта работа режиссера, как принято считать, подчинена лишь овладению новым «методом физических действий» или в ней было заключено нечто, выходящее за рамки учебно-воспитательной задачи? Чтобы ответить на эти вопросы, надо вспомнить, в какой обстановке рождался спектакль и с каким настроением ставил его Станиславский.

Начало 30‑х годов в жизни всей страны было связано со вступлением в новую эпоху. Позади остались суровые годы войны и революции, пережиты были тяжелые испытания гражданской войны, пройдена сложная пора нэпа. Теперь, с началом первых пятилеток, страна входила в мирную эпоху строительства социализма, формирования нового образа жизни, новых стимулов культуры и морали.

Чувствуя это, Станиславский писал в 1931 году: «Наступила эра создания новой культуры. Впереди огромная работа»[[588]](#footnote-589). Он понимал, что перед {321} театром выдвигалась важнейшая задача — активного приобщения к культуре «тех, кто жестокостью истории отодвигается от нее или был отодвинут и не может полностью воспринять ее во всей ее глубине»[[589]](#footnote-590).

Между тем состояние Художественного театра, каким он застал его после столь долгого отсутствия, серьезно его тревожило. Во время болезни Станиславского во МХАТ был назначен директор М. С. Гейтц и создан Художественно-политический совет. В нем — среди других — действовали люди, «малокомпетентные в области театрального искусства, недооценивавшие роли Художественного театра в культурной жизни страны, отрицавшие его творческий метод и своеобразие путей развития»[[590]](#footnote-591).

«Система» Станиславского по-прежнему подвергалась критике. Считалось, что «творческая система МХАТа… должна быть разоблачена и взорвана РАППом как система глубоко упадочная, в самой основе своей враждебная принципам строящегося пролетарского социалистического театра»[[591]](#footnote-592). П. И. Новицкий в докладе «Система и творческий метод МХАТа», прочитанном в Комакадемии, утверждал, что «театр переживаний, внутренней душевной правды, общечеловечности и сверхсознания, каким является МХТ, *не может быть политическим и революционным театром…* Психологическая природа МХТ не способна организовать своим творческим методом политическое сознание и политическое действие масс, а скорее дезорганизует их»[[592]](#footnote-593). В специально принятом документе «Задачи РАПП на театральном фронте» изобличались «идеалистические и метафизические корни» «системы» Станиславского[[593]](#footnote-594).

Неверие в творческие возможности МХАТ волновало коллектив, заставляло его судорожно искать новые пьесы, поспешно выпускать их, что приводило к снижению художественного уровня спектаклей. Дирекция стремилась компенсировать качество спектаклей их количеством и прибылями.

Подобная тенденция глубоко возмущала Станиславского. Он называл ее не иначе как «организованной халтурой», которая может привести к катастрофе и даже гибели Художественного театра. Вот почему в 1931 году он решил обратиться со специальным письмом в Правительство, где откровенно высказал свои опасения.

Создатель театра анализировал «первоисточник организованной халтуры» — деятельность Художественно-политического совета, идущего навстречу «критиканствующей печати», помогающего Главреперткому «систематически препятствовать постановке найденных театром пьес» и вынуждающего театр «ставить пьесы-однодневки с… минимумом примитивной агитации». «Нас заставляют давать зрителю халтуру и воображают, что таким образом можно воспитать нового зрителя, — писал он. — Нет, это неправда: зритель так же не может быть воспитан на халтуре, как {322} не может быть на ней воспитан и ответственный перед этим зрителем актер»[[594]](#footnote-595).

Станиславский не только «бил тревогу», видя «грозную опасность». Как «старый рулевой сцены» он предлагал принять ряд срочных мер, которые могут спасти театр от катастрофы:

«1) установление точных правительственных и партийных директив о месте его в современности как *театра классической драмы и лучших художественно-значительных пьес* современного репертуара;

2) снятие с него задач, требующих прежде всего *спешности* работы или *чрезмерной разбросанности* его сил по выездным спектаклям;

3) признание за ним права соревноваться с другими театрами не на количестве вновь поставленных современных пьес, а на *качестве* его спектаклей»[[595]](#footnote-596).

Обращение Станиславского, поддержанное А. М. Горьким, было Правительством одобрено. В январе 1932 года МХАТ был переименован в МХАТ СССР и принят в непосредственное ведение ЦИК СССР. Художественно-политический совет театра был упразднен, руководство театром было всецело передано Станиславскому и Немировичу-Данченко.

В апреле того же года постановлением ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» был ликвидирован РАПП и подобные ему организации. Было признано, что рамки этих организаций «становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества». Тем самым была предотвращена опасность превращения РАПП и прочих организаций «в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству»[[596]](#footnote-597).

Театр вздохнул свободнее, атмосфера вокруг него разрядилась. Сложнее было выправить внутреннюю, порядком расшатанную творческую линию театра. То в одной, то в другой постановке сказывалась все та же тенденция скороспелой подготовки спектаклей. Станиславский каждый раз решительно восставал против подобной практики. Актеры продолжали ездить с «халтурными» спектаклями и концертами, неряшливо вводились дублеры, трудовая и художественная дисциплина упала. Казалось, надвигается катастрофа.

В это трудное для МХАТ время больной Станиславский как-то вызвал к себе в Леонтьевский группу «стариков» и молодежи театра. «Станиславский лежал в постели. Его большая голова в ореоле седых волос покоилась на подушке. Не глядя на нас, он произнес глухим голосом: “Общий поклон” — и после паузы: “Садитесь”. Мы сели подле кровати, — вспоминал В. А. Орлов. — Стояло тягостное молчание. И. М. Москвин, желая как-то разрядить атмосферу, сострил: “Если руководитель не идет к {323} производству, то производство идет к руководителю”. Эта шутка повисла в воздухе. Мертвая тишина. Было слышно, как тяжело задышал Москвин. После томительной паузы — нет слов, чтобы передать все это так, как было, — после паузы Станиславский заговорил: “Я отдал вам, театру всю свою жизнь!.. Я болен, а вы разваливаете дело моей жизни, мой труд…” На глазах изменились лица Москвина и Тарханова, Раевского и Сахновского. Обращаясь по очереди к каждому из нас, Станиславский жег нас словами, как каленым железом. Это было ужасно!

И вдруг он заплакал, заплакал, как обиженный ребенок, горько, со всхлипываниями, слезы лились по его морщинистым щекам, глаза беспомощно моргали, голова еще глубже вдавливалась в подушку. Как передать нашу боль, наш стыд, наше горе? Вот, в последний раз всхлипнув, Константин Сергеевич затих и после длинной — необыкновенно, ужасно длинной паузы, не глядя на нас и не утирая слез, сказал еще глуше, чем прежде: “Общий поклон”…»[[597]](#footnote-598)

Теперь Станиславский часто думал о своем одиночестве, о том, что у него нет наследника в театре. «Я один, один, у меня никого нет, кто бы до конца понимал меня, — как-то сказал он. За всю мою жизнь у меня было только полтора ученика, поймите. Полностью меня понимал только Сулержицкий и наполовину Вахтангов»[[598]](#footnote-599).

Как раз в те дни, когда начиналась его работа над «Талантами и поклонниками», ему показали спектакль «Слуга двух господ», поставленный режиссером И. Я. Судаковым с молодежью вне плана. Это был именно тот случай, который возмутил его своей «халтурностью». «Я не могу рассматривать спектакль “Слуги” вне общего вопроса о Театре, — писал он председателю комиссии по руководству ГАБТ и МХАТ А. С. Енукидзе. — Он является лишь образцом той ненормальной обстановки, которая нарушает линию театра и которая выражается в отходе от правильного актерского воспитания, признанного Правительством»[[599]](#footnote-600).

Негодование Станиславского обрушивалось всей тяжестью на голову И. Я. Судакова. Он возмущался тем, что режиссер хочет поскорей выпустить спектакль, не понимая, что над ним надо еще много работать, искать тончайшую паутину, хрупкую природу души человека, действующего на сцене. «Судаков не понимает это и *никогда не поймет*, — говорил он. — Потому, что он не режиссер Художественного театра, а только толкач…»

На репетициях «Талантов и поклонников» Станиславский все время возвращался к этому случаю, умолял актеров прислушаться к нему, взять от него все, что он сейчас может дать, не теряя времени, иначе им грозит гибель. «Вы будете волосы на себе рвать, стоя у моего гроба, что не пользовались тем, что я говорю; больше вы ни от кого ничего не услышите», — повторял он[[600]](#footnote-601).

{324} Что произошло? Откуда такая неадекватная реакция на событие, казалось бы, не столь уж значительное? В самом деле: молодые неопытные актеры по собственной инициативе подготовили внеплановый спектакль и показали его в «сыром» виде — как будто рядовой случай. Зачем нужно было писать послание Енукидзе и учинять такой «разнос» Судакову и актерам, который надолго запомнится в театре?

Однако именно неадекватность реакции выдает скрытые, глубинные токи театральной жизни, проливает свет на то, чем жил в эти годы Станиславский и с каким настроением приступал к постановке «Талантов и поклонников».

По его письмам легко заметить, что имя Судакова вообще стало для него тогда именем нарицательным. Дело было даже не в самом Судакове: Станиславский всегда ценил в нем способного, энергичного и серьезного работника. Но понятие «судаковщина» сделалось для него как бы синонимом делячества в искусстве, грозным симптомом надвигающейся гибели Художественного театра. И тут он был беспощаден — до несправедливости.

Весь круг этих волнений и вошел в замысел «Талантов и поклонников» — пьесы, которая как раз судьбам искусства и была посвящена. «Искусство Художественного театра застряло на месте и огрубело, — говорил он во время репетиций, — может быть, причина в том, что мы долго играли прямолинейные, поверхностные пьесы. Надо воспользоваться Островским, чтобы снова сменить топор на тонкий резец и обновить наши одряхлевшие приемы работы. Иначе — беда! Раз упущенное уже не вернется»[[601]](#footnote-602).

С такими раздумьями над судьбами искусства начинал свою новую постановку старый художник. 17 января 1933 года ему исполнилось 70 лет. Этот день он провел дома. А. К. Тарасова записала в своем дневнике:

«День рождения К. С. 70 лет. Была у него. Много цветов, торжественно, много народу. Он радостный, с пушистыми белыми волосами. Слушали по радио приветствия ему: Леонидов, Качалов, Вербицкий, Второй МХАТ, Вахтанговцы, Малый театр, студия Малого театра. К. С.: “Ну‑ка послушаем, какая у них дикция!” Так хорошо было, так счастлива я была видеть его. Возвращались с И. М. (Москвиным. — *М. С*.), и мы говорили о К. С., и я ему сказала, что мы — счастливые люди, что мы с ним, возле него»[[602]](#footnote-603). (А когда спектакль уже выпускался, Станиславский несколько раз звонил Тарасовой, беспокоился, что-то еще советовал… И она писала в своем дневнике: «Бесконечно дорогой человек и влюбленный в свое дело».)

Начав работу, Станиславский сразу же направил ее так, чтобы сквозным действием спектакля стала не только личная судьба актрисы Негиной, но противоборство двух больших «партий» в искусстве, двух «лагерей» — {325} «талантов» и «поклонников», Война двух «лагерей» — это «война на уничтожение». Режиссер снимает благополучный конец и уверенно меняет жанр произведения: комедию он воспринимает как трагедию.

В пьесе Островского для него зазвучала главная тема его собственной жизни — тема спасения искусства. И зазвучала трагично — как предостережение: искусству нет спасения перед властью его «поклонников» — его «всесильных хозяев» и «покупщиков». Здесь талант можно спасти только ценою «величайшего нравственного преступления»[[603]](#footnote-604), компромисса, сделки с собственной совестью. Актриса Негина не может устоять перед властью Великатова, берущего ее на содержание, и в этом ее трагедия.

Понимая так пьесу Островского, режиссер ломал установившуюся традицию, пересматривал великие примеры прошлого. А. К. Тарасова ссылалась на ермоловский пример, но Станиславский опровергал его. Финал роли не есть «отказ от личного счастья ради служения искусству», — говорил он, — это не акт самопожертвования, а именно «преступление ради искусства». Ведь Негина не любит по-настоящему ни Мелузова, ни Великатова, «но любит свое призвание».

Во времена Ермоловой проблема эмансипации женщин была актуальна. «Теперь все переменилось, и никто не удивляется, что женщина выбирает себе профессию. Значит, надо подходить к Островскому по-сегодняшнему, а не по-вчерашнему».

Перед Тарасовой все еще высился строгий и величественный образ Негиной-Ермоловой — скорее молодой учительницы или курсистки, нежели актрисы, — которую ждала «дорога великого подвига». Когда она прощалась с Петей Мелузовым, «словно воин накануне смертной битвы, она опускалась перед ним на колени, прося прощения за свое отречение от него, от своей беззаветной любви к нему во имя высшего долга, вымаливая у него последнее благословение на свой крестный, страдальческий путь»[[604]](#footnote-605).

{326} Весь смысл нового прочтения пьесы как раз и заключался для Станиславского в том, что он не хотел, не считал возможным оправдывать нравственное падение Негиной. Дело было тут не только в неразрывности для него этики и эстетики, не только в гении Ермоловой, которая могла оправдать все. Из старой негинской истории режиссер извлекал, уроки для сегодняшнего искусства, для современного человека. Здесь концентрировались и все его тревоги за судьбу театра, и все обиды на студии, на «предавших» его учеников, и желание их спасти, и гнев против тех, кто толкает человека на «сделку с совестью».

Вот почему режиссер так настаивал на том, чтобы Тарасова не играла «героиню», избегала резкости, рваной речи, «крепкого тона», форсировки голоса и движений. Он видел «образ очаровательной юной и беспомощной девушки, которая хотя и спасает свой талант, но ценой огромной жертвы». Помните, говорил он актрисе, «Ваша краска: “Помогите! Спасите!”, а не то, что “берегитесь!” Негина никогда не переходит в нападение. Это опасно для образа»[[605]](#footnote-606). Здесь нужны нежные, не грубые, ласковые интонации, она должна быть «во всей роли мягкая, никакой жесткости»[[606]](#footnote-607). Он не нападает, а защищается, в этом секрет ее женственности.

«Юная, беспомощная девушка» бессильна в сражении с окружающим ее многоголовым, разветвленным лагерем «поклонников». «Негиной страшно и стыдно идти на преступление во имя искусства», но ее положение безвыходно. Она — жертва. Компания «поклонников» загоняет ее в капкан и покупает за деньги.

Со всей силой своего сарказма и гнева Станиславский разворачивает многоликий образ «покупщиков», тех, кто принуждает искусство идти на компромисс, на преступление. Ему видится собирательный образ того общества, которое цинично приторговывает людьми театра. Здесь возможны разные варианты, но все варианты сложные.

«Чего в Великатове больше: подлости или благородства?» — спрашивал В. Л. Ершов. «Давайте разберемся, — отвечал Станиславский. — Некоторые критики толкают нас на то, чтобы делить всех людей на черных и белых, красить роль одной краской. Но ведь только маляры красят заборы одним колером, а художники так не поступают. Такая заборная живопись нам не годится для наших целей. Также не годится нам и актерская прямолинейность в решении образа…»[[607]](#footnote-608)

Все определяет сквозное действие и сверхзадача роли. «Один и тот же персонаж может в разных обстоятельствах быть то положительным, то отрицательным… Там, где Великатов поддерживает Негину в ее страсти к театру, он вызовет нашу симпатию, там, где покупает ее любовь, — антипатию. Что перетянет?» Если беспощадно проверить роль по линии действия, то станет ясно, что все действия Великатова «направлены к одному — сделать ценное приобретение. *Покупщик* — вот слово, которое должно окрасить всю вашу роль», — заключал режиссер.

Направляя актера на многогранное, диалектическое решение образа, {327} снова советуя, «играя злого, искать, где он добрый», Станиславский призывал не к спокойному равновесию, а к активности, действенности решения. Ему важно — что перетянет?

В. А. Вербицкому в роли князя Дулебова он советовал поискать «более тонкий и рельефный рисунок». «Вы знаете, что князь профан, и потому играете дурака. Делайте обратное: играйте тонкого критика и знатока театрального дела… *Образ нужно раскрывать точно веер, на протяжении всего спектакля*, — учил режиссер. — … Вначале вы пресимпатичный господин — убиваете всех своим благородством, а потом в самый важный момент роли — хам. А если вначале — хам и дальше — хам, это никому не интересно».

Наступление на Негину князь ведет «постепенно, по сантиметрам», внешне деликатно, без резкости, меняется лишь внутренний ритм. И только когда она отвергает его «любовь», в финале ставит точку: «Я не поеду на ваш бенефис». Теперь надо убрать Негину из театра: «Негина нам не годится». Как «настоящий аристократ», князь ведет себя непринужденно и свободно — «фамильярность, но при условии соблюдения известной дистанции». С антрепренером держится, «как с собачонкой: может заигрывать с ним, а надоест — прогонит прочь». А тот говорит с князем и дерзко и почтительно — «уловите эту смесь наглости и подобострастия», — подсказывал режиссер актеру А. Н. Грибову.

{328} Так постепенно сколачивался лагерь «поклонников». А Негину окружал лагерь друзей, настоящих поклонников и ценителей таланта: не только Петя Мелузов, но и помощник режиссера Нароков, и трагик Громилов, и купчик Вася. Режиссер замечал, как шумно врываются в дом Негиной трагик и Вася, «чтобы устроить ей овации (о которых мы знали только по рассказам), выразить ей свои восторги…», поддержать «в тот момент, когда она стоит на перепутье».

Каждый член «партии друзей» должен был вызывать сочувствие зрителей. У Громилова под привычной маской провинциального трагика проглядывало простое человеческое лицо, скрывалось «истинное человеческое благородство». Он может вызывать своими высокопарными манерами и театральным пафосом смех (к примеру, своей кухарке может говорить с интонацией короля Лира: «Марфа, загони кур!»). «Пусть он загубленный талант, но он настоящий поклонник таланта Негиной».

Роль Нарокова начинал репетировать В. И. Качалов. Станиславский очень ценил его участие в спектакле, постоянно им восхищался и ставил в пример другим. Но дошла очередь и до Качалова. Репетировалась сцена прихода Нарокова в комнату Негиной, когда помощник режиссера приносил туда после спектакля целую груду венков, цветов и стихотворных приветствий, перевязанных лентами, чтобы успеть разместить все эти подношения до ее прихода. Казалось, сцена удавалась актеру как нельзя лучше.

Неожиданно Станиславский остановил актера: «Не верю!» Ему почудился привкус какой-то «неправды», «театральности», он был огорчен и возмущен тем, что «от любого движения и фразы В. И. Качалова веяло качаловским обаянием». «Нароков не такой человек, — говорил он, — это уездный русский мечтатель 80‑х годов прошлого столетия… И вы должны… найти прекрасное и поэтическое в этом образе Островского, без красивости качаловского поведения на сцене. Ищите!» И показывал сам, как нужно ходить, вешать венки, искать гвоздь на стене, как в волнении делать это, слушая, не приближается ли экипаж, на котором подъедет Негина; «как быть рассеянным и взволнованным оттого, что в этом сером русском провинциальном городишке вдруг блеснула своим талантом молодая, никому не известная актриса Негина»[[608]](#footnote-609).

Позже роль Нарокова стал репетировать В. А. Орлов. Станиславский предложил ему поискать другой внутренний ритм — человека «бесконечно встревоженного тем, что против Негиной затевается интрига», «ритм путаный, с застреваниями, точно кинопленка, которую то и дело заедает. При этом не мельчите своей игры, — говорил он. — На сцене развивается один эпизод: назревает заговор против Негиной, приближается катастрофа»[[609]](#footnote-610).

Главную роль в «партии друзей» режиссер отводил студенту Мелузову, которого репетировал И. М. Кудрявцев. Он видел его человеком из другого мира, который привык говорить с профессорами, но совсем не умеет вести разговор с деловыми людьми и от конфуза делается нелепым. {329} «Петя — это светлая детская душа, но почти урод, — говорил Станиславский, вспоминая, как сам в юности копировал М. П. Садовского в этой роли. — У него какая-то неправильность походки, он близорукий, любит ходить по квадратам паркета. Его сутулость идет от слишком долгого сидения над книгами, положение пальцев при писании становится для него привычным и при разговоре». Режиссер вел актера к образу необыкновенного человека «с лицом урода», «вырастающего к концу пьесы в героя». Здесь Мелузов произносит «целую лекцию», «горячо отстаивает свои принципы». «Пока еще вы действуете как обыкновенный человек, — замечал он актеру, — но все дело в том, что Петя человек необыкновенный. За это его и любит Негина».

Разрабатывая каждую роль в мельчайших психологических подробностях, Станиславский постепенно расширял образ двух лагерей, двух миров, сосуществующих и сталкивающихся в спектакле, — циничного, бессердечного мира «поклонников» и бескорыстного, человечного мира «талантов». Трагическая развязка борьбы двух миров, между которыми рвется человеческая жизнь, свершалась в последнем акте.

Этот акт, где в «провинциальном, плохоньком, заплеванном деревянном вокзальчике» происходили проводы Негиной и Великатова, режиссер стремился довести до высшего драматического накала. Он «добивался здесь предельной остроты и напряженности каждого эпизода». «Не случайно автор усилил ритм всего акта тем, что поезд уже пришел и стоит {330} у платформы», — говорил он. И, как всегда, вводил сюда массовую сцену — тревожную вокзальную суету, сталкивающиеся потоки приезжающих и отъезжающих пассажиров, резкие звонки, словом, все то, что создавало «нервную атмосферу развязки трагедии».

Здесь он видел лагерь человечности «на грани безумия». Вначале Петя еще «отталкивает от себя беду, не хочет верить, сопротивляется», а «в конце то мечется как исступленный, то застревает в неподвижности как оглоушенный. Последний монолог Пети — это не речь присяжного поверенного, это высший ритм, граничащий с безумием».

После отъезда Негиной Станиславский задумывал целую сцену травли Мелузова, как обычно, раздвигая обстоятельства, предложенные драматургом: «Сцену издевательства над Петей надо также расцветить и расширить», — говорил он. Напоминая, что «надо создать два лагеря в пьесе», он развивал каждую реплику «в целую сцену оппозиционного лагеря».

Петя то порывается «догнать поезд и сесть на него, чтобы с ней уехать», то вновь «столбенеет». Он не замечает ничего вокруг. Трагик, чтобы подбодрить его, устраивает ему «овации, как кричат и хлопают с галерки: “Браво-браво!”» Но травит его уже не один Бакин, а «вся компания». «Они улюлюкают и смеются над ним».

«Чтобы размассировать эту сцену, прошу всех принять в ней участие, — обращался режиссер ко всем занятым в сцене. — Глумление над Петей ведите на разных приспособлениях. Например: 1) на большой веселости; 2) на иронии и спрятанном смехе; 3) на ироническом восхищении; 4) на восторженности; 5) на потрясении, доходящем до остолбенения. Самая сильная краска — это контрастная, когда восторг выражается отчаянием, злоба — радостью и т. п.»

В финале акта Петя, доходя до исступления, не владея собой, почти сходя с ума, уже «не монолог говорит, а рвет и швыряет всем свои мысли».

Сценой безумной схватки «двух лагерей» режиссер заканчивал трагическую историю актрисы, которую губят неписаные законы театральных кулис. Тем самым он вводил судьбу Негиной в широкий, многоплановый социальный и исторический контекст, придавал ей грозный общечеловеческий и современный смысл.

К сожалению, Станиславскому не удалось самому довершить постановку. Репетиции почти все время проходили у него дома, где выстраивались приблизительные выгородки. В ту пору он мало заботился о внешней форме спектакля, не фиксировал мизансцен. Главной его заботой были актерские образы, здесь он был неистощим. Режиссер-педагог перевешивал в нем постановщика («Начинаю терять вкус к режиссерству (современному), и, наоборот, педагогическое дело и молодежь начинают меня интересовать все больше и больше»[[610]](#footnote-611), — признавался он потом).

В мае месяце 1933 года, когда врачи разрешили выходить из дома, {331} две‑три репетиции ему удалось провести в театре, на сцене. Любопытно, что именно на сцене у него стали рождаться интересные мизансцены — как та, например, где трагик Громилов укладывался спать посреди наваленных на сцене декораций, скрывался от зрителей, и потом из груды рухляди неожиданно появлялась его всклокоченная голова. Вкус к режиссерству оживал в нем, он начинал сценически выстраивать спектакль.

Неожиданно сердце снова сдало, он вынужден был прекратить репетиции и уехать на лечение. Спектакль пришлось выпускать без него, сценически не завершенным. Он был показан один раз в июне 1933 года, но фактическая премьера была перенесена на осень. Дорабатывал спектакль Вл. И. Немирович-Данченко, вернувшийся после двухлетнего отпуска из-за границы.

Замысел Станиславского проступал лишь в образе Негиной — А. Тарасовой. «Простая русская девушка со светлым душевным миром, с неустоявшимися мыслями о своем будущем», она проходила «печальный путь — от чистых молодых мечтаний до роковой “сделки с совестью” в финале пьесы». Актриса «не оправдывала, но жалела трогательную, беспомощную девушку, с горечью понимала, что ей не выстоять до конца в неравной борьбе со своим окружением»[[611]](#footnote-612). Но партия «покупщиков» потерпела серьезный урон. Краски, найденные в интимных репетициях, на сцене потускнели. «Социальный фон оказался написанным чересчур прозрачными, нежными красками». Бакин и Дулебов превратились в «жанровые комедийные фигуры». Великатов у В. Ершова стал лишь велеречивым благородным «спасителем начинающей актрисы, устраивающим ей блестящую карьеру».

«Мир бакиных, дулебовых и великатовых потерял свою грозную силу, отступил в тень. А вслед за снижением среды исчезла и острота конфликта между Негиной и ее всемогущими коварными “поклонниками” — конфликта, выводившего личную драму молодой актрисы в план широких обобщений»[[612]](#footnote-613).

Тем не менее — благодаря игре А. К. Тарасовой и В. И. Качалова — спектакль имел прочный успех у зрителей. Утешая Н. Н. Литовцеву, огорченную рецензиями, Станиславский советовал ей думать не о критике, а о «педагогической стороне» спектакля, о его значении для актеров. «“Таланты” прошли, обруганы, как никогда, и имеют очень большой успех. Значит все в порядке и обстоит как нельзя лучше… Теперь меня уже хвалить не будут и не могут. Я, кажется, почти один остался — совсем старый, не признающий никаких “фокусов”, прикрывающих режиссерские подлизывания к современности. Когда-то ругали мою систему — теперь признали. Признают и то, что я стою за чистое искусство»[[613]](#footnote-614).

Художник уже выработал в себе иммунитет против подобной критики. Печалило его другое: «Как тяжело начать эксперименты лабораторные, {332} не довести их до конца и даже не увидеть на сцене, что вышло из всей работы…»[[614]](#footnote-615)

Теперь, вдали от родины, от театра, который отмечал свой 35‑летний юбилей, Станиславский снова старался настроиться на эпический лад, думал о «вечном в искусстве», окидывал мысленным взором пройденный путь и поздравлял МХАТ с тем, что он «жив и признан».

Но когда в августе 1934 года Станиславский вернулся в Москву, он опять с головой ушел в свою многотрудную жизнь в искусстве. Дела обступили его со всех сторон: новые спектакли МХАТ и Музыкальной студии, просмотры, вводы новых исполнителей в старые постановки, формирование будущего репертуара, создание книг по «системе» и пр. Как режиссер, он занялся теперь постановкой новой пьесы Михаила Булгакова.

## «Мольер»

Работа над пьесой «Кабала святош» (которую позже театр назвал «Мольер») началась еще весной 1932 года и длилась больше четырех лет. Она изобиловала интереснейшими поисками и драматическими столкновениями театра и автора, Станиславского и Булгакова. И хотя спектакль прошел всего семь раз, после чего был снят, история его создания оставила глубокий след не только в судьбе Булгакова и Станиславского, но и всего Художественного театра.

Отчего же спектакль постигла такая судьба? И кто был прав в споре автора и режиссера?

Н. Горчаков (который вместе с М. Булгаковым был назначен режиссером спектакля) излагает историю вопроса так, что Станиславского сразу обеспокоило, что в пьесе «много места отведено личной драме Мольера», но «Мольера — гениального бунтаря и протестанта — нет». И сколько ни приводил аргументов молодой режиссер, пришедший на беседу к старому мастеру в Леонтьевский переулок, тот продолжал упрямо повторять, что у Булгакова Мольер показан поверженным, побежденным «кабалой святош», что в пьесе нет такой сцены, где бы «его идеи торжествовали», где бы «гений Мольера был показан со всей силой»[[615]](#footnote-616).

Все репетиции, которые потом вел сам Станиславский, и все споры, которые вспыхивали во время работы у него с автором, ни к чему не привели. И спектакль, так и не раскрывший «гения Мольера», потерпел законную неудачу.

В наши дни, когда пьеса давно издана и сценически проверена другими театрами, сложилась другая точка зрения: пьеса Булгакова написана не о величии гения Мольера, а о трагическом противоречии между художником и его произведением, о той «ситуации, когда творение сильнее творца».

{333} Гениальное создание Мольера — «Тартюф», единожды возникнув, «толкает этого осторожного и усталого человека на отчаянные, дерзкие поступки, побуждает Мольера превозмогать собственную слабость и собственную трусость… В этом трагическом противостоянии творца и его творения — самая сокровенная, глубоко скрытая тема написанной Булгаковым пьесы… — утверждает исследователь его творчества К. Рудницкий. — Мольер велик постольку, поскольку он — жалкий и беспомощный — раб своего гения. Он в рабстве у своего “Тартюфа”, и никто не в силах его вызволить из этой неволи — ни друг, ни враг, ни король, ни архиепископ»[[616]](#footnote-617).

Эта концепция подкрепляется отзывом М. Горького, который считал, что Булгаков отлично «написал портрет Мольера, на склоне его дней, Мольера, уставшего и от неурядиц его личной жизни, и от тяжести славы. Так же хорошо, смело и — я бы сказал — красиво дан Король-солнце, да и вообще все роли хороши… Отличная пьеса»[[617]](#footnote-618).

Художественный же театр, переменив название пьесы, не проник в ее сокровенный смысл. «Коль скоро пьеса называется “Мольер”, считал Станиславский, она прежде всего должна продемонстрировать величие писательского гения. В этом смысле булгаковский образ Мольера его никак не устраивал»[[618]](#footnote-619). Спор режиссера и драматурга закончился поражением театра, поскольку спектакль прошел всего семь раз, а пьеса Булгакова осталась на века.

Так, обе точки зрения сошлись в одном: спектакль был явной неудачей театра, и снятие его с репертуара лишь формально это подтвердило. Между тем, если вернуться к истории создания спектакля, объективно разобраться, в какой обстановке — исторической и внутритеатральной — он рождался и как в свое время прозвучал, то вывод о «закономерном» поражении театра покажется не слишком справедливым.

Начнем с того, что же хотел увидеть в пьесе Булгакова Станиславский. Разумеется, он вовсе не собирался просто «продемонстрировать» величие писательского гения. Не такой это был художник. Как явствует из сохранившихся записей его репетиций, он хотел раскрыть в спектакле трагедию великого художника, гибнущего в борьбе с абсолютистской властью, властью церкви и короля. При этом, как всегда, стремился максимально расширить границы взятого драматургом конфликта, показать его в эпическом развороте, в противоборстве столкнувшихся исторических сил. Увеличивая масштаб фигуры Короля или Архиепископа, он одновременно должен был, не мог не повышать и масштаб образа Мольера. Но тут невольно вступал в противоречие с той «сокровенной» булгаковской темой, которая лежала в глубине психологии человека, слабости которого (как пишет К. Рудницкий) «резко выдвинуты на первый план», в то время как мощь его духа «выступает в подробностях внешне незначительных».

{334} Совершенно очевидно, что Станиславский и здесь, как это было в случае с Отелло, воспринимал трагедию Мольера очень лично. Он как бы проводил ее через свою собственную «жизнь в искусстве», через близкое ему чувство одиночества, непонятости, через свою боль художника, который «отдает все, а взамен не получает ничего». Ему хотелось, чтобы на первый план вышли именно эти мотивы роли, а черты эгоизма, трусости, рабства — отступили в тень. Иначе он не мыслил себе звучания *трагической* мелодии жизни этого человека.

Надо полагать, что именно это личное ощущение трагедии художника и толкало его на требования доработки, доделки, дописывания роли Мольера, на которые Булгаков шел сначала неохотно, а потом и вовсе отказался.

Кроме того, случилось так, что И. М. Москвин долго болел и не смог взяться за роль Мольера. Роль была передана В. Я. Станицыну. Мягкий комедийный, характерный актер, он трагическим мироощущением явно не обладал. Надо думать, что это обстоятельство заставило Станиславского особенно насторожиться, как только он вошел в репетиции.

Просмотрев весной 1935 г. почти весь спектакль у себя на дому, в выгородках, Станиславский ободрил, похвалил всех исполнителей, автора и его пьесу, сказал, что «внешне все сильно, действенно… много кипучести, и все же чего-то нет… Что-то недосказано»[[619]](#footnote-620).

«Не вижу в Мольере человека огромной мощи и таланта. Я от него больше жду. Мольер не может умереть как обычный человек. Я говорю, может быть, непонятно? Если бы Мольер был просто человеком, но ведь он — гений… Важно, чтобы я почувствовал этого гения, непонятого людьми, затоптанного и умирающего». Вот чего хотелось режиссеру. Не демонстрации «гения», не драмы простого, обыкновенного человека, а трагедии великого человека[[620]](#footnote-621).

«Разве самим вам, актерам, разве не хочется… показать гения, о котором захочется поплакать?» — спрашивал он. Может быть, надо развернуть спор о «Тартюфе». А, может быть, усилить линию «Кабалы святош»: «Я не вижу у Кабалы пены у рта при упоминании о “Тартюфе”». Кроме того, все окружающие должны сыграть обаяние Мольера, его таланта, вскрыть всю глубину отчаяния, «когда они видят, что гений обманут, растоптан». Хотелось бы и самому Мольеру дать какой-то «содержательный монолог», чтобы можно было «почувствовать его гениальность».

М. А. Булгаков понимал тревогу режиссера, но все претензии к пьесе решительно отводил. Пьеса была передана театру еще в 1930 году, репетиции, в которых он, как режиссер, принимал самое деятельное участие, {335} велись уже три года, были готовы декорации, спектакль близился к выходу, и возвращаться сейчас, в марте 1935 года, снова к тексту своей пьесы он не считал для себя возможным.

«Говорю с авторской совестью, что эту сторону больше вывести нельзя, — отвечал он. — Монологи тут не помощь, это не тронет. “Тартюф” сыграть эту роль тоже не сможет… Я боюсь, чтобы не получилось впечатления, что автор защищает свою слабую пьесу, но мне кажется, что гениальность Мольера должны сыграть актеры на слова Мольера».

Булгаков опасался другого: слабости противников Мольера. «Вот и вы у Кабалы не видите “пены”… Мне кажется, что это держит зрителя в напряжении: “а вдруг его зарежут”. Боязнь за его жизнь». Архиепископ должен выглядеть настоящим «фанатиком», который «только во имя *идеи*… идет на убийство».

Однако немного погодя режиссер снова вернул разговор к исходной точке — к образу самого Мольера, чтобы все стороны треугольника (Кабала — Король — Мольер) были даны «одинаково ярко». Автор упрямился: «в дальнейшей работе может помочь только коллектив; авторская линия закончена». Режиссер продолжал натиск: «Я не чувствую в Мольере его неудовлетворенности, обиды от сознания, что он дал много, а взамен этого ничего не получил». Но «он не сознавал своего большого значения», — замечал Булгаков. «С этим я буду спорить, — возражал режиссер. — Он мог быть наивным, но это не значит, что нельзя показать в чем-то, что он гениален…»

Чувствуя, что автору нужно подсказать нечто более конкретное, режиссер продолжал размышлять: «Что хочется в Мольере? Любви к нему: чтобы чувствовалось в одном словечке, что он сатирик… Как у Чехова встречается, — все идет как будто серьезно: “он очень умный, воспитанный, окончил университет…” и вдруг добавление: “и даже за ушами моет”. Вот это последнее словечко и окрашивает фразу сатирически. А потом, где это состояние гения, который отдает все, а что получает? Как Дункан все отдавала публике, а что получила? Цветок?..»

Словом, «слишком много интимности, мещанской жизни, а взмахов гения нет. Легкая возбудимость — это нужно, а еще что? Для чего он живет? — раздумывал Станиславский. — Ведь… обличая всех — и докторов-шарлатанов, и буржуа, он тем самым восстановил против себя всех. Единственно, чем он держался, — это покровительством короля, и когда и король отошел от него, то уже тут трагедия для него».

Вот где режиссер и «зацепил» наконец драматурга: «Хорошая мысль — дать несколько фраз о лишении Мольера покровительства короля», — сказал Булгаков. Отсюда и родилась та острая точка конфликта, когда Король объявляет Мольеру: «Запрещаю вам появляться при дворе, запрещаю играть “Тартюфа”… И с этого дня бойтесь напомнить мне о себе! Лишаю вас покровительства короля». И тогда подавленный Мольер произносит: «Ваше величество, ведь это же бедствие… хуже плахи… За что?!»

Может быть, ради такого «режиссерского подсказа» и стоило вести спор. Но Станиславскому было мало: ему хотелось по всей пьесе расставить акценты («крантики», «оазисы»), показать — «куда бы ни обратился» {336} Мольер — «кругом рогатки», «подчеркнуть (его) одиночество». «А сейчас я смотрю и вижу жизнь простого человека».

Автор парировал: «Я и стремился, собственно, дать жизнь простого человека». Но режиссер настаивал: «Это мне совершенно неинтересно, что кто-то женился на своей дочери. Мне интересно, что он по своей гениальности не заметил, не понял этого. Если это просто — интим, — он меня не интересует. Если же это интим на подкладке гения мирового значения, тогда другое дело. Надо сценически верно взять двор, кабалу и артистический мир. Мне кажется, сейчас надо взять пьесу и пройти по всем трем линиям».

Но у Булгакова просто уже не было сил вновь перерабатывать пьесу. «Ведь это уже пятый год тянется», — повторял он. «Я вас понимаю, — соглашался Станиславский. — Я сам пишу вот уже 30 лет книгу и дописался до такого состояния, что сам ничего не понимаю и зову мальчиков, чтобы проверить. Приходит момент, когда сам автор перестает себя понимать. Может быть, и жестоко с моей стороны требовать доработки, но это необходимо».

Так закончилась эта первая беседа Станиславского, которая дала направление всей дальнейшей работе. Поначалу Булгаков был обескуражен[[621]](#footnote-622). С трудом преодолев раздражение и усталость, Булгаков все-таки кое-что переделал в пьесе, и этот новый текст был режиссером одобрен. После чего Станиславский у себя в Леонтьевском переулке начал репетиции с актерами сам.

Для каждого из участников этих репетиций занятия со Станиславским были (как и в случае с «Мертвыми душами») настоящей школой овладения новым методом «системы». Шло освобождение от привычных актерских штампов, возвращение к живой правде образа, поиски проникновения в подсознательные тайники творчества. Подчас эти уроки актерского {337} мастерства разрастались, приобретали самодовлеющий педагогический характер, надолго затягивали репетицию. Но без того, чтобы пробудить в актере живое чувство, приоткрыть «калитку» в роль, режиссер просто не мог продолжать работу.

Обычно репетиция начиналась с того, что Станиславский спрашивал актера, видит ли он весь сегодняшний день своего персонажа. Разбор «течения дня» он теперь предпочитал заменять более динамичным просмотром «киноленты» дня[[622]](#footnote-623). Затем, как всегда, предлагал актеру хорошенько проверить и уточнить линию физических действий в этой сцене, или, как он говорил, пройти роль «по схеме». Схема простых физических действий должна была стать для актера прочной материальной опорой, пробудить в нем «маленькую правду». От «маленькой правды» можно было постепенно двигаться к правде большой, к правде «жизни человеческого духа».

Мимоходом он мог показать А. Степановой, каким «особым блеском», «чисто по-французски» вспыхивают глаза Арманды, когда она «переглядывается с другим», как она смотрит «с этаким видом французской мадонны, которая может и канканчик выкинуть». Мог продемонстрировать Н. Подгорному, как герцог д’Орсиньи ведет разговор пером своей шляпы, словно «указательным пальцем, размахивая им по смыслу слов». Мог подсказать М. Яншину, как нагло, но с невинной физиономией пристает Бутон к д’Орсиньи: ведь случается иногда, что «из толпы вдруг выйдет какой-то нахал и начинает говорить самому царю. И царь его слушает»[[623]](#footnote-624).

Вместе с Булгаковым они наперебой объясняли актерам, в чем особая специфика французского театра, его стиль, шик, манера игры и комедийные трюки. Как, к примеру, мольеровский Скупой из экономии повсюду тушит и прячет свечи, а слуга, следуя за ним, ловко их повсюду (даже в кармане Скупого) зажигает. С каким серьезом и легкостью французский актер интимно разговаривает с публикой, по временам посматривая в щель двери, а в конце вдруг деловито резюмирует: «она ванну берет!» (всю эту сцену К. С. легко проигрывал, говоря, что публика от смеха тут доходила до стонов).

Эта атмосфера французского театра должна чувствоваться в 1‑й картине пьесы — за кулисами мольеровской сцены. Художник П. Вильямс рисовал эту картину в условной манере, сумрачно и строго, без стен и дверей. Справа висели в несколько рядов яркие костюмы. На авансцене стоял гримировальный столик Мольера, около которого на шестах были надеты длинные парики.

Режиссера не тянуло здесь к подобной условности, он «вообще не представлял себе уборной Мольера без двери: как же он может здесь сажать ее на колени? Да и вообще, как это может быть, — ведь здесь же пыль кругом, и тут же висят костюмы. Не понимаю!» Напротив: сцена с Армандой должна быть решена абсолютно интимно — так, как {338} влюбленные могут вести себя только наедине. Что-то дрогнуло и проснулось в душе актеров, когда «Степанова в дурашливо-кокетливом тоне, как котенок, улеглась на столе, поджав под себя ноги, ласкаясь головой о руку Станицына»[[624]](#footnote-625). Непроизвольная «маленькая правда» толкнула актеров к ощущению «большой правды» сцены. Недаром Станиславскому в этот момент захотелось поторопить, «не задерживать» выпуск спектакля.

Сцена «Ужин у короля», проходившая — по эскизу художника — на переднем плане парадных покоев, на фоне старинных гобеленов и лестницы, ведущей к далекой анфиладе залов, решалась режиссером — по контрасту — совсем в иной манере, в ином стиле. Ему хотелось здесь достичь монументальности, размаха, звучания голосов «на весь мир». Он видел архиепископа Шаррона «человеком жестким и сильным» и призывал актера Н. Соснина в этой сцене «дойти до какого-то высшего проклятия»[[625]](#footnote-626), «от 40 градусов тепла дойти до 40 градусов мороза».

«Вы не забывайте, — объяснял он Соснину, — что здесь встреча двух королей. Король земли принимает короля духа, короля церкви». Рассказывал, что однажды видел за границей «такой съезд 12‑ти духовных королей. Это были 12 аристократов. Иезуиты, но с огромным достоинством». Ему представлялся «выход королей — он с белой свитой, вы — с черной». {339} Режиссер учил актера благословлять «от духа святого» — так, чтобы из пальцев шло лучеиспускание. Показывал, как должна звучать фраза «ваше величество» — в форме «волны» (∩) или «цепа» (∪), — чтобы при этом прекрасно звучали согласные звуки (как у Шаляпина они звучали!). «Когда бы и где бы вы ни появлялись, для всех должно быть ясно: это святой человек. Святой человек — это какой-то особый ритм походки, в ней и плавность, и простота, но простота с долей эффектности».

Если такой человек «увидел, что этот наглый актер смеется над церковью и над вами, то у вас будет такая реакция, что вот‑вот лопнет». «Боже!» — «Это какое-то заклинание и анафема! Он не может ничего понять, его череп готов лопнуть»: «Государь, это сатана!» «Вы король в своем роде, — напоминал режиссер Соснину. — Фразу “это сатана” — надо расширить, в этой фразе ваша главная задача»[[626]](#footnote-627).

Актера М. Болдумана, который репетировал роль Короля, Станиславский тоже вел к монументальному ощущению образа: «Каждое ваше слово должно быть на вес золота, — разъяснял он, — Король должен говорить на “весь мир”, а это ведь не значит, что надо кричать, это надо сыграть… “Я люблю своих подданных” — вы говорите хорошо, но все же постарайтесь сказать еще шире… Что касается вашего жеста, то для сапожника (Справедливого сапожника, шута короля. — *М. С*.), например, достаточно маленькое движение пальца».

В этой сцене у Короля два объекта, две задачи — архиепископ и Мольер. С одной стороны, надо «не дать в обиду себя и государство перед духовной властью», с другой — использовать театр. «Задачу, что Мольер вам может создать славу — расширьте, — советовал режиссер. — Это очень важно. Каждое правительство, а равно и наше, — ценит поэзию; она нужна так же, как и индустрия. Едва ли у вас есть любовь к своему народу. Главная любовь к себе, и тут вы попадаете невольно на борьбу с духовенством, как с параллельной вам властью… Надо, чтобы больше чувствовалось этой борьбы. Мольер — очень дорогой камень в вашей короне. Вы сами тоже актер, вроде Нерона, вероятно, можете и танцевать…»

Болдуман был смущен тем, что в жизни Людовику XIV была свойственна «высшая степень вежливости». «Чтобы играть доброго — ищи, где он злой», — повторял режиссер свой афоризм. Так и здесь: «если играть “любезного”, ищите, где он зверь». Но при этом не забывайте главного, сквозного действия: «У вас должно быть: “Я играю на весь мир!”… Надо уметь сказать на “весь мир”, но так, чтобы не попасть в декламацию».

Когда же Станиславский возвращался к образу самого Мольера, то о внешнем «монументализме» тотчас забывал. И хотя по-прежнему повторял, что хочет видеть «гениального человека», все его конкретные советы актеру шли от ощущения простой, живой личности. В простом он хотел раскрыть великое. Скорее всего, как это было и в случае с образом Отелло, он «пропускал» образ Мольера, его жизнь, его трагедию через собственную душу, воспринимал его очень лично.

{340} Возможно, что это личное восприятие образа и заставляло Станиславского смягчать черты трусости, угодничества, рабства в характере Мольера. Недаром, порадовавшись новому тексту финала картины «Ужин у короля», дописанному Булгаковым, он в смущении остановился перед последней фразой, когда король говорил Мольеру: «Сегодня вы будете стелить мне постель»[[627]](#footnote-628), чувствуя в этой милости позорную подоплеку.

Ему явно не хотелось подчеркивать раболепия Мольера. Он допускал только, что, войдя в королевский зал, Мольер делает артистически выверенный ритуальный поклон: когда «взглянул на короля, то глазами что-то отдал ему. Прижав шляпу к сердцу, отдал ему и сердце, кладя его к ногам короля. После этого выпрямился, раскрыв себя и тем самым {341} как бы отдает всего себя». А когда Людовик приглашает Мольера к своему столу, режиссер советовал: «Отказываясь от ужина, не делайте это по-русски, как-то униженно, а наоборот, не теряя своего достоинства».

Станицыну роль не давалась. Особенно трудно было схватывать те подсказы режиссера, которые тянули к сопоставлению с великими примерами: «Смотрите на Муаррона (после того, как Мольер застал его с Армандой. — *М. С*.), как Толстой мог смотреть — насквозь прямо в глаза и все ближе и ближе… Мольер смотрит на нее (Арманду) с нейтральным лицом, но как Отелло на Дездемону, когда заподозрил ее в измене!..»[[628]](#footnote-629) В эти минуты актер чувствовал себя неловко.

{342} «При вас страшно играть… — признавался он Станиславскому, — сомневаешься: “а вдруг соврал” и боишься, что вы остановите». Очевидно, характерному актеру не за что было ухватиться в том простом и цельном образе великого человека, какой рисовался режиссеру. Его скорее тянуло как раз к тем краскам булгаковского образа, которые режиссер затушевывал.

«Не кажется ли вам, что мы слишком облагораживаем Мольера? — спрашивал Станицын. — Как же мне говорить в последнем акте, что я подличал и льстил?» Но режиссера это не тревожило. «Не надо давать масло масляное, — говорил он. — Ваше первое появление разве мало говорит о вашей лести? Что мне важнее всего? Что он боролся и его задавили, а не то, что он подличал. Показывайте борьбу, и если у вас будет эта главная ось, то остальное вокруг нее завертится. Если ж надо будет выявить где-то оттенок подлости, то это не поздно и на генеральной репетиции дать».

В сложном «комплексе человеческих страстей», из которых слагается образ Мольера, Станиславского привлекали близкие ему самому черты «доверчивости и беспомощности». Он боялся измельченности, снижения масштаба личности: «самое опасное, если получится Мольерчик…»

На одной из репетиций возникла мысль о том, чтобы ввести в спектакль сцены из мольеровских пьес (помимо интермедии из «Мнимого больного», которая игралась в финале пьесы). Станиславский за эту мысль ухватился: ему показалось, что таким способом можно будет шире показать гений Мольера. Увлекаясь, он предложил Б. Ливанову и А. Степановой взять для репетиции Муаррона с Армандой вместо сцены из «Амура и Психеи» сцену из «Дон Жуана», а в финале картины показал Станицыну, как Мольер, оставшись один, пишет и читает горький любовный монолог из «Школы жен».

Актеры с живостью подхватили идею режиссера, импровизируя на ходу, включали новый мольеровский текст, репетиция заискрилась свежими красками. Режиссер был очень доволен и просил Горчакова переговорить с Булгаковым о том, чтобы эти вставки были узаконены. Но автор от этого предложения наотрез отказался, полагая, что подлинный текст Мольера внесет в пьесу стилистический разнобой. Станиславский был огорчен и потом не раз высказывал досаду по поводу того, что мысль эта не осуществилась[[629]](#footnote-630).

Стремясь укрупнить образ Мольера, режиссер параллельно усиливал и заострял другие стороны треугольника: Мольер — Король — Архиепископ. Особенное значение он придавал сцене «Кабала», полагая, что эта картина выписана слабее других. Между тем пьеса недаром названа «Кабала святош». Очевидно, тут и следует довести заговор против Мольера, организуемый Архиепископом, до того градуса, когда «все закипело».

{343} «Чем можно исправить этот акт? — задумывался Станиславский. — Ведь на этом акте поворот должен быть, а здесь больно уж все миролюбиво. Должен быть скандал, а не миролюбие. Здесь бунт должен быть. Все присутствующие должны реагировать на Мольера — кровосмесителя, они ведь впервые узнают об этом. Придворные и монахи доходят здесь до точки кипения; надо, чтобы зритель ждал, что же будет дальше. Как сделать, чтобы этот момент был ударным?.. Если здесь не сделать кульминационного пункта, то дальше пьеса будет бледнеть»[[630]](#footnote-631).

Режиссер видел эту картину не на пустынном кладбище, где маячат одинокие фигуры (как планировалось вначале), а в мрачном подземелье, где собирается важное, тайное заседание Кабалы с целью «утопить Мольера». Круг участников сцены расширяется. Режиссеру привычно рисуется многоликая «народная сцена». Придворные и монахи входят в масках {344} и плащах, из-под которых видны кончики шпаг, в капюшонах с прорезями для глаз (на манер ку-клукс-клана), несут в руках мигающие канделябры, звучат приглушенные ритуальные возгласы, звонки. Рассаживаются вдоль узкого, длинного стола, уходящего в глубину, где виднеется винтовая лестница, фигуры святых, кресты. На возвышении — председатель сборища, Архиепископ. Атмосфера таинственности и страха. Когда начинается заседание, среди членов Кабалы образуются группировки, поднимается возмущение монахов против разрешенного «Тартюфа», зависть придворных к Мольеру, который ужинал у короля, ненависть духовенства к придворной жизни вообще. В обстановке противоборства и игры интересов двух «партий» — светской и духовной — происходит сговор с дуэлянтом д’Орсиньи, как орудием расправы с Мольером, и допрос Муаррона, который под угрозой пытки «железным башмаком» выдает семейную тайну Мольера. Возмущение против Мольера за «Тартюфа» и за «кровосмешение» доходит до высшей точки кипения. «Две стороны треугольника соединяются». «Здесь Мольера обложило тучей со всех сторон. Когда я предвижу всю эту травлю, — мне делается страшно за него», — говорил режиссер.

Репетиция эта происходила на сей раз без участия М. А. Булгакова. Когда Станиславский перемонтировал картину «Кабалы», автору был послан режиссерский «сценарий» с тем, чтобы по нему он наново переписал свой текст. Авторское терпение лопнуло. Усталый, измученный Булгаков категорически отказался от переделок пьесы. Он написал Станиславскому, что «намеченные в протоколе изменения по сцене Кабалы, а также и ранее намеченные текстовые изменения по другим сценам, окончательно, как я убедился, нарушают мой художественный замысел и ведут к сочинению какой-то новой пьесы, которую я писать не могу, так как в корне с нею не согласен».

Письмо заканчивалось резко: «Если Художественному театру “Мольер” не подходит в том виде, как он есть, хотя Театр и принимал его именно в этом виде и репетировал в точение нескольких лет, я прошу Вас “Мольера” снять и вернуть мне»[[631]](#footnote-632).

{345} Здесь сказалось не только авторское раздражение, копившееся годами. Хотя затяжной способ работы МХАТа над спектаклями в эту пору действительно принимал подчас изнуряющий, почти анекдотический характер (что даст повод тому же Булгакову зло высмеять его в своем «Театральном романе»), все-таки главная причина конфликта крылась в ином.

Скорее всего, здесь проступало известное несовпадение авторской и режиссерской стилистики. Репетируя, Станиславский все время пытался расшифровать, досказать, развернуть лаконичный булгаковский текст, полагая, что автор слишком часто «себя обкрадывает». В Булгакове он видел драматурга одаренного, но еще неопытного, и надеялся, что репетиции помогут со временем «дотянуть» пьесу до нужной кондиции.

Станиславский вел спектакль в своей обычной повествовательной манере, стремясь к расширению «предлагаемых обстоятельств», к эпическому толкованию причин трагедии Мольера, к открытию широкого общественного фона конфликта пьесы. И видел здесь не «историческую мелодраму»[[632]](#footnote-633), а реальную драму, доведенную до «бунта», до «точки кипения», когда общая ненависть властей «обложила тучей со всех сторон» гениального писателя.

Булгаков недаром говорил, что он «писал романтическую драму, а не историческую хронику»[[633]](#footnote-634), в чем-то сдвигая, сгущая и драматизируя факты. Стилистика романтической драмы, проступавшая в авторских ремарках, подсказывала режиссеру атмосферу таинственности и страха. В каменном подвале заседали члены Кабалы «в масках», появлялись черные «люди жуткого вида», заплечных дел мастера «еще более неприятного вида», архиепископ Шаррон «надвигал капюшон на лицо и скрывался в полутьме»[[634]](#footnote-635).

Элемент дьявольской фантасмагории, преследующей героя позже — тоже по воле автора, — заметно сгущался. Он проступал и в исповедальне, где в мощных звуках органа «Шаррон возникал страшен, в рогатой митре, крестил обратным дьявольским крестом Арманду несколько раз быстро», а затем «исчезал». И в «таинственных тенях на стенах» мольеровского жилища, в «темной рыцарской тени», бродящей по стене вслед за Лагранжем. И в приступах внезапного «безумия» Мольера. И, наконец, в образе той странной «Монашки», которая являлась за великим актером незадолго до смерти. Когда он падал на сцене, «в ответ на удар литавр» над ним снова вырастала та страшная гнусавая Монашка, «быстро собирала все костюмы Мольера и исчезала с ними». Всюду нагнеталась атмосфера зла, дьявольщины, преследующей Мольера.

Но в пьесе эта атмосфера сопрягалась не только с невероятной напряженностью страстей, но и со странным призвуком романтической иронии {346} и трагикомического гротеска. Вот эту странность пьесы, ее сдвинутость по отношению к житейской ситуации Станиславский и не принял сразу во внимание.

Все выверяя точностью жизненной психологической логики, он подчас останавливался перед неожиданными композиционными стыками пьесы, пропускал ее жанровые перепады, полагая, что автором здесь, по всей вероятности, что-то еще недописано, недосказано. Тут режиссер больше сверялся с жизнью, чем с автором. Отсюда и возникало неразрешимое между ними противоречие.

Впрочем, несговорчивость автора пошла режиссеру на пользу, заставила его волей-неволей сверяться с текстом, вдумываться в каждую фразу. «Почему такое постное лицо?» — обратился Станиславский к Б. Ливанову, начиная ту репетицию картины «Кабала», которая следовала за оглашением булгаковского письма. «Как будем играть?» — терялись актеры. «Играйте так, как есть, по тексту. Вот и давайте победим. Это труднее, но интересней», — звал он. Актеры еще ссылались на скудость текста, но режиссер теперь пресекал эти поползновения: «Сейчас говорить об изменениях в тексте не приходится. Не надо обострять отношения. Мы попали в тяжелое положение и надо самим находить выход из него»[[635]](#footnote-636).

Станиславскому казалось, что сцена Кабалы играется «слишком добродетельно». Ведь в общей концепции пьесы она должна быть «черным ярким пятном», поэтому надо ее обострить. «Сейчас архиепископ выходит слишком слабохарактерным и добрым, а ведь по автору он мерзавец». Вряд ли нужны его колебания. Он советовал актеру Н. Соснину в сцене допроса Муаррона «быть ядовитее», проявить «больше иезуитства, сильнее напор на него и в то же время казаться приятным… Вам хочется дать сильного человека, идущего на все средства для достижения цели?»

Чтобы помочь актеру, он снова нагнетал настроение таинственности подвала, рисовал атмосферу тайного общества, устроенного на манер будущих «масонских лож» (куда когда-то случайно заходил вместе с Ильей Толстым). Ему хотелось, чтобы эта обстановка охватывала и зрительный зал: «Помните, когда ставили “Каина”, весь партер был сделан как стулья собора; пока публика собиралась, билетеры ходили в виде монахов и рассаживали публику».

Здесь неуместны интимные, камерные тона, допрос ведется по-иезуитски ярко и сильно. Надо понять, что Муаррон попал в обстановку инквизиции. «Ласковый» Архиепископ может отойти в сторону, предоставив брату Силе довершить дело. Тот будет действовать грубо и нагло. Здоровенные детины будут держать вырывающегося актера. Сцена пойдет крещендо, доходя до иезуитского глумления, пока брат Сила («этакий добрый волк») не распорядится: «Принесите, голубчик, испанский башмачок». Тут начнется хохоток, ехидное хихиканье всех присутствующих. «Что это значит для вас? (для Муаррона — Ливанова. — *М. С*.). Это значит, начинается инквизиция… С башмачком приходит не кто-нибудь, а палач…»

{347} После того, как Муаррон сознался, Архиепископ может говорить ему свои фразы «сладчайшим голосом, как из алтаря». Станиславский советовал Соснину снова «искать доброго там, где он злой». «Свою дьявольскую личину он скрывает». «Когда он действительно сатана — так это на фразе: “Что ж вы не кололи?” (позже, в сцене с Одноглазым. — *М. С*.). Если я увижу настоящее злое лицо, то и вся ваша маска будет мне понятна. После злого лица — вдруг, как ребенку (Муаррону. — *М. С*.): “Я возьму тебя к королю”… Здесь вас, стоящего у стола, окружают все… Здесь, если утрировать, то, конечно, последние слова надо спеть, как с амвона».

В сцене приема у Короля у Архиепископа продолжается «очень активная линия»[[636]](#footnote-637). Вы берете роль «слишком робко», а ведь Шаррон действует с апломбом. Он подготовил фундамент и пошел в наступление. Но не впрямую: «это ведь очень искусный иезуит и ведет двойную игру». Мольер «запятнал себя и вы об этом очень скорбите… Ведите сейчас сцену на защите, а не на обличении, — показывал режиссер актеру, — грустите (с такой поповской грустью)… Тут вы играете страшно благородного человека… У вас здесь большая игра…» И Муаррона «вы должны привести как сына заблудшего, достойного наказания, но как сына, о котором вы очень печетесь».

А «как вы входите к королю?» — спрашивал Станиславский Ливанова, рассказывая, как сам растерялся, когда в комнату вдруг вошел Толстой и сел напротив него. «Вот и здесь. Вы здесь присутствуете с глазу на глаз с королем, с “королем-солнце”, ведь он был для всех особенный человек, он должен как-то ослеплять… Нужен этот момент, что вы прямо ослеплены… Представьте себе, как если бы вдруг появился здесь Толстой или Шаляпин — вы ведь все тут забудете». Вот король «случайно повернул голову», «по-королевски как-то передвинулся», — показывал режиссер, — «чувствуете, что в эту минуту боишься сделать резкий жест, хочется как-то уплыть, а не уйти от него?»

Он показывал целый пластический этюд, как Муаррон пытается сделать поклон и в растерянности перед Королем-солнце чувствует себя {348} провинившимся простаком. Это не балетный поклон (какой получился у Ливанова). «Шляпу не снимите, а сорвите», надо, чтобы «шляпа летела». И на каждом движении «выпускайте прану» (жизненную энергию. — *М. С*.), наберите ее из сердца и отдайте королю. Теперь «кланяйтесь так, чтобы по всем позвонкам прошло… Улыбнитесь. Королю нужно улыбаться искренне». Теперь выбирайте, «где вы сконфузитесь? Может быть, вы тут испугаетесь, выроните шляпу из рук и опуститесь на колено, боясь на него посмотреть. Вот так взгляните и обожгитесь… Вы должны королю сказать всю правду. Внутренняя активность есть, я все хочу ему высказать и… осекся…»

Но у Ливанова ни этот поклон, ни весь диалог с Королем никак не получались. Он говорил, что роль свою ненавидит, пьесу не любит, что Булгаков — не Шекспир, и реплики, которые он не может верно произнести, следует попросту вымарать. Как ни старался Станиславский разъяснить ему до тонкости сложный подтекст роли ученика Мольера, который одновременно и любит и предает своего учителя, ждет поощрения от короля, но получает в награду место королевского сыщика, что для него хуже пытки, — актер упрямо твердил, что «ненавидит эту пьесу».

Наконец, старый режиссер не выдержал: «… нужно иметь очень большое терпение, чтобы при моей болезни все это выносить. Так помогите же мне… Эта пьеса очень трудная, но победите это препятствие. Вы в такой век родились, когда нужно делать трудное… Мне 72 года, мне говорить нельзя, но я все время делаю упражнения, потому что я только этим и живу, и существую. Ведь иначе мне место только в богадельне. Ведь я должен и утро и вечер лежать, чтобы… Но пойдемте дальше».

Он убеждал Ливанова победить свой «творческий каприз», потому что как актер «стоит перед катастрофой», т. к. избалован легким успехом и часто идет на поводу у публики, которая хохочет. «Мне кажется, что я попал в какой-то новый театр, что это какие-то новые люди, я не верю тому, что они показывают… Я здесь обращаюсь ко всему коллективу — караул… спасите себя, пока не поздно»!

Но Ливанов и теперь продолжал выискивать в роли какие-то лишние фразы. Тогда Станиславский стал говорить ему уже не о Мольере и Муарроне, а о себе и своем ученике и друге: «Вот я буду умирать… Вот Сулержицкий… Вот в последнюю минуту я позвал бы его и сказал бы: “Милый Сулер, я забыл очень важную вещь…”»

Так драматично и порой мучительно проходили эти репетиции. Оставив в покое Ливанова, режиссер занимался с М. Болдуманом, который работал над ролью Короля. Хотя образ Людовика XIV был выписан в пьесе блистательно, ему казалось, что здесь слов тоже не хватает и придется их восполнить мимикой. Разговор Короля с Муарроном — это своего рода «пытка». Людовик с одной стороны — король-солнце, а с другой — лицемер, истязатель. Он истязает Муаррона и в то же время «как будто искренне хочет понять, как же он тогда мог написать донос на отца». Он хитрит с ним, как лиса, мучает, глумится и наслаждается его мучениями, по-иезуитски выгребая все из души. Одобрит его: «Объявляю вам благодарность», и тотчас убивает: «Ваш донос подтвержден следствием», а сам радуется. Его коварный глаз все время ловит Муаррона: «Помните, {349} что вся эта сцена на глазах! “— Какое вознаграждение хотите получить от короля?” — еще сильнее, сильнее кройте, кройте… “— Денег хотите?” “Ага, попался, ловится… Тут уже не разберешь, что он — глумится или шутит”. — Позвольте мне поступить в королевский театр». «— Нет, нет, этого нельзя». То есть, ты такой мерзавец, что тебе туда никак нельзя… «— Плохой актер» — «это уж совсем для него оскорбительно».

Возвращаясь к Ливанову, режиссер замечал: «Поставьте тут себя самого в это положение. Ведь кажется, как бы вас ни допрашивали на следствии, но если бы сказали, что вы плохой актер… нет, уж это вы извините… Это очень для вас характерно…» Король издевается: «— Зачем вам эта сомнительная профессия — я вас сделаю сыщиком, например». И уничтожив, — «Ступайте!» — «прямо как паршивую собаку гоните его. Этим вы (король) и обнажаете всю свою кошачью манеру. “Вон!” — всю прану в него. Но глазами, глазами… чтобы он оттолкнулся от этих взглядов».

Чувствуя, что Болдуман на лету подхватывает его замечания, режиссер стремительно повел репетицию дальше — к встрече Короля с Мольером. Ему не хотелось подчеркивать здесь болезнь Мольера, так как впереди предстояли сцены сумасшествия и смерти: «Больного приберегите для последнего акта». В. Станицын сомневался — ведь «я ходил на похороны Мадлены. Вот тут я похоронил огромный кусок своей жизни… он прощался, плакал… Приходит домой, видит записку — Арманда ушла». Но Станиславский показывал ему, как сильное потрясение можно выразить крайней рассеянностью внимания, когда все проходит возле вас «чуть ли не во сне», когда «моментами вы забываете, что с вами разговаривает король». Больное сердце — только как намек.

Король здесь «не только ругает Мольера, но объявляет на весь мир, знаете, как в манифесте. Констатируете факт: “Лишаю вас покровительства” — вот так сядьте на трон и вещайте. Берите фразу и развертывайте ее как гармонию… Мурлыкать король не может… Попробуйте говорить хорошо по согласным» (на согласных основана речь в классических трагедиях и в итальянской школе бельканто). «Это все подготовит вас к тому, что вы сумеете говорить пушкинские стихи».

«Здесь это именно по-королевски должно быть спето, в смысле такой непрерывной вибрации звука… Нельзя заставлять императора повторять. Поэтому он так и приучен смолоду говорить, что великолепно было все слышно… Чем особенно короли выделяются? Мне пришлось видеть Александра III на коронации. Как он шел? Он шел совершенно свободно, как помещик разгуливает в халате. Чувствуется, что он один имеет право это делать, в то время как другие стоят навытяжку. Так и тут. Тут вы совершенно дома, как в своем поместье».

Король отчеканил, отпечатал и поставил точку. «Это хуже плахи…» — Мольер попятился, закружилась голова, схватился за кресло и упал в него, не в силах подняться. «Уезжайте. Прием окончен», — король сказал, уходя, даже не оборачиваясь. И тут появился архиепископ.

«А, святой отец! Довольны? Это за “Тартюфа”?» Станиславский настаивал, что этот монолог должен быть центральным в роли Мольера. Актер говорит его в том состоянии, когда «подсознание… вскрывается». {350} И снова режиссер возвращался здесь к главной своей мысли — о том, как выразить гениальность Мольера. «Где найти Мольера-обличителя? Как сделать его, что он не простой человек, а гений? Где он гений?»

Станицын терялся: «Это очень трудно». Но режиссер продолжал размышлять: «Жена умерла, что-то еще случилось. Это все верно. Но вот пришел вопрос всей вашей жизни. Произведения огромного художника уничтожает какой-то король. У гениального человека нет личных врагов. Что сильнее смерти жены? Что у вас сильнее? “Тартюф” или жена? “Тартюф”, конечно, сильнее. Может быть, в эту минуту он снова ненадолго забывает о смерти жены…»

«Чем гений отличается от простого человека?.. — допытывался режиссер. — У гения все очень ясно. Если он во что-то верит, если он в чем-то обличает человека, то он это твердо знает до конца». И опять Станиславский приводил в пример Толстого, который говорил свое «да» так, с «таким глубоким убеждением, что никакого другого “нет” быть не может».

Здесь автор дает «просто ругательные слова», но их надо «немного приукрасить» — не злобой, не криком, а скорее какой-то философией. Ведь это не он один, а вся «святая церковь» лжет. «Вы разбираете здесь всю жизнь. Вы здесь не ругаетесь, а философствуете. Не торопитесь с этим монологом. В глубине постарайтесь его сделать глубоким рассуждением о человеческой жизни». И, конечно, надо «уйти от того, что Мольер трус». Когда он просит дуэлянта Одноглазого не оскорблять его, может быть, у него «легкое помешательство», просто он ничего не понимает, что происходит вокруг, ему худо, он хватается за сердце.

Приступая к репетициям последнего акта, Станиславский вновь высказывал сомнение: как играть великого человека, если автором он написан как человек простой? «Михаил Афанасьевич задает страшно трудную задачу актерам: ты играй героя пьесы — и выставляет только одни его недостатки. Ведь он нам ничего не дает положительного. Мольер — трус, эгоист, капризничает — словом, все отрицательное… Ведь положительного-то ничего нет. То, что он сделал в литературе — это здесь ничем не проявляется. Значит, на чем же нам строить героя? Вот это трудность роли. Ведь такая вещь, как трусость на сцене… знаете, как это сценично для смехотворного образа, но как трудно сыграть трусливого героя. Покажите мне героя во всей литературе как комическое лицо. У Булгакова герой дается в ультранатуралистических тонах. Ведь тут только 2 – 3 пятна светлых, остальное все черное»[[637]](#footnote-638).

Любопытно, однако, что, повторяя с какой-то детской настойчивостью свои сомнения, режиссер всякий раз о них позабывал, как только уходил с головой в работу. Так было в предыдущей сцене у Короля, так было и в последнем акте. 1‑я картина этого акта происходила в захламленной полуподвальной комнате дряхлой няньки Мольера — Ренэ, куда, по замыслу Булгакова и Горчакова, друзья привели больного Мольера, чтобы укрыть от преследований врагов.

{351} Станиславскому хотелось, чтобы Станицын играл здесь не просто «затравленность» Мольера, но «человека активного, страшно рвущегося в бой». Обстоятельства сгустились так, что «этому смелому человеку волей или неволей, но пришлось уйти в подвал». Здесь полный беспорядок, в спешке вещи не уложены, неубранные кровати, чемоданы… «Может быть, вы переехали сюда для того, чтобы двинуться отсюда в Англию… Это будет… полезно для героя, которого изгоняют из отечества. Вот — это изгнанник, поставленный вне закона. Мне кажется, это очень важный для вас момент: вы не гражданин своего отечества, у вас нет родины…»

Режиссер сгущал атмосферу поспешного бегства в тревожную бессонную ночь, когда сверху в подвальный этаж сносят чемоданы, узлы, стелят постели, достают рубашку, когда у окна прислушиваются к шагам на мостовой, обостренный слух ловит какой-то скрип и «кажется, что вот сейчас придут мушкетеры и арестуют его».

Представьте себе, говорил режиссер актеру, его трагическую киноленту: Мольер обличает и духовенство, и аристократию, и двор, и короля. «Здесь у вас все рухнуло,… единственная ваша ниточка (покровительство короля. — *М. С*.) порвалась… Понимаете, какой это конфликт. Кроме того, у вас семейные неприятности: эта умерла, другая убежала, лучшего ученика и актера вы потеряли. Понимаете это? Вот совместите все это. Ведь у вас сейчас большое одиночество. От чего вы больше всего страдаете? — От одиночества… У вас теперь уже какой-то мистицизм… Сейчас вы стоите перед всей вашей жизнью в полном одиночестве — подвал и никого нет».

Заметим, что снова Станиславский прикасался здесь к тем тонким личным струнам, которые связывали его с трагедией шекспировского Отелло, а здесь — с Мольером. В критическую минуту человек невольно уходит в подвал жизни, опоясывает себя узким кругом, не желая, чтоб его оттуда вытаскивали. С точки зрения здравого смысла это выглядит нелепо, «с точки зрения Лагранжа, Бутона, — это будет очень странно, потому что тут человек должен действовать, тут он должен собираться ехать, а у вас (Станицына) мысли совсем далеко, далеко. Тут есть какой-то другой Мольер — одинокий…»

В вынужденном кругу одиночества человек как бы создает свой особый микромир, живет в нем. Он не становится при этом сумасшедшим, нет, для него эта жизнь — своя «реальная действительность», существующая вне большого враждебного мира, в глубине его души. Покуда Бутон и Лагранж суетятся, таскают вещи, укладывают их, покуда они лихорадочно работают, прислушиваясь, пугаясь каждого звука за окнами, Мольер погружен в себя и живет «какими-то своими видениями».

Это состояние не статичное, в нем нужно «найти какую-то активность». Не ищите мизансцен, а пробуйте действовать. Действие непроизвольно вскрывает подсознание, а подсознание пробуждает аффективную память. «Подсознание само толкает вас на правильный путь», подсказывает настоящий ритм.

«Вот попробуйте вообразить, — говорил он Станицыну, — что ваше место заточения уже известно… полиции. Представьте себе такие предлагаемые {352} обстоятельства, — как бы вы это сделали, ожидая, что сейчас придут арестовывать. Тут надо обострить так внимание, что если я ногами пошевелил, вы уже должны заметить… Найдите какой-то ритм, который вам представляется в тот момент, когда боишься. Вы чувствуете, как ваш дом окружает полиция, с какой-то стороны будут на вас нападать».

Как теперь в этой тревожной атмосфере ожидания ареста Мольер встретится с предавшим его учеником? Полупьяный, оборванный Муаррон приходит к учителю, чтобы вымолить прощение, а потом пойти и повеситься. Станиславский предлагал Ливанову так нафантазировать мысль о самоубийстве, чтобы она вошла вглубь его души. В эту минуту он — «человек, а не мелкий жулик. Пришел и встал на колени. Стреляйте. Казните. Только позвольте мне набраться сил, чтобы потом пойти и убить себя».

Если вы все это оправдаете, «публика будет рыдать вместе с вами», и Мольер вас не отвергнет. На словах «плохой актер» вы уже «дерзнете посмотреть ему в глаза, можете даже расхохотаться». «Тут уже совсем полное примирение, примиряйтесь на “актерстве”», — говорил режиссер, в то время как актер со слезами на глазах целовал Мольеру руку, а тот обнимал его, утешал, радуясь, что король ошибся, что сыщика из Муаррона все-таки не получилось, но зная, что «играть с ним не придется долго». «— Спустили на меня, мой сын, одноглазую собаку — мушкетера… и, стало быть, зарежут меня…»

Это была одна из тех редких репетиций, когда Станиславский, позабыв о всех своих претензиях к пьесе, углубился в ее подтекст, расшевелил души актеров и докопался до настоящей правды. Это его вдохновило: «Вы чувствуете, что я сегодня овладел вашими душами, мог дать вам такие задачи, которые ставили бы вас на какой-то путь? — спрашивал он актеров. — Ни один театр не может этого сделать… Здесь нужна какая-то культура… Мы сейчас возвращаемся к природе человеческой, и природа сама начинает играть. Сегодня в этой сцене вы нащупали природу этой сцены и это очень многое… Эту пьесу вылечить ничего не стоит, просто нужно подойти с правильным — логическим действием». Так пришел Станиславский к пониманию Булгакова.

Чтобы как следует закрепить и «размассировать» найденное, он начал следующую репетицию снова со сцены в комнате Ренэ. Теперь он еще больше нагнетал «настроение жути, испуга, постоянной настороженности» человека, ожидающего ареста. Он советовал Станицыну пропускать в своем сознании киноленту, цепь видений: «Вот вы уже видите, что вас куда-то поведут, что вот войско ворвалось в театр. Словом, представьте себе самое страшное. Наконец, вам уже представляется, что это совсем не комната, а что-то другое — мистическое… Это все подход к моменту сумасшествия… Вообразите: “Что бы я стал делать, если бы какое-то чудовище за мной гналось бы?..”»[[638]](#footnote-639)

Речь шла о короле. Представьте, что у того самого короля, с которым вы когда-то ужинали, вдруг «заблестели глаза, распухло лицо, выросли {353} рога. Если бы так случилось, как бы вы стали действовать?.. Тут очень опасный момент, когда актер начинает играть сумасшедшего… Что такое безумие? Ведь он видит эту комнату, но видит ее как-то иначе… Вот — это не комната, а дремучий лес… эта люстра кажется, что как будто бы она с неба сходит… Вот сверху спускается какое-то чудовище. Что вы в этот момент сделаете? Может быть, вы поползете, а, может быть, вы влезете на стул… Куда мне здесь деваться?.. Что под столом? Пойти туда?.. Просто начинаете логически представлять и рассуждать. Как рассуждает логически сумасшедший».

«Тиран!» — в этом крике не только протест, но понимание до конца того, что «короля нет». Даже разрешение «Тартюфа» кажется ему теперь глумлением. «Тиран! Золотой идол!» — он говорит это, глядя прямо в лицо Королю («надо взять живой объект — вот хотя бы люстру — к ней обращаться как к живому объекту»). Этим открытием надо поделиться со всеми, бежать, сказать кому-то, броситься на лестницу, кричать в окно — «тиран!», «говорить всем, что короля нет». Из действия рождается ритм, и тогда уже «вы сами сможете разные мизансцены сделать…»

{354} Бутон хочет его остановить, но не жестами, а «глазами, лучеиспусканием», понимая, что он «разговаривает с каким-то невидимым существом», «кажется сумасшедшим». «— Повешены оба, и я в том числе. Рядышком… на площади», в эту минуту вы (Яншин) «все это страшно ясно видите… целую киноленту… Вот это площадь… вот доска висит, вот палач… Вот вы входите туда…» «Постарайтесь, чтобы он это все увидел бы. “— Вот висят…” — заставьте его смотреть… Толкайте его не руками, глазами… “— Вам памятник поставят” — постарайтесь, чтобы он увидел бы этот памятник — девушку у фонтана…»

Яншин признавался, что ему трудно все это увидеть, а Станицыну — после только что пережитого — уже было легче. И режиссер подбрасывал ему новые видения, развивая прежние. «Вот я вам дам тему. Я разговаривал с королем, вдруг увидел, что у него глаза стали большие, большие… и оттуда пошел страшный свет. Вот он весь вытянулся и уже это не король, а черт… И вот когда я увидел, я понял, что я попал в ад… Что-то случилось, пол стал вращаться…» Возбуждая так актерское подсознание, режиссер стремился к тому, чтобы он «начал действовать подсознанием», и тогда можно с актером «делать все, что угодно». Передача внутренних видений — это и есть «самая жизнь».

Бутон пытается его успокоить не как сумасшедшего, скорее как беспокойного ребенка, а тот «то вдруг хохочет вовсю, то вдруг пугается, начинает понимать, где он находится». Когда Бутон в испуге нарочито орет: «— Да здравствует король!», Мольер ворчит «вот бездарность», а сам «любуется этим типажем…, где-то он уже его опишет. Так что тут все время перемешивается — то он сходит с ума, то вдруг в нем опять всплывает артист».

Повторяя удавшуюся накануне сцену Муаррона с Мольером, режиссер искал новые приспособления: попробуйте сделать так, что «вы его испугались, а он — вас», — подсказывал он актерам. А в конце — «он вас утешает, а вы его утешаете». Так, всевозможными приспособлениями он учил актеров как «размассировать», размять сцену. «То, что мы сейчас делаем, мы делаем это не для мизансцен, а для линии. Вы сами найдете мизансцену. Мизансцена — это дело случайное».

Режиссер настаивал на том, что актер не должен держаться за прежнюю мизансцену, фиксировать даже интересно найденный прием. Повторяя сцену «Прием у короля», он подбрасывал Болдуману все новые и новые краски, учил его «играть на огромной выдержке», отрабатывать пластику тела, посадку головы, плеч, положение ног, умение «блеснуть кистью, походкой лебедя, этой бесконечной линией движения…»

Снова возвратился Станиславский теперь, после того как роль Муаррона у Ливанова наконец «пошла», к его встрече с Королем. Он вел актера к резкому перепаду — от ощущения, что Король «это сама справедливость, Король-солнце», которого вы сподобились увидеть, — к удивлению, растерянности, прозрению и, наконец, глубокому разочарованию. А тем временем Король, сквозь выдержку, подпускает подлость и наглость, радуясь, глумясь и смакуя его унижение, «наслаждаясь как хищник». Когда Муаррон от восторга «спускается… спускается» все ниже, король лепит ему одну пощечину за другой, и в конце концов — «вон!»

{355} Так укреплялась внутренняя линия каждой роли. Последнюю репетицию в этом сезоне Станиславский посвятил сцене встречи архиепископа Шаррона с Мадленой Бежар в соборе. Он объяснял актрисе Л. Кореневой, как найти линию существования вне этой комнаты, «в другом мире». Идите от себя, от своего собственного чувства, ищите необыкновенной простоты, «как бы вы себя держали, если бы не было публики». «Найдите себя безо всех… Проще, еще проще… Все-таки у вас левое плечо горит, т. е. все время поворачивается для публики»[[639]](#footnote-640), — замечал он.

Психотехника публичного одиночества совсем не в том, чтобы войти в какой-то транс и ничего не видеть. Настоящая психотехника — это умение «настолько владеть кругом», чтобы в любой момент свободно войти и выйти из круга. «Это относится ко всем актерам. Это забывается, это от Художественного театра ушло, а это самое главное». Привычка к штампам убивает живую жизнь, ту, которая рождается подсознанием. Штамп суживает, обкрадывает актера. Жизненные приспособления — безграничны. «Пускай природа действует, природа неисчерпаема, необъятна. Ведь публичное одиночество несравненно уютнее, чем не публичное. Если вы его получили, это счастье. Вот к чему ведет система, вот ради чего она существует».

Сейчас Мадлена живет как бы по ту сторону жизни. Нафантазируйте себе самую далекую перспективу. «Как верующая, вы находитесь в том, в другом мире. Это очень далеко… Берите самые отдаленные миры, туда в них нужно втиснуться, просверлить их нужно… Вас, как верующего человека, могут со всех сторон жарить черти… Сейчас Мадлена находится на каком-то острове, и со всех сторон ее ждут какие-то бедствия… Ваши думы, мысли, виденья — пускай все растут, растут. Потом вдруг вы вернетесь сюда и вспоминаете, где вы находитесь…»

«Вас эта жизнь не интересует, вас интересует та жизнь, которая находится за пределами земного шара… Это близко к сумасшествию… Вы вдруг с этой высоты падаете сюда: “что такое?”… Она, конечно, не сумасшедшая, но как всякая женщина, помешанная на религии, она немного сумасшедшая…»

«Архиепископ знает это. И этим пользуется». У него все время «тут должен быть исследовательский или режиссерский глаз». «А когда она уйдет туда, вы ведете себя совсем неприлично, прямо подсматриваете, как хищник… Вот‑вот сейчас она проговорится. Как только она пришла в себя, вы сейчас же меняетесь. Вот, как будто бы что-то смотрит на полу… Находите все эти увертки. Вот, как будто бы встретились первый раз, улыбнитесь ей. “Подойди, дочь моя”. Найдите здесь самый мягкий тон, до сентиментальности. Ведь у священников есть такая особая манера говорить… Все они как-то наигрывают святость».

Станиславский приводил в пример поведение «святого» Иоанна Кронштадтского, которого однажды ему довелось увидеть в момент «исцеления» убогих и больных. Он вспоминал, с какой фанатической верой тянулись {356} к нему страждущие. И «когда он шел по лестнице и клал им на головы руки, они действительно утихали», Сам Иоанн Кронштадтский понимал, что здесь никакого «чуда» нет, «что это просто нервные, больные люди, и почему им не положить руку, если это оказывает какое-то влияние?» «Я это делаю вовсе не от какой-то святости», — говорил «чудотворец». Но «больные видели в нем свое исцеление».

«Вот эту штуку мне сейчас и хочется здесь сделать, — объяснял режиссер. — Тут все на страшном внимании. Это больной, нервный, сосредоточенный глаз, который видит, что в нем спасение». А он — «такая бестия, умная, тонкая…, настоящий следователь, прекрасно умеющий вести допрос» — ловит ее и заманивает, выпытывает тайну семейного греха, подбирая разные манеры («ведь у иезуитов таких 500 манер наберется»). «Он все время играет святого», который хочет ее благословить. «Все манеры священников заключаются в том, что они все время играют роль святого…»

А Мадлена — «вы верите, что это какой-то оазис, который вас охранит… очистит от всех грехов… Вы безумно его боитесь. Каждая его реплика — на вес золота». Здесь не может быть «простого разговорчика». «Ведь получается, что совсем не апостол Петр или Павел, а какой-то папаша разговаривает с дочерью». И «когда он вас действительно прощает, тогда я поверю, что это вас от чего-то избавляет». Она на грани жизни и смерти. А он «как грозный судья… якобы читает в сердцах — казнит или милует, как бог. Я помню, как в Риме сидели кардиналы. Ведь какая это была свобода, позы, руки! Какая-то необыкновенная, царственная свобода».

Когда начинается исповедь, Мадлена словно лишается своей воли, предается в руки всевышнего. «Она когда-то металась, а теперь кончено, только ложиться и помирать… больная… слабая, спинной хребет не держит и все время старается обо что-то облокотиться. Медленный ритм от усталости…»

«Теперь начинается допрос», — объяснял Станиславский, показывая Соснину, как вести этот допрос. «Бедная женщина, чем спасешься от дьявола?» — «это так, по-генеральски». «Господь тебя за это вознесет и полюбит» — «это декрет на весь мир». «Безумные люди» — «это вы говорите с таким видом, что люди не понимают, что они делают! Вещайте это откуда-то: ты не понимаешь, что бог будет тебе судья!»

И, наконец, «он ставит вам (Мадлене) вопрос — “чем ты больна?” Вы больны грехом, но вы этого не хотите сказать… Вы ему рассказываете все свои грехи, но главного — чем вы больны — вы не говорите… А он отлично знает, что есть другое, поэтому и пристает. Вы увиливаете до тех пор, пока он вас не начинает терроризировать, и, наконец, загоняет вас так, что вы мечетесь… “Но будет прощенье?” “Будет”. “Ну, тогда я выдам…”»

На этом репетиции Станиславского были прерваны и больше не возобновлялись. Театр уезжал на гастроли, Константин Сергеевич чувствовал себя плохо и собирался в санаторий. Недомогание сменилось затяжной болезнью сердца, которая снова вывела его из строя почти на целый год.

{357} Можно предположить, что последнее обстоятельство сыграло немалую роль в судьбе спектакля. Ведь пока он был в силах, репетиции не прекращались. Вопреки сложившемуся представлению, мы только что могли убедиться в том, что он не бросил постановку сразу же после категорического отказа Булгакова переделывать пьесу. Более того: именно после этого отказа Станиславский, поневоле углубившись в текст пьесы, в какой-то мере преодолел свое предубеждение и на последних репетициях пришел вместе с актерами к вдохновенному постижению ряда сцен, как бы с удивлением замечая, что «эту пьесу вылечить ничего не стоит».

Репетиционный процесс был прерван как раз в тот момент, когда работа заспорилась. Но до конца Станиславский ее довести не успел. Очевидно, это и заставляло его противиться выпуску недозрелого спектакля.

Боязнь «скороспелого» выпуска спектаклей стала в эту пору одним из маниакальных «пунктов» старого режиссера. Давняя ненависть к «халтуре» часто приводила к обратной крайности — к тому, что спектакли готовились годами. «Мольер» в этом смысле побил все рекорды. И мог, как и другие «неродившиеся души» Художественного театра, просто засохнуть на корню.

Станиславского же больше всего волновало, что не все еще актеры МХАТ владеют его «системой», не все увлечены его новым методом. Режиссера-постановщика в нем все более заметно оттеснял режиссер-педагог, для которого был важен сам процесс репетиций. Недаром он намеренно не фиксировал мизансцен, менял интересно найденные приемы, добиваясь, чтобы каждый раз они возникали непроизвольно, и повторял, что «мизансцена — дело случайное».

Внутри театра затянувшиеся репетиции «Мольера» стали уже «притчей во языцах, сказкой театрального быта» (как скажет потом Немирович-Данченко). Ситуация так обострилась, что стала предметом специального обсуждения на собрании артистов МХАТ летом 1935 года, созванном для «проработки» речи И. В. Сталина в Кремле на выпуске академиков Красной Армии. Собрание проходила без участия Станиславского и Немировича-Данченко.

Выступавшие здесь Качалов, Москвин, Книппер-Чехова, Леонидов, Тарханов, Сахновский, Судаков, Горчаков, Станицын, Коренева, Тарасова, Грибков, Марков и другие с волнением говорили об организационном «тупике», в котором находится театр. Станиславский, лишенный возможности бывать в театре, не в силах руководить им. Он явно предпочитает педагогику — режиссуре и директорским обязанностям. Немирович-Данченко не считает для себя возможным вмешиваться в чужие постановки, заботится только о своих, надолго отрывая актеров, занятых в «Мольере».

«Мы отлично знаем, что К. С. и Вл. И. не могут сговориться. Это ни для кого не секрет… Но все молчат… Мне сейчас 38 лет, а когда начали работать над Мольером, мне было 34 года. Это страшная вещь, — говорил Станицын. — За два года построили метро. За четыре года у нас построили тяжелую индустрию, всю страну поставили на ноги. Мы становимся {358} передовой страной, а пьесу мы не можем поставить четыре года»[[640]](#footnote-641).

«Надо серьезно поставить вопрос о творческом лице К. С. и Вл. И., — говорил Горчаков. — У К. С. есть огромные мысли, огромные, интересные предположения в области актерской игры — и полное нежелание работать режиссерски. Я его отлично понимаю. Как он сам говорит, поднявшись наверх, на склоне своих лет не так уж интересно выпускать какие-то спектакли. Гораздо интереснее и важнее проводить огромную воспитательную, созидательную работу над актером и над труппой… Но здесь почему-то К. С. не верит, что к нему придут…» Необходимо «старикам» переубедить его, «потому что его собственное самочувствие в этом смысле чрезвычайно больное, сложное и даже трагическое. Он создает самому и нам огромный вопрос о творческом одиночестве… Он находится в тяжелом состоянии…»

Художественному театру нужно крепкое руководство, нужна «железная рука», нужен организатор-большевик, потому что прежние организационные традиции устарели, «стали оковами на теле театра» — к этому выводу склонялось большинство. Но где найти такого директора? Вопрос оставался открытым. Равно как и положение с «Мольером».

Кончилось тем, что Горчаков решил выпускать спектакль один, на свой страх и риск. Больной Станиславский был как бы отставлен, с ним не посчитались. Это не могло его не обидеть, и потому к репетициям, даже когда смог, он уже не вернулся.

Работа над спектаклем возобновилась осенью 1935 года и велась почти ежедневно до самого нового года с неослабевающей энергией. На сцене филиала МХАТ Горчаков и Булгаков вместе с П. Вильямсом и Н. Ламановой устанавливали декорации и костюмы, уточняли монтировку и свет, параллельно завершая отделку актерских образов. 31 декабря вся пьеса была показана Вл. И. Немировичу-Данченко, который решил, наконец, вмешаться в судьбу спектакля (стенограмму собрания он прочел).

К показу он отнесся сдержанно, от общей оценки воздержался, а работу Станиславского вообще вынес за скобки: «Фактически спектакль поставлен вами самими, т. к. 14 репетиций, которые провел К. С, — не так уж много…»[[641]](#footnote-642) Долго работать сам над «Мольером» он уже не мог: сдача была намечена через две недели. Поэтому он решил ограничиться конкретными замечаниями актерам («Я четыре ночи не спал, думая — как бы не ошибиться и быть полезным», — сказал он).

Здесь уместно заметить, что авторитет Немировича-Данченко внутри и вне театра к этому времени неизмеримо возрос и укрепился. Болезнь Станиславского, отрывавшая его надолго от театра, сделала Немировича-Данченко фактически единовластным хозяином Художественного театра. {359} Взаимоотношения между создателями МХАТ разладились, даже их эпистолярное общение почти прекратилось. Каждый из них работал обособленно — один в Леонтьевском переулке, другой в театре.

Внутри театра все большее число людей теперь смотрело на Станиславского глазами Немировича, признавая его гениальность, но предпочитая работать с более трезвым, мудрым и результативным руководителем. Круг верных учеников Станиславского, способных превозмочь его немилосердную требовательность, порой жестокость, а порой и просто чудачества, постепенно около него сужался. В то время как круг почитателей и учеников Немировича-Данченко заметно расширялся.

В режиссуре Немировича-Данченко в середине 30‑х годов наступила пора зрелого расцвета. Освободившись от донимавшего его когда-то комплекса «вторичности», положения при Станиславском «на вторых ролях», этот художник мощно развернул свои богатые возможности. Мастер тонкой психологической режиссуры, у которого за плечами было сценическое познание Чехова и Горького, Достоевского и Толстого, он вступал теперь в новую полосу своего творчества.

Полосу эту верней всего назвать временем социальной доминанты в его режиссуре. Не случайно это время окрашено для него горьковским влиянием, обращением к пьесам самого А. М. Горького — «Егор Булычев» и «Враги», постановкой пьес таких авторов, как А. Корнейчук, К. Тренев и Н. Вирта, работой над оперой «Тихий Дон», социальным переосмыслением романа Толстого «Анна Каренина». В его ясном и глубоком «чувстве автора», в постоянном синтетическом охвате произведения появляется ведущий компонент — социальной правды, по-новому освещающей правду жизненную и театральную. Синтез «трех правд» диктует ему черты социальной четкости, мужественной простоты и строгой театральности, чуждой нарочитому формотворчеству. Эти черты и определяли собою его последние спектакли.

В искусстве Художественного театра эта тенденция прокладывала путь овладения методом социалистического реализма. Для Немировича-Данченко этот путь связывался с очищением традиций МХАТ от сентиментальности и рационализма, с преодолением штампов «чеховщины», серой бытовой «правденки», замедленных, тягучих ритмов, с поисками мужественных, крепких, определенных решений.

Станиславский, в главном поддерживая и понимая это новое направление в искусстве Художественного театра, все-таки пытался предостеречь коллектив от ненужных компромиссов, от излишней поспешности и прямолинейности репертуарного и художественного сдвига. Он знал, что часть труппы отрицательно отнеслась к включению в репертуар МХАТ «Врагов» и «Любови Яровой»[[642]](#footnote-643). И призывал руководство театра к большей вдумчивости и самостоятельности в выборе пьес.

Однако «Враги» прошли с успехом, были широко поддержаны в прессе, и на фоне этой победы опасения Станиславского потускнели и показались {360} не слишком основательными. Вскоре «Враги» стали знаменем социалистического реализма на театре. Вчерашние хулители МХАТ ныне писали о спектакле восторженные статьи. Художественный театр постепенно становился тем эталоном, под который волей-неволей должны были подравниваться все прочие театры. Те же режиссеры, которые не укладывались в мхатовские рамки и продолжали упрямо развивать линию условнометафорического искусства, теперь объявлялись «формалистами».

В январе 1936 года, как раз в те дни, когда в Художественном театре готовился к выпуску «Мольер», в печати была опубликована статья «Сумбур вместо музыки» об опере Д. Шостаковича «Катерина Измайлова», которую Немирович-Данченко два года тому назад с большим увлечением ставил в своем Музыкальном театре под названием «Леди Макбет Мценского уезда».

Немирович-Данченко не мог не понимать, в какой сложной атмосфере рождается булгаковский спектакль. Кроме того, он знал, как придирчиво относился к творчеству Булгакова сам Сталин, разрешавший Художественному театру играть только «Дни Турбиных», но всем другим его произведениям доступ на сцену и в печать пресекавший. Все это, так же как фактический отказ Станиславского от руководства спектаклем, создавало крайне нервную обстановку выпуска «Мольера».

Поэтому Немирович-Данченко мудро решил не осложнять ситуацию, не ломать сделанного, а лишь подправить частности, чтобы «выровнять всех». Он успокаивал актеров: «За результат этого Спектакля не боюсь. В целом он будет принят хорошо»[[643]](#footnote-644).

Самый большой общий недостаток он усматривал в недоверии к автору, в желании переделать пьесу. Он говорил, что неверие автору «всегда было в Художественном театре» и он всегда с ним боролся: так было с пьесами «Три сестры», «Сердце не камень» и другими.

Большинство актерских работ Немирович-Данченко принял, но стремился укрупнить масштаб каждого образа. Кореневой он советовал в сцене с Мольером умолять его «настойчивее, как гения…, как человека, который камень, кремень, раз в нем заговорила страсть». Ему понравилось, что Соснин вел роль архиепископа «жестко, ни один мускул не дрогнет», что у него «огромный темперамент проходит через жестокость». «Чем больше сдержанной ненависти, убежденного “сжигания на костре”, — тем лучше, — говорил он. — Вам надо сохранить и развить жестокую ненависть всего темперамента. Из глаз — железные искры…» Замечал, что Одноглазый у Подгорного слишком прост и мелок. Он должен быть «крупным Дон Жуаном», должен пугать, как «Рыцарь-Львиное сердце». Ведь это фигура значительная, мастер колоть, который к женщинам подходит с «мертвой хваткой».

Короля он видел иным, хотя и принял образ Болдумана целиком. «Я его представлял себе не таким монументальным и более подвижным, — говорил он. — У вас он как будто никогда не веселится. У вас он {361} не покровитель искусства. У меня он весь — блестящий фейерверк. Мне казался он более герцогом из “Риголетто”. Но и то, что вы даете, очень хорошо, хотя это скорей XI‑й или XIII‑й Людовик». Горчаков отвечал на это, что «политически нам интереснее его давать “золотым идолом”, который давит». И Немирович соглашался, что «это в нем есть сейчас», но «может быть, нам надо найти в этом середину — найти, когда он скучный, чтобы у него не был один тон».

Пройдясь так по всем персонажам, кроме самого Мольера, Немирович-Данченко уже стал переходить к замечаниям по свету, по ритму отдельных сцен. «В I акте режиссеру больше всего надо искать темп закулисной жизни во время спектакля… — говорил он. — Сейчас вероятно никто не знает темпов закулисной жизни Мольеровского театра. Ну возьмем, скажем, наш старый театр с его закулисной жизнью, и вдруг туда приходит такой человек… На спектакле присутствует король — от этого у всех огромное внимание ко всем предметам. Бутон сосредоточенно носится, может быть, с оторванной пуговицей, — вот темп закулисной жизни в этом спектакле, королевском. А у нас у всех спокойный темп…»

Наконец, Станицын не выдержал: «Как до конца докопаться до основной линии Мольера?» — спросил он. И тогда Немирович-Данченко приступил к тому главному, что его беспокоило, видимо, оставляя напоследок, невольно оттягивая трудный разговор.

Сейчас чувствуется лишь «Мольер-актер». «А нам важно, что он актер и писатель. Актер-комик — это только характерность, а главное — писатель. Я от этого и шел. Я иду диалектическим путем. Не может быть, чтобы писатель мог мириться с насилием. Не может быть, чтобы писатель не насиловал свою свободу. Таких пьес не бывало, чтобы весь высказался. Цензура не допускала, чтобы гений был революционен. Возьмите, для примера, Пушкина. У писателя есть всегда чувство, что он в себе что-то давит. Вот это чувство я считаю одним из самых важных элементов в образе Мольера».

Как видим, именно то основное противоречие в характере Мольера, которое не чувствовал Станиславский, сразу прозорливо ухватил Немирович-Данченко. Со свойственным ему поразительным умением точно «толковать» пьесу именно этого, а не иного автора, он стал рассказывать Станицыну об особой писательской психологии, о невероятном сочетании противоречий, сильных страстей в натуре Мольера.

«Увидеть в раскаянии негодяя, как это есть у Мольера, и сразу все забыть, или вспыхнуть внезапно от какой-то фразы, — все это свойство гениального человека вообще… Он смешит публику и сам на себя злится, что смешит. Писатель все-таки пишет для успеха и все же иногда ненавидит этот успех».

Вот это постоянное противоречие свободного человека, каждую минуту ощущающего свою несвободу, и обнаруживал Немирович-Данченко в любой сцене пьесы: «Когда говорили с королем, то обыкновенно ему только льстили все и восхищались. Актеры ведь во веки веков анархичны, только они богемного характера. Всем своим духом актеры жили свободой. И чем больше вы задавите в себе это чувство в обращении к королю, тем больше будете искать — на ком это сорвать. “Зарежу!” — может {362} относиться и к королю. И в обращении к королю — дойти до “солнца”, и где-то вдруг почувствовать — “ах, какой я сукин сын!” А, может быть, “купил!” — и восхищается…»

Говоря так, режиссер особенно настаивал на необычайной страстности Мольера и сравнивал его характер с характером Станиславского. Булгаков подхватывал: «Мольер так страстен, что даже сам не помнит, что он кричал». Режиссеру хотелось всем этим свести актера «с ясного и простого человека». «Если у вас все это будет, тогда вы не будете таким простым — весь на ладошке».

После этой первой беседы с актерами Немирович-Данченко потратил еще 10 репетиций на разные сцены, добиваясь, чтобы Мольер у Станицына был «очень большой человек». Он показывал ему человека постарше, внушительного, много пережившего — «ему 56 лет, антрепренер, писатель — все это обязывает к большей солидности». «Я его делаю старше, чем вы. У вас он может броситься (в сцене ревности с Армандой), у меня — нет. Эта линия сама даст мне мизансцены. Я могу тоже вскочить и убить, но уже такой, с громадно пережитым»[[644]](#footnote-645).

Все эти замечания могли принести свою пользу, но, как видно, существа дела не изменили: то главное, что так прозорливо увидел в образе булгаковского Мольера Немирович, актеру не передалось. Позже, как-то отчужденно по отношению к случившемуся Немирович-Данченко напишет: «По справке конторы Театра на “Мольера” было потрачено 290 репетиций. Я работал в последние одиннадцать. Мне спектакль был показан, так сказать, накануне сдачи публике. Официально я мог его не допустить. Но перед работавшими в нем в течение нескольких лет актерами и режиссерами я не имел на это ни малейшего права. Мне оставалось помочь исполнителям довести спектакль до конца. О какой-нибудь глубокой переработке всего стиля представления не могло быть и речи»[[645]](#footnote-646).

Он утверждал, что «характер постановки клонился в сторону “исторической мелодрамы”». И полагал, что «так и надо было рассматривать этот спектакль. То есть: хорошая идея — в данном случае — травля Мольера духовенством за “Тартюфа” и “Дон Жуана”, — в несколько приподнятом тоне, на фоне частью подлинных, а частью легендарных и даже вымышленных событий и исторических фигур».

Заметим, что определение жанра спектакля как «исторической мелодрамы» было дано самим Немировичем-Данченко на последнем этапе (впервые это определение упомянуто в его статье в газете «Горьковец» в день премьеры спектакля). Может быть, оно и родилось в результате поисков им «необычайной страстности» Мольера? Как знать.

Во всяком случае Станиславский вел актеров к охвату большой трагедийной сущности конфликта пьесы, ни о какой «мелодраме» не помышляя. {363} Уклон к мелодраматической стихии возникал, надо полагать, от того, что актеры этот крупный конфликт забирали мелко. Так или иначе, но спектакль, «клонившийся» в сторону мелодрамы, Немирович-Данченко как раз и довел до искомой кондиции, полагая, что известная «театральность» мелодрамы полезна для очищения искусства мхатовских актеров от затянутых темпов, так называемых «переживаний» и «будничных тонов», и что «“Мольер” в этом смысле принес исполнителям… немалую пользу».

Спектакль, впервые показанный 15 февраля 1936 года, вызвал живой интерес зрителей и прошел с шумным успехом. Однако, вопреки стараниям режиссуры, он открыл не столько величие гения Мольера, сколько величие королевской власти. В центре спектакля оказался образ «Золотого Идола», сыгранный М. Болдуманом с подавляющей силой, с изящной иронией и флегматичным холодком. Разодетый в камзол золотого шитья с кружевным золотым жабо и голубой лентой через плечо, облаченный в длинный огненный парик и широкополую шляпу со страусовыми перьями, король Людовик XIV казался и в самом деле недоступным загадочным идолом.

«Тяжелая мощность эпохи» — вот образ, который выразил здесь художник П. Вильямс. В королевских апартаментах все сверкало, искрилось золотом: обнаженные женские фигуры, мощно подпиравшие портал, старинный гобелен с рыцарями и нимфами, мебель и канделябры — повсюду расходились отблески царского величия. Действительно, это была власть, не ограниченная ничем, абсолютная, беспредельная: достаточно было холодному и умному человеку, сидящему в кресле, шевельнуть высокой бровью, приподнять тяжелые веки или чуть скривить тонкие губы, и вокруг все должны были замирать, падать ниц, заискивающе улыбаться, стремглав бежать вон, чтобы исполнить монаршью волю. Он не привык повышать голоса: в благоговейной тишине и так все было отчетливо слышно. Но уж если повысит — холодные, рокочущие волны хлестали по щекам, валили навзничь.

При таком короле архиепископ Шаррон казался не вторым — духовным — владыкой, а лишь его «железным канцлером». Суровый горбоносый человек этот носил свои облачения словно латы, рыцарские доспехи, и в руках у него было зажато нечто вроде железного копья. Строгое, аскетичное убранство сцены «Кабалы» с вытянутыми фигурами в капюшонах у портала лишь подчеркивало жесткую военную дисциплину монашеского ордена. Здесь собирались не просто слуги короля, но его военная охрана, заплечных дел мастера. И распятие в глубине, откуда исходил свет, казалось, было поставлено только затем, чтобы напомнить о пытках.

По контрасту с тяжелой роскошью королевских покоев, сцены в мольеровском театре выглядели скромно. У портала здесь грустно склонялись длинные куклы Арлекина и Пульчинеллы, а в глубине через перила балюстрады был переброшен белый Пьеро — пустой и безжизненный. В закулисных сумерках понуро бродил рано одряхлевший актер в коричневом халате с серой меховой опушкой. Этот человек с одутловатым лицом и растрепанной седой шевелюрой тяжким усилием преодолевал усталость, {364} принуждал себя выйти на сцену, хотя в зале — он это знал — сидел сейчас сам король.

Казалось, словно этот Мольер никогда не был сам королем смеха. Словно не он был автором своих смелых, язвительных комедий, раздававших звонкие оплеухи налево и направо всем ханжам и святошам, мещанам и дворянам, толпившимся у трона. Словно не его театр был олицетворением яркой театральности, праздничной смеховой стихии французского театра.

Впрочем, Булгаков и хотел показать, что этот великий человек «был неудачлив». «Комедиант на сцене, неудачник, меланхолик и трагический человек в личной жизни»[[646]](#footnote-647), — таким ему виделся Мольер. А Горчаков в день премьеры спектакля, как бы оправдываясь, предупреждал, что, «следуя за текстом автора, мы не стали одевать Мольера в тогу обличителя нравов современного ему общества, мы не подняли его на котурны первого актера, основателя знаменитого театра “Comédie Française”, но стремились раскрыть те глубоко человеческие черты его характера, которые с одинаковой силой и страстностью проявлялись во всем, что он делал»[[647]](#footnote-648).

Станицын и в самом деле был на сцене достаточно меланхоличен, неудачлив и трогателен. Но мольеровское «кипение страстей», его «бурные порывы» достигали лишь уровня мелодрамы. Амплитуда душевных мук Мольера до трагических высот не поднималась. Со сцены внятно звучала драма простого, доброго и мягкого человека, задавленного «тяжелой мощностью эпохи».

Словом, произошло именно то, чего опасался Станиславский. Правда, в таком варианте мольеровская драма стала более общедоступной и доходчивой. И зрительный зал на нее сочувственно откликался. Мольер был безоружен перед королевской властью, он словно даже не сопротивлялся ее нажиму. Хорошо организованная травля загоняла его в угол и приканчивала. В центре парадного, раззолоченного мира помещался Людовик XIV — тот единственный человек, который мог сказать о себе: «Государство — это я».

Спектакль продолжал идти, но вокруг него уже сгущались тучи. Рецензенты повторяли один и тот же упрек: спектакль не раскрыл образ великого писателя, подменив его простолюдином. Театр и сам чувствовал себя неуверенно. Горчаков в серии статей на разные лады пытался объяснить, почему избран именно такой, а не иной ракурс изображения Мольера.

Но даже близких театру людей такой ракурс не устраивал. Драматурги обвиняли во всем Булгакова: Вс. Иванов говорил, что «неординарный» драматург написал «ординарную мещанскую драму», А. Афиногенов замечал, что в «тусклом» образе Мольера нет «ничего от гениальности его созданий, ничего от широты и глубины его мыслей». Ю. Олеша полагал, {365} что главный недостаток пьесы — «это отсутствие в фигуре Мольера профессиональных черт поэта, писателя»[[648]](#footnote-649). Словом — «урок печальный и поучительный», — подводил итог Афиногенов.

Газета «Горьковец», поместившая в день премьеры целую полосу высказываний о спектакле, начала ее во здравие, со статей Немировича-Данченко, Горчакова и Булгакова, а кончила за упокой: многолетний труд потрачен зря. Спектакль свидетельствует «о репертуарной безответственности МХАТа и о ненужности такой пьесы на сцене советского театра»[[649]](#footnote-650).

История кончилась тем, что в газете «Правда» была напечатана редакционная статья под названием «Внешний блеск и фальшивое содержание». В ней говорилось, что Булгаков написал «реакционную», «фальшивую, негодную» пьесу, «извратив и опошлив» историю жизни Мольера, а МХАТ «попытался скрасить ее блеском дорогой парчи, шелка, бархата и всякими побрякушками», «не жалея затрат на эту шикарную внешность»[[650]](#footnote-651).

После этого театру не оставалось выбора: он вынужден был снять с репертуара свой спектакль. Никто за него не вступился. Да и самому театру не хватало внутренней убежденности в правоте своей позиции: вместо спектакля о Мольере, он, в сущности, показал спектакль о Людовике. Станиславский с огорчением чувствовал, что словно напророчил исход дела. Немирович-Данченко не считал эту постановку своей, был занят другими. А Горчаков — что ж, молодому режиссеру объяснили его ошибки, и он должен был признать, что «получил заслуженный урок».

Свою боль и гнев против театра Булгаков излил в саркастическом памфлете «Театральный роман», отнеся события к более ранним годам, как бы невольно отстраняя от себя случившееся. А затем поступил так, как мог поступить настоящий художник: начал писать новую пьесу для того же Художественного театра… Но рубец остался[[651]](#footnote-652).

Станиславский сделал из случившегося свои выводы. История с «Мольером» еще больше отвратила его от каждодневной театральной практики, окончательно отбила у него «вкус к режиссерству». Больше ни одного спектакля на сцене МХАТ он не поставил. Теперь все его помыслы были заняты завершением книги «Работа актера над собой» и педагогической практикой. Осенью 1935 года открылась его последняя Оперно-драматическая {366} студия. И когда болезнь отпускала его, он с увлечением воспитывал там молодых актеров, разрабатывая с ними свой новый репетиционный прием — метод физических действий.

\* \* \*

Между тем судьба Художественного театра продолжала его тревожить. «Мольер» обнажил внутренние противоречия жизни коллектива. Внешне все как будто обстояло благополучно. Руководители партии и правительства во главе с И. В. Сталиным проявляли все большее внимание к МХАТ.

Осенью 1936 года группе крупнейших актеров театра во главе со Станиславским и Немировичем-Данченко было присвоено звание народных артистов СССР. Весной 1937 года, после выпуска спектаклей «Любовь Яровая» и «Анна Каренина», МХАТ был награжден орденом Ленина.

Теперь, когда отношение к Художественному театру полностью переменилось, он получал большую материальную и моральную поддержку, его хвалили в прессе и он снова стал лучшим, любимейшим театром страны. Станиславский видел, что в этой «новой жизни» делается очень многое для самого широкого развития театрального искусства. «Ни в одной стране, ни в одну эпоху не создавалось подобных условий для театра», двери которого открыты народу. «Вся наша действительность приносит огромные идеи, мысли, способные стать основой большого театрального {367} подъема, — писал он, и спрашивал: — Как же театр претворил это огромное идейное богатство?»[[652]](#footnote-653)

Он признавал, что в новую эпоху театр во многом преуспел, особенно в области внешней формы и техники. Были «изведаны все возможности условной и реалистической формы». Но наряду со свободным экспериментаторством в области режиссерского искусства, «внутренняя сущность творческого процесса оставалась в загоне».

«От театра требуется сейчас не внешний блеск “роскошных” постановок, не прозрачные трюки, которыми отдельные режиссеры пытаются маскировать внутреннюю пустоту актера», — утверждал он. Но тут же предостерегал и от другой крайности: «Этот путь наименьшего сопротивления вызвал в последнее время реакцию отрицания режиссера — мысль глубоко порочную, толкающую актерский коллектив к творческому анархизму»[[653]](#footnote-654).

Последняя мысль была далеко не случайной. Станиславский с тревогой чувствовал, что теперь, когда многие театры подравнивались под МХАТ, некоторым из них грозила опасность творческой нивелировки, а то и просто закрытия. Пройдет еще немного времени, и будет закрыт МХАТ II, бывшая Первая студия МХАТ, его дитя — любимое и своенравное, театр интереснейший и своеобычный, и рассеются повсюду его талантливые актеры. Спустя короткий срок будет закрыт и Театр Мейерхольда, {368} его давнего ученика и недавнего антагониста, которого он считал «единственным» режиссером современности.

И тот самый Станиславский, который все эти годы постоянно полемизировал с Мейерхольдом и не раз бранил его за режиссерское «трюкачество», «маскирующее внутреннюю пустоту актера», этот самый Станиславский пригласит Мейерхольда, оставшегося без театра, в свой Оперный театр и сядет с ним вместе за один режиссерский стол. По плану Станиславского Мейерхольд поставит здесь в 1938 году «Риголетто» и начнет репетировать оперу «Семен Котко» Прокофьева. А Станиславский будет посвящать его в свои замыслы, вместе с ним будет фантазировать, как поставить оперу «Дон Жуан» Моцарта, будет раскрывать ему тайны нового метода актерского творчества, которым он был теперь увлечен…

Воспитанию новых актеров и отдавал теперь Станиславский все свои последние силы. Он торопился передать самое ценное из того, чем владел, подрастающему поколению, которому принадлежит будущее. Ученику студии предстоит воспитать в себе прежде всего человека, который может служить «образцом во всех отношениях», может соответствовать тому «историческому моменту, когда только герои имеют право на жизнь». И одновременно студийцам надо «выработать из себя тех артистов, в которых так нуждается страна: советских артистов, в самом высшем и благородном смысле». Такой артист должен понять не только настоящее и будущее, но и прошлое, осознать, что такое коллективное творчество, дисциплина, спайка ради общей идеи, «руководиться в искусстве только большими идеями и бояться маленьких личных целей», «научиться любить искусство в себе, а не себя в искусстве». Вот напутственные слова, с которыми учитель обращался к своим ученикам.

В эту пору его снова потянуло к Чехову и Шекспиру, к двум полюсам — близкому и далекому — всей его жизни в искусстве. Со студийцами драматического класса он вел занятия по сценам из «Трех сестер», «Вишневого сада», «Ромео и Джульетты» и «Гамлета», стремясь открыть — и открывая — здесь новые принципы работы актера над ролью.

Свой новый метод он называл «линией физических действий». Прием этот «заключается в том, — объяснял он, — что сегодня прочитана пьеса, а завтра она уже репетируется на сцене. Что же можно играть? Многое. Действующее лицо вошло, поздоровалось, село, объявило о случившемся событии, высказало ряд мыслей. Это каждый может сыграть от своего лица, руководствуясь житейским опытом. Пусть и играют. И так — всю пьесу по эпизодам, разбитым на физические действия. Когда это сделано точно, правильно, так что почувствована правда и вызвана вера к тому, что на сцене, — тогда можно сказать, что линия жизни человеческого тела создана. Это не пустяки, а половина роли. Может ли существовать физическая линия без душевной? Нет. Значит, намечена уже и внутренняя линия переживаний»[[654]](#footnote-655).

{369} Неожиданный способ вести репетицию — без предварительного литературного разбора и привычного «застольного» периода, без тщательного оговаривания всех изгибов психологии персонажа, без обычного режиссерского показа — вызвал к себе живой интерес. Не только среди студийцев, но «даже в косном МХАТ» чувствовалось «большое увлечение» смелым экспериментом. Действительно, последние искания Станиславского натолкнули его на какие-то важнейшие законы, управляющие творчеством актера. Взаимосвязь физического и психического поведения человека позволяла отыскать материальную опору для чувства. Физическое действие вручало актеру ключ к пробуждению потаенных душевных импульсов, к открытию подсознательных внутренних движений человеческой психики.

Как всегда необычайно увлеченный своим очередным открытием, Станиславский предложил группе актеров МХАТ заняться с ним лабораторной проверкой и разработкой новой актерской техники. На его призыв откликнулась небольшая группа энтузиастов во главе с М. Н. Кедровым и В. О. Топорковым. Он предложил им выбрать какую-нибудь классическую пьесу с малым числом действующих лиц. И сам посоветовал взять мольеровского «Тартюфа».

Так началась экспериментальная работа над спектаклем, которая стала художественным завещанием Станиславского.

## «Тартюф»

Почему режиссер остановил свой выбор именно на этой пьесе, а не на какой-нибудь иной? Думается, здесь не было случайности. Дело было не только в малом числе исполнителей, которых театр мог на какое-то время высвободить для лабораторных занятий в Леонтьевском переулке. Причины лежали глубже.

Очевидно, под влиянием драматически напряженной работы над булгаковской пьесой «Мольер» Станиславскому захотелось прикоснуться к самому Мольеру. Вернуться к тому творению, которое определило трагизм мольеровской судьбы, но сохранило на века его гений. «Тартюф» должен был раскрыть гениальность его создателя, громадный общечеловеческий смысл мольеровских идей и образов.

«Мольер… широко охватывает человеческие страсти и пороки. Он описывает то, что видел и знает. Но как гений он знает все. Его Тартюф — не просто господин Тартюф, а все человеческие Тартюфы, вместе взятые. Он описывает жизнь, происшествие, частное лицо, а получается общечеловеческий порок или страсть. В этом отношении он близок Пушкину…»[[655]](#footnote-656) Эти слова, сказанные еще в «Моей жизни в искусстве», вновь становились актуальны для режиссера.

{370} В этой экспериментальной работе он хотел доказать универсальность «системы», проверить ее на драматургии поэтически обобщенного плана. Поэтому он намеренно не ставил перед собой и перед участниками эксперимента прямой задачи выпуска спектакля. Более того: он полемически пресекал всякую мысль о будущем спектакле, постоянно напоминая, что хочет лишь научить тех, кто пришел к нему, новой технике работы над ролью.

«Я совсем не собираюсь ставить спектакль, режиссерские лавры меня не интересуют сейчас, — говорил он. — Поставлю я одним спектаклем больше или меньше, это уже не имеет никакого значения. Мне важно передать вам все, что накоплено за всю мою жизнь. Я хочу научить вас играть не роль, а роли… Прошу вас честно сказать: хотите ли вы учиться?»[[656]](#footnote-657)

Почему так упорно настаивал Станиславский на том, что даже известным, опытным мастерам МХАТ необходимо учиться новой технике, иначе им грозит творческий тупик? Ведь к нему пришли не только молодые актеры, но и Книппер-Чехова, Лилина, Коренева, Кедров и Топорков.

Возможно, что он чувствовал особую хрупкость, зыбкость, нестойкость искусства «переживания», где нет твердой опоры на точно закрепленную внешнюю форму «представления», на технические приемы ремесла. Надо было дать искусству «переживания» свою технику, чтобы оно могло рождаться на каждом спектакле заново, живя по законам самой природы. Иначе ему грозит вырождение, иначе «театр наш станет ниже уровня обыкновенного ремесленного театра»[[657]](#footnote-658).

Действительно, в этой особой специфике искусства Станиславского скрывается не только его сила, но и его уязвимость для тех, кто не готов к каждодневному труду. Подражать ему невозможно, заимствовать приемы — бессмысленно. Его искусству нужно учиться всю жизнь, непрестанно очищая «авгиевы конюшни» своей творческой души от накопившихся с годами штампов.

Требовательность его и бескомпромиссность чувства правды были поистине немилосердны. Знаменитое «не верю» постоянно преследовало актеров. Немудрено, что многие актеры театра предпочитали работать с другими режиссерами, более близким и скорым путем приводившими их к результату. Стена между Станиславским и его театром стала почти непроходимой. Круг его учеников сужался.

Некогда прекрасный и величественный, а теперь согбенный, с трудом передвигающий ноги старик, постоянно окруженный сиделками и врачами, упорно продолжал свои занятия. Он уже не был больше режиссером-постановщиком. Он оставался лишь режиссером-педагогом. Не только потому, что просто не хватало сил, по главным образом потому, что хотел оставить — как свое завещание — метод естественной, органической жизни на сцене.

{371} Обучению маленькой группы актеров этому методу и были посвящены все его занятия по «Тартюфу», которые он вел последние два года жизни. Проведя первую беседу с актерами, он поручил своему ученику и помощнику по студии М. Н. Кедрову начать этюдную разработку сцен пьесы по «методу физических действий».

Кедров не стал делать никаких режиссерских экспликаций, определять характер эпохи и природу чувств образов. В сентябре 1936 года, на первой же репетиции, после прочтения пьесы, он сразу рассказал актерам, как надо строить анализ физических действий каждого персонажа. И подчеркнул, что «спектакль ставится для того, чтобы показать зрителю совершенно блестящее исполнение по ритму, по умению вести диалог, по держанию стиха. Исполнение должно быть безупречным и филигранным»[[658]](#footnote-659). Задача овладения стихотворной формой и ритмом комедии здесь — едва ли не впервые — была выдвинута на первый план.

А затем начались почти ежедневные репетиции, в процессе которых определялась и уточнялась действенная схема каждого акта. Диалог понимался как «поединок двух фехтующих», чувство переводилось «на глагол», на стремительное действие. Репетиции открывали необычайно активную, энергичную, действенную природу мольеровской пьесы. Общая линия 1‑го акта намечалась так: «все бурлит, все действует, ни на минуту не останавливаясь. Действенная кривая, ярко вычерченная, то поднимается вверх, то стремительно падает вниз, чтобы тут же снова подняться выше»[[659]](#footnote-660).

До поры до времени репетиции шли с произвольным текстом и мизансценами. Станиславский категорически запретил актерам учить мольеровские стихи, настаивал на том, чтобы мизансцены каждый раз искались новые, подсказывались сегодняшней логикой физических действий.

Более полугода Станиславский издали руководил работой Кедрова. Только в апреле 1937 года состоялся первый показ ему той сцены из 1‑го акта, когда разгневанная г‑жа Пернель покидает дом Оргона. Актеры, как это и полагалось, говорили текст своими словами. Играть долго не пришлось. Станиславский остановил репетицию.

«Вы не действуете, — сказал он, — вы говорите слова, правда, слова не авторские, но вы к ним привыкли, и они стали для вас текстом и звучат, как заученный текст, только менее совершенный, чем у Мольера. Для меня тут важны не слова, а ваше физическое поведение. Что тут происходит по физической линии?»[[660]](#footnote-661)

Казалось бы, все эти полгода актеры только и делали, что искали линию физических действий каждой сцены, находили «маленькую правду» в мельчайших логических действиях, придумывали импровизированные этюды на сюжет пьесы, всячески «разминая» текст, фантазируя и {372} изобретая всевозможные увлекательные «игры» вокруг действия и противодействия двух «партий» в доме Оргона, превращая для этого весь второй этаж филиала МХАТ в дом Оргона, «обживая» каждую комнату и коридор, «проживая реально отъезд Оргона, обед, приезд м‑м Пернель»[[661]](#footnote-662) и пр. Но вот они пришли в Леонтьевский переулок и перед лицом Станиславского оказались безоружны.

Почему? Потому ли, что их учитель был чрезмерно требователен и придирчив? Или потому, что первый волнующий показ — по понятным причинам — был мало удачен? Возможно, все так оно и было. Но когда потом начал фантазировать сам Станиславский, открывая актерам суть события, происходящего в доме Оргона, то сразу стало ясно, что до сих пор актеры фантазировали совсем в ином масштабе.

Вот еще одна из причин того, почему так трудно повторимы режиссерские уроки Станиславского. Для того, чтобы вести репетицию так, как вел ее он, нужно было обладать его фантазией, его уровнем творческого мышления. То, что до него мыслилось в пределах бытовой логики, сразу перекинулось в план логики поэтической. Хотя выводил он ее из тех же самых житейских обстоятельств.

«Положение в семье Оргона чрезвычайно напряженное, — начал режиссер. — Хозяин дома уехал, оставив свою мать для охраны Тартюфа. Мать Оргона обожает этого святого человека, и если она решилась покинуть родной дом, оставив Тартюфа одного, то что может подумать вернувшийся сын, какой разразится в доме скандал, и как от этого выиграет Тартюф и как осложнится дальнейшая борьба с ним! Вам нужно сделать все возможное, чтобы удержать, умилостивить разгневанную старуху, а ей — не только не сдаваться на их доводы, но не допускать даже никому рта раскрыть… *Это Мольер, а не Чехов*. Тут уж если скандал, так скандал, если борьба, так борьба, не игра в шахматы, а бокс…

Представьте себе, что в клетке разъяренные тигры и укротитель, которого они готовы в любую минуту разорвать на куски… Если кто из тигров сделает попытку напасть на него, то так самому отхлестать его, чтобы он, поджав хвост, бежал спасаться. Учтите, что в клетке тигр не один, а их пять — шесть, и каждый нацеливается к отчаянному прыжку, лишь бы укротитель на мгновение отвел от него глаза. Ну‑с, как вы будете действовать?»[[662]](#footnote-663)

Так начал Станиславский свою последнюю постановку. «Тартюф» в его творчестве продолжал — и завершал — ту линию комедийных спектаклей, которая шла от «Села Степанчикова» через «Ревизор», «Горячее сердце» и «Мертвые души». Через все эти произведения проходила — в разных своих поворотах — широкая эпическая тема самозарождения, развития, какого-то фантастического разбухания злой бесовской силы, берущей власть над силами простыми, мирными и добрыми. Сила эта, все себе подчиняя, казалось, наводила «мороку» на самое жизнь, саму природу.

{373} Даже в его трагедийных спектаклях — «Каин», «Отелло», «Мольер», при всей их незавершенности (а может быть, как раз потому и незавершенных), выпирали вперед, все под себя подминая, те же образы злой воинственной силы — образы Каина, Яго, короля Людовика и «Кабалы святош».

Теперь, в мольеровской комедии тема «русского Тартюфа» — Фомы Опискина, тема «кабалы святош» получала свое новое преломление. Мотив ханжества, мнимой святости разрастался до грандиозных масштабов. Злая бесовская сила, вторгающаяся в тихий и мирный дом Оргона, все в нем разрушала. Добряк Оргон, в простоте душевной уверовавший в величие и святость Тартюфа, целиком ему покорялся.

В представлении Станиславского Тартюф — не просто ловкий мошенник. Это какой-то бес разрушения, человек огромной воли, власти и ума, который умеет ошеломлять, эпатировать и порабощать людей. Поклонение «святому», «великому человеку» доходит у Оргона до маниакальности, он справляет свой «культ» с фанатическим рвением, с истинным энтузиазмом.

Те, кто не подчинился «божественному культу», кто не уверовал в святость его идеалов, становятся врагами Оргона. Воинственность фанатика веры не знает границ: он готов растерзать всякого, посягнувшего на святыню, готов выгнать из дома собственного сына, а дочь насильно отдать в жены Тартюфу.

{374} В мирном доме начинаются настоящие военные действия. Все живущие там раскалываются на две партии: в одной — Оргон с Тартюфом и своей матерью — госпожой Пернель, в другой — жена его Эльмира, шурин Клеант, сын Дамис, дочь Марианна и влюбленный в нее Валер, а также служанка Дорина, всю партию противников Тартюфа организующая.

В соответствии с этим замыслом на одной из первых репетиций (где состоялась съемка для кинохроники) Станиславский предложил разбить пьесу на куски, как бы отделяющие этапы боевых сражений. Вот как выглядела карта боев:

I д. 1‑й кусок: «Протест против угнетения Тартюфа».

2‑й кусок: «Контрнаступление Дорины».

3‑й кусок: «Две схватки».

II д. 4‑й кусок: «Контратака Оргона — через сватовство дочери за Тартюфа».

5‑й кусок: «Победа Дорины».

III д. 6‑й кусок: «Борьба-сражение двух величин — Тартюфа и Эльмиры».

7‑й кусок: «Победа Тартюфа и его торжество».

8‑й кусок: «Второй бой».

9‑й кусок: «Последний бой с победой Эльмиры».

10‑й кусок: «Полная победа Тартюфа».

11‑й кусок: «Паника пораженных».

12‑й кусок: «Благодаря случаю, полное поражение Тартюфа и всеобщая полная победа»[[663]](#footnote-664).

Из этого воинственного плана и рождались «бешеные ритмы», образы клетки с тиграми, подавались команды не рассуждать, а действовать, потому что по дому бегает сумасшедший с ножом в руках.

«Что же это такое вы там играете? — спрашивал Станиславский, глядя сцену, где взволнованные родственники обсуждали вопрос, как помешать Оргону отдать дочь замуж за Тартюфа. — Бурно совещаетесь? По дому бегает сумасшедший с ножом, разыскивает дочь, чтобы зарезать, а вы “бурно совещаетесь”. Спасать надо, а не совещаться… Откуда может ворваться сумасшедший? Вот к этой двери все внимание, и не к двери, а к медной ручке ее… Если он откроет дверь, будет уже поздно. Малейшее движение дверной ручки — и Марианна в тот же миг должна быть спрятана, чтоб у Оргона не могло возникнуть и тени подозрения, что она здесь. Вот как вы будете действовать?»[[664]](#footnote-665)

Направляя и подхлестывая стремительно бегущее действие, режиссер всякий раз напоминал актерам, что «чувства запомнить и фиксировать нельзя, можно запомнить только линию физических действий, закрепить ее и накатывать, чтоб она стала легкой, привычной… Простейшие физические действия мы знаем как делать, но в зависимости от предлагаемых {375} обстоятельств эти физические действия переходят в психофизические».

Как раз «предлагаемые обстоятельства» Станиславский и усложнял. Каким способом Тартюф выходит сухим из воды, уличенный в поползновении соблазнить Эльмиру? Ведь Оргон любит свою жену и приходит в неописуемую ярость, когда убеждается в грязных намерениях Тартюфа. Его вера готова порушиться. Переубедить его словами нельзя. Надо его ошеломить. Смело, нахально выкинуть какое-нибудь «коленце». Словом, опять-таки действовать, упражняться в «нахалине».

«Попробуйте поискать, каким образом можно остановить человека, набросившегося в ярости на вас с тем, чтобы тут же прикончить вас на месте… — говорил он Тартюфу — Кедрову. — Иначе он (Оргон — Топорков) вас ударит палкой…»

Тартюф стоял посреди комнаты с Евангелием в руках, озираясь, как затравленный зверь. Оргон крадучись подбирался к нему, словно рассвирепевшая пантера, с поднятой для удара палкой.

Что слышу я, «мой сын»,  
Их обвинения ужели справедливы?

Повисала тяжелая пауза. Тартюф отвечал «Да!» Палка уже взвивалась вверх… Но в этот момент раздавался резкий пронзительный вскрик, Тартюф ловко ударял ногой по дивану, диван переворачивался и ошеломленный {376} Оргон ронял палку. «Уж не гром ли небесный покарал его за кощунство?»

А Тартюф, уже не обращая на него внимания, сидел на полу, целовал оброненную Оргоном палку и интимно разговаривал с богом, находящимся где-то наверху. Он как бы советовался с богом, как ему поступить с Оргоном: «простить его или покарать?»

Постепенно наступил в репетициях тот этап, когда актерам понадобились слова. «Наработанным “позывам” к действию надо было дать разрешение и завершение в действенном слове», «сцепить персонажей пьесы в активной словесной схватке».

Станиславский прежде всего обратил внимание исполнителей на особую стилистику мольеровской речи. «Действующие лица пьесы Мольера — французы, их чувства крепкие, мысли звонкие, как росчерк пера, без пояснительных остановок. Они льются быстро и легко. Мысль дается целой фразой. А это еще осложняется стихотворной формой пьесы». Тут все дело в ритме. «Ритм стиха должен жить в актере, и когда он говорит, и когда молчит. Ритмом надо заряжаться на весь спектакль, и тогда можно делать паузу между словами и фразами. Это все попадет в нужный ритм».

Сохраняя нужный ритм стиха, актер должен каждую фразу, каждое слово насыщать ярким «внутренним видением», иначе слово будет пустое. Тут Станиславский проявлял неумолимую требовательность. Знаменитая сцена Оргона с Дориной («Ну, а Тартюф?» — «Бедняжка!») до тех пор не получалась у Топоркова, пока он и В. Бендина не подложили под текст параллельный внутренний диалог — из тех мыслей, которые «проносятся мгновенно в головах темпераментных французов». Словом, закон подтекста и в стихотворной форме сохранялся нерушимо. «Имейте в виду, — замечал режиссер, — что человек высказывает десять процентов того, что гнездится в его голове, девяносто процентов остается невысказанным».

Даже самую разговорную и в этом смысле самую неблагодарную сцену в пьесе — длинный диалог Оргона с Клеантом в конце 1‑го акта — Станиславский сумел перевести на действие. Конечно, актеры понимали, что это «не рассуждения двух резонеров, не дискуссия, не академический диспут. Это схватка двух антагонистов на жизнь и смерть». Каждый из спорящих здесь словно «попадает на раскаленную плиту», а после спора они расстаются смертельными врагами, и борьба двух «партий» «вступает в новую фазу».

Была определена схема физических действий, найдены интересные детали «драки двух разъяренных родственников», «сидящих на горячей плите». Но как только перешли к слову, сразу появилась риторика. Станиславский и тут пришел на помощь, объясняя как нужно действовать словом.

«Словесное действие — это умение актера заразить своими вúдениями партнера… — говорил он. — Область словесного действия огромна. Можно передать мысль предложением, интонациями, восклицаниями, словами. Передача своей мысли — это и есть действие. Ваши мысли, слова, вúдения — все только для партнера».

{377} Оргон должен создать в своем воображении образ Тартюфа, как человека необыкновенного, которому можно поклоняться, как Льву Толстому. В это поклонение он вкладывает весь жар своего темперамента. «Помните: у Мольера, как и у Гоголя, нет места без накала».

Тут страшно важно увидеть ярко каждую деталь образа великого человека, начиная с молитвы в храме и кончая историей с блохой. «Ведь вот рассказ про блоху Мольер приводит как типичный случай:

… убьет нечаянно блоху,  
И то, поверишь ли, не спит от сокрушенья.

Хорошо ли вы видите эту картину, этот образец величайшей доброты и благости Тартюфа? Как он ночью вскочил с постели, голый, дрожа от холода, разжигает свет, рассказывает своему слуге Лорану о происшедшем несчастье, как Тартюф, найдя ее, отогревает своим дыханием, стараясь вернуть ее к жизни, как потом кладет ее на чистый лист бумаги, всю ночь молится и горько плачет».

Каждый старается заразить другого своим видением. Но все дело в том, что «один видит в Тартюфе святого, который льет слезы из-за убитой блохи, а другой бандита, замышляющего вырезать всю семью. Вот и тычьте этим друг друга в нос».

Так шла кропотливейшая работа над каждой сценой. Станиславский подбрасывал актерам всевозможные упражнения на физические и словесные {378} действия, на видения, ритм, на чтение стиха, внимание, общение, поиски характерности и пр., и пр. Каждый раз он менял приспособления, и фантазия его тут была неистощима. Потом он давал задания Кедрову, и тот в ежедневных репетициях все задания «разминал». Неделю-другую спустя наработанное снова показывали Станиславскому.

Незаметно от чисто учебных занятий он переходил к перспективам будущего спектакля. И вновь в нем невольно оживал режиссер-постановщик, который уже видел и слышал всю постановку. Он ставил не заигранную «смешную комедию» с традиционными мольеровскими масками, а подлинную историю, которая для главного героя звучит как трагедия.

«Драма, комедия, трагедия не существуют для актера, — утверждал он. — Есть Я, человек в предлагаемых обстоятельствах. Вы оцените, что произошло: Распутин поселился в доме Оргона и коверкает жизнь семьи. Основное действие пьесы, которое несут все действующие лица, кроме Оргона и его матери, — освободиться от Тартюфа-Распутина. У Оргона и матери, наоборот, — прочно, навсегда водворить Тартюфа в лоно семьи и подчинить его воле все дальнейшее свое существование. Вот вокруг чего развертывается ожесточенная борьба в пьесе…»

«Исполнителю роли Оргона совсем не нужно думать о комической стороне роли, — советовал он. — Юмор и комизм действуют сами по ходу событий. Для Оргона все происходящее — *подлинная трагедия*». В самом деле: встреча с Тартюфом для Оргона — это возможность «общаться с самим богом», это «поворот к светлому будущему». И вдруг — «против посланца божия ведется гнусная травля, его стараются кощунственно оклеветать, выжить из дома». Что это значит для верующего человека, когда «Христос хочет покинуть ваш дом»? Это же трагедия Оргона.

«Действуя со всей искренностью, Оргон стремится образумить своих близких, спасти их от кары небесной, спасти их гибнущие души. Он порывает с женой, с шурином, выгоняет сына из дому и проклинает. И вдруг, сидя под столом, воочию убеждается в роковой ошибке. Он приютил у себя, скажем, не Льва Толстого или Иисуса Христа, а обыкновенного мошенника. Разве это не трагедия?»

Станиславский советовал Топоркову вызвать здесь в зрителях не смех, а сочувствие к Оргону. Он доходит до высшего пафоса: «здесь уже шекспировские страсти». Нужно раскрыть трагедию Оргона, а комедия придет сама собой от несоответствия его поведения с тем, что происходит в доме на самом деле. «Переживите его трагедию, и через это вы придете к высокой комедии. Это не упрямство дурака, здесь человек, защищающий самое лучшее, самое святое и светлое в своей жизни или самую жизнь…»

«Зритель должен увидеть себя в Оргоне…» Заключая этими словами свой рассказ о работе Станиславского над «Тартюфом», Топорков делает лаконичный вывод, что сверхзадачей спектакля было желание «заклеймить гнусный порок ханжества». Думается, однако, что вывод этот укорачивает смысл последней режиссерской работы создателя МХАТ.

{379} Как мы видели, Станиславский хотел в мольеровской комедии раскрыть трагедию падения ложного идеала, низвержения кумира. Отсюда и ассоциации с высшим авторитетом, божеством, Христом. Отсюда и высший накал шекспировских страстей, и выдвижение в центр всей композиции образа Оргона, эту трагедию переживающего.

Новизна концепции Станиславского заключалась в том, что из недр сатирического произведения он поднял глубоко гуманистическую тему обманутого доверия. Тема эта, необычайно ему самому близкая, некогда прозвучавшая в его полковнике Ростаневе из «Села Степанчикова», а позже приглушенная и подмятая нагло разбухшим образом «русского Тартюфа» — Фомы Опискина, теперь, под конец жизни, снова просилась вперед.

В этом сказывалась глубокая, органическая потребность как самого художника, так и времени, его окружавшего. К концу 30‑х годов гуманистическая тема искусства, подвергавшаяся испытаниям на стойкость, снова поднималась из жизни на сценические подмостки, чтобы там пережить весь драматизм судьбы человеческой, все тревоги предвоенной поры. Не случайно этому времени вновь становится близок Шекспир, с его мощной оркестровкой трагедии гуманизма. И остужевский Отелло — поэтичный и гонимый аристократ духа — делается «властителем дум» нового поколения.

Станиславский, на пороге 30‑х годов словно предвидевший и предсказавший своим «Отелло» грядущий разворот гуманистической мелодии {380} времени, теперь предложил иной — и во многом тоже пророческий — поворот трагедии гуманизма. Мольер дал ему возможность показать оборотную — комическую — сторону той же трагедии обманутого доверия, порушенного идеала. Он дал вариант, сниженный до уровня «массового сознания», и в этом смысле более распространенный и демократический.

Вот почему Станиславский и хотел, чтобы зритель «увидел себя в Оргоне», ощутил свою сопричастность к его судьбе. И вместе с ним пережил — плача и смеясь — освобождение от плена той бездумной одержимости и слепой веры, ради которой отец может отказаться от сына. Так «перевертыш от трагедии» — комедия — подхватывала в творчестве режиссера его коронную тему и продолжала ее, чтобы смехом ее избыть и с ней распроститься. Финальный занавес его режиссерских исканий опустился на высокой комедии.

Последний раз Станиславский вел репетицию 27 апреля 1938 года (в общей сложности проведя за год 20 репетиций). Беседа снова шла о «дальнейшей работе над пьесой и способе работы». А затем весь май Кедров, как обычно, занимался с актерами «этюдами на логику и последовательность физического действия», упражнениями на вúдение, действия с воображаемым предметом, общение, внимание, наблюдательность, {381} на диалог, «весь построенный на вопросах»[[665]](#footnote-666) и т. д. Словом, учебная работа продолжалась…

Начало сезона 1938/39 года было отмечено в журнале репетиций следующей записью: «7 августа скончался Константин Сергеевич Станиславский — учитель и режиссер пьесы “Тартюф”».

Все в театре давно знали, что он неизлечимо болен, но привыкли к тому, что и больной, с трудом вставая с постели, он продолжал работать. Только изредка в журнале вдруг появлялась запись: «В 3 ч. 40 м. репетиция отменилась, т. к. К. С. почувствовал слабость»[[666]](#footnote-667).

Зимой 1938 года болезнь надолго уложила его в постель, и свой 75‑летний юбилей он встретил дома. Но поднявшись, он снова вызвал к себе всю группу участников спектакля и работал весь март и апрель. Летом ему стало хуже, сердечная недостаточность усилилась. Он еще продолжал лежа диктовать свою последнюю книгу. Но постепенно жизнь угасала, тихо сходила на нет, и 7 августа его не стало…

\* \* \*

Осиротевшая группа актеров, работавших над «Тартюфом», оказалась в трудном и неопределенном положении. Продолжать экспериментальную работу без Станиславского не имело смысла, а бросить сделанное было жаль. Разумеется, актерам хотелось завершить спектакль, но в театре не имели ни малейшего представления ни о самом эксперименте, ни о степени готовности спектакля. Ходили самые противоречивые толки, рассказывались легенды, но в успех дела мало кто верил.

Решено было устроить показ, и М. Н. Кедров занялся сведением отдельных кусков и сцен в единое целое, пронизанное сквозным действием (при этом часто «вспоминали и читали записи репетиций К. С.»). Параллельно продвигалась работа художника П. Вильямса над эскизами и макетами, начатая еще при Станиславском.

Тогда Станиславский предлагал художнику, в порядке эксперимента, опробовать на сцене несколько вариантов оформления: «1‑й — способом штрихов с густыми расцвечиваниями масляной краской, 2‑й — посредством тяжелых тканей (сукно, бархат), расписанных масляной краской», 3‑й — с помощью тюлей[[667]](#footnote-668). Теперь Вильямс остановился на втором варианте: «… декорации должны быть 17‑го века в очень густых, жирных тонах масла»[[668]](#footnote-669), которым расписан темно-коричневый (шоколадный) бархат.

Показ (в выгородках, без декораций и костюмов) состоялся в январе 1939 года. Он превзошел все ожидания. Новая актерская техника, вошедшая в привычку, легко повлекла исполнителей по стремительной и правдивой логике действия. Огромный труд себя оправдал. «День показа был нашим триумфом», — вспоминал Топорков.

{382} В журнале репетиций появилась радостная запись: «После просмотра работа над спектаклем “Тартюф” по последним занятиям и заданиям К. С. была принята положительно. Сахновский нашел результаты работы очень интересными, новыми. Главные достоинства в том, что все исполнители в пьесе представляют из себя *живых людей*. У всех очень твердая органическая линия и линия действия, хотя в некоторых кусках актеры еще иногда выбиваются, но в общем все очень правильно и *исключительно интересно*.

Очень ярок и понятен Мольер и то, что это комедия, в которой вскрыты большие страсти. Сахновский высказал свое мнение относительно претворения этой работы в спектакль, в оформлении его в роскоши и пышности декораций и костюмов того времени — эпохи, чтобы при воплощении в спектакль не утерять то замечательное, что найдено и до какой-то степени уже достигнуто»[[669]](#footnote-670).

После этого «Тартюф» был включен в план постановок театра, и весь 39‑й год М. Н. Кедров и В. О. Топорков вели репетиции с актерами, уточняя сквозное действие каждой роли в каждом куске пьесы, устанавливая ритм и фиксируя опорные мизансцены (список этих мизансцен по картинам появляется в журнале репетиций).

Параллельно довершалась работа над оформлением в соответствии с установкой В. Г. Сахновского на «роскошь и пышность декораций»: темно-коричневый бархат портала дополнялся красным и голубым бархатом стен и таким же бобриком на полу. Пошла в дело королевская мебель из булгаковского «Мольера». Валеру примеряли ярко-рыжий длинный парик короля Людовика. Серебряные рамы, люстры, бра, подсвечники и прочие детали перекрашивались под золото. Шились роскошные шелковые костюмы для Эльмиры и Марианны, подбирались нарядные веера, жемчужные колье и подвески, кружевные платки, шпаги, трости и перчатки с кожаными крагами, выискивались нарядная табакерка для Оргона, засаленный молитвенник и коричневые четки для Тартюфа (обязательно настоящие!).

В середине ноября спектакль был наконец показан Художественному совету во главе с Вл. И. Немировичем-Данченко. После этого Кедров провел еще несколько репетиций, обращая внимание на то, чтобы не терялся ритм и твердо держалась линия физических действий каждой сцены, а также уточнил поведение и облик слуг, оборванцев, служанок г‑жи Пернель (они «могут быть под монашенок») и жандармов, которые являются в финале арестовать Тартюфа («обувь жандармов не подбивать войлоком (как всем), т. к. она должна звучно стучать»)[[670]](#footnote-671).

Так с обычной для МХАТа тех лет тщательностью был подготовлен этот спектакль и наконец — после 554 репетиций — 4 декабря 1939 года выпущен в свет.

На афишах и программах спектакля стояло: «Памяти Константина Сергеевича Станиславского посвящается эта работа, начатая под его руководством».

{383} Действительно, спектакль этот стал живым памятником, действующим завещанием великого режиссера. Словно все то, о чем он заботился во время репетиций, что хотел вложить в душу актеру, разом ожило, заговорило, засверкало со сцены театра. Увлекая зрительный зал, актеры играли с поразительным воодушевлением и раскованностью. Героем комедии стал топорковский Оргон. Раз от разу спектакль все набирал силу. Ритм его, поначалу тяжеловатый и замедленный, постепенно обретал свободу и легкость импровизации, положенной на крепкий каркас действия. За полтора года он успел пройти 82 раза, и, наверное, продолжал бы жить на сцене МХАТ еще долгие годы, если бы в первые дни войны на гастролях в Минске не сгорели его декорации…

«Тартюф» родился в то тревожное время, когда в Европе была уже развязана вторая мировая война и угроза тотального наступления фашизма стала реальностью. Советская Россия готовилась к будущим сражениям, шла моральная мобилизация.

Спектакль впрямую со своим временем не ассоциировался. Как это обычно бывало со всеми постановками Станиславского, мысль произведения как бы рождалась сама собой, словесно никак не сформулированная. Но в том-то и заключалась сила его искусства, что с помощью глубинного «бурения» образа, проникая в его подземные пласты, постепенно все расширяя концентрические круги охвата явления, режиссер приходил к познанию такого смысла великого произведения, которое вбирало в себя и прошлый, и настоящий, и будущий опыт человечества.

{384} Глубокий общечеловеческий смысл «Тартюфа» был прекрасно понят и раскрыт современной театральной критикой. Случилось так, что последний спектакль Станиславского, которого он уже не успел увидеть на сцене, был за долгие годы чуть ли не первым, получившим, наконец, безоговорочно высокую оценку. Печальный парадокс этот был тем более огорчителен, что успех пришел слишком поздно. Но была в этом парадоксе и своя светлая сторона, открывавшая волю исторической справедливости.

Середина 30‑х годов, приведшая к полному признанию великих традиций Художественного театра, к возрождению его «стариков», к многоцветному горению талантов второго поколения, одновременно сформировала вокруг него и новую театральную мысль. Мысль, свободная от вериг вульгарной социологии, эстетически воспитанная и прозорливая, становится в эти годы почти такой же поддержкой для МХАТ, какой в его ранние годы были статьи Н. Эфроса, Л. Гуревич, П. Ярцева, С. Глаголя, Л. Андреева и других.

К прежним испытанным друзьям и деятельным помощникам МХАТ — П. Маркову, Ю. Соболеву, Н. Волкову — теперь прибавляются имена нового поколения театральных критиков. Среди всех прочих рецензий на «Тартюф» ярко выделяются три блестящие статьи, написанные Ю. Юзовским, Г. Бояджиевым и А. Роскиным, — статьи не просто оценивающие, но художественно воссоздающие спектакль и прозорливо его осмысливающие.

«Я назвал свою статью “Тартюф”… — писал Ю. Юзовский, — но я охотнее вместо “Тартюф” сказал бы “Оргон”, вместо “Обманщик” — “Доверчивый”, и этим… вполне выразил бы то, что показал наш МХАТ». Рассказывая о том, как переместился центр пьесы и тема доверчивости, обычно побочная, выплыла наружу, критик говорил, что в Оргоне Топоркова главное — страсть. «Страсть в этой доверчивости к Тартюфу, в этой преданности, в этом обожании без ограничения, без оговорок, без оглядок, без остатка, — нет ничего, кроме Тартюфа, весь мир может погибнуть, но должен остаться Тартюф!»

Своей страсти Оргон предается безудержно, он блаженствует в ней, его глаза сияют счастьем, он «слишком упоен своим кумиром», чтобы его могли задеть наветы на Тартюфа. «Он смотрит на всех с жалостью — бедные, смешные, — кого они смеют подозревать. Он мстит им тем, что еще больше влюбляется в Тартюфа. Он вдруг подойдет и погладит его волосы, поцелует в щеку, в руку, в припадке восторженности падает на пол и целует его башмак, вскочит, всплеснет руками. Чем еще доказать ему свою преданность! Самые рискованные преувеличения Мольера становятся тут естественными. Единственная дочь — Оргон отдает ее Тартюфу. Имущество — он дарит ему все и сразу и, кажется, расплачется и рассмеется от счастья, когда Тартюф принимает подарок. Единственный его сын оскорбил Тартюфа — он лишает сына наследства, проклинает, выгоняет вон из дому. Он извещает Тартюфа: “Нет сына у меня”».

Как произносит эту фразу Топорков? «Он выпаливает ее с восторгом, с энтузиазмом, с самозабвением — это самая счастливая минута его жизни! Вот она, мольеровская страсть, гигантски разрастающаяся, достигающая {385} своего Монблана». Вот почему «Топорков есть мерило этого спектакля…, в нем стиль, жанр, дух, стихия, бес комедии».

Последний спектакль Станиславского кажется критику необычайно важным аргументом в затянувшемся споре о «натурализме» и «формализме»: в нем снято противоречие между *жизнью* и *условностью* в искусстве. Кардинальная проблема сочетания театральности и правды здесь решена. «Топорков и есть сама жизнь. Он прогуливается на коленках — хорошо, повисает в воздухе — очень хорошо, обнимает башмак Тартюфа — прекрасно. Все это не трюки, которыми балансирует актер, — они органически вырастают из него, он ощущает их, как самого себя, как свое тело, свои страсти, если бы их отняли у него, его бы обокрали, сразу увял бы созданный им образ. Эта синтетичность “житейского” и “условного” ничуть не беспокоит Топоркова, он блаженствует в своем комизме, как Оргон в своей страсти»[[671]](#footnote-672).

К тому же выводу склонялся и Г. Бояджиев. «Душой спектакля, подлинным воплощением мольеровской стихии является игра В. О. Топоркова, великолепно сумевшего объединить в образе Оргона глубокую психологическую значительность и яркую комедийную театральность, — писал он. — Топорков открыл тайну Мольера, он нашел великолепный ключ к изображению мольеровских характеров. Страстная одержимость {386} идеей, самозабвенное увлечение жизненной целью, лживой по существу, но абсолютно истинной для самого героя, — вот суть характеров людей из комедий Мольера, будь то Оргон, Журден, Гарпагон или Дон Жуан…»

С восторгом описывая спектакль, сцену за сценой, так, что снова видишь его живым, Бояджиев замечает, что в моменты страсти, ярости Топорков «бесстрашно нарушает все правила “хорошего тона” степенной актерской игры». Ему кажется, что «Тартюф» «порожден не только одним принципом проникновенных переживаний», что «метод действенной игры объединяет собой преимущества двух извечно враждующих систем — “системы представления и системы переживания”». Может быть, поэтому «Тартюф» «вдохнул новую струю в художественную жизнь МХАТ, излишне остепенившегося за последние годы»[[672]](#footnote-673).

А. Роскин обращал внимание на то, что в борьбе с устаревшей мольеровской традицией, снимая с «Тартюфа» «смешной мольеровский мундир», «Художественный театр показал нам спектакль более драматический, чем веселый», как сам Мольер увидел «в комическом предел грустного». Поэтому в спектакле сказалось внутреннее родство с Достоевским. Не случайно «Достоевский переселил Тартюфа и Оргона из Парижа в село Степанчиково, дав новым своим героям имена Фомы Опискина и полковника Ростанева…»

В игре Топоркова критик увидел «смелое, темпераментное и богатое жизненными оттенками утверждение нового стиля исполнения Мольера: утверждение мольеровского драматизма как высшего выражения мольеровской поэзии… Показав Мольера серьезного, страстного и гневного, театр раскрыл нам стихию мольеровского искусства, но… только отчасти. Потому что, если Мольер, лишенный драматизма, лиричности и горечи, — *совсем не Мольер*, то Мольер, лишенный *глубокой* веселости, — *не ведь Мольер*. Театр словно побоялся этой веселости…»[[673]](#footnote-674)

Думается, что крен в сторону драматизма не был случайностью, не зависел только от таланта актера. Докапываясь до истинной подосновы комедии, Станиславский за первым — сатирическим — пластом обнаруживал залежи глубокой человеческой драмы. Разоблачить религиозное ханжество, осмеять церковное лицемерие теперь, когда с религией, казалось, было покончено и жалкие остатки церковников не представляли никакой реальной угрозы, — эта задача не была сама по себе увлекательной.

Но разоблачить ложную веру в святость человека, высмеять обожествление личности — эта задача таила в себе куда более многозначный общечеловеческий смысл. Тут угроза была самая реальная — для всех тех, кто готов был подчиняться, и подчинялся — со страстью, с фанатизмом, с одержимостью — тому, кого почитал за личность великую, гениальную.

Вот эту угрозу и почувствовал Станиславский, когда вел Топоркова к ощущению трагизма жизни Оргона, к его трагедии обманутого доверия. {387} Перед нами был идеальный герой «массового сознания», самоотверженно и твердо усвоивший все догматы «тартюфомании», готовый сражаться за свою святыню на любых рубежах, с любым противником — пусть даже с собственным сыном. Падение кумира, с которым он ни за что не хотел расставаться, было для него жесточайшим ударом, настоящим крушением мироздания. И смех зрителей тут смешивался с драматизмом «сопричастности». Смех не снимал трагизма.

Такой драматический крен мольеровской комедии привел к модификации и образа Тартюфа. Кедров разворачивал перед нами — демонстративно и холодновато — все грани этой модификации. Его Тартюф был умелым актером, блестяще владевшим техникой перевоплощения. Он был многолик, и в этом таилась его сила.

Хитрый авантюрист, ловкий плут и проходимец? Да, разумеется, но и «порочная и сильная натура», и «притаившийся зверь, ждущий удобного мгновения, чтобы наброситься на свою жертву». Человек-оборотень, скрывающий «волчью хватку», Тартюф легко переходит «от показного смирения к откровенному цинизму и агрессии, когда он понял, что больше таиться нечего. Исчезли елейные нотки в голосе, осторожные, вкрадчивые движения, набожное выражение лица. Глаза загораются алчным огнем, походка делается жесткой, уверенной, в голосе появляется металл»[[674]](#footnote-675).

Тартюф здесь был фигурой «почти устрашающей». В нем «прихлебатель и лицемер… вырастал в деспота», а деспот — «в доносчика и предателя, в очень опасного и сильного хищника»[[675]](#footnote-676). Царственное величие этого деспота подчеркивалось символическими мизансценами, когда Тартюф как владыка восседал на высоком кресле, а перед ним на коленях как раб, как слуга в ливрее склонялся Оргон.

Пышность золоченых апартаментов П. Вильямса как раз такому Тартюфу и соответствовала, хотя сам он покоился на троне в строгой форменной сутане, в традиционных полосатых чулках на толстых икрах и грубых башмаках. Простота и скромность одеяния при безграничности внутренней власти была почти демонстративной. При таком фанатическом ослеплении Оргона этому владыке вовсе незачем было бы напяливать на себя какие-нибудь знаки отличия. Достаточно того, что он был самим Тартюфом.

Критик С. Дурылин писал, что в многомерном кедровском Тартюфе то «вдруг чувствуется деловитость какого-то спекулянта», то «проглядывает опытный охотник за женщинами», то «прихвостень из кардинальского дворца, прогнанный за воровство!» Ясно, что «тартюфы могут быть и в камзолах и мундирах, в порфирах и кафтанах точно так же, как и в рясах». «Общаясь с ним, убеждаешься, что Тартюф еще не умер, еще не зарыт в могилу, и через салтыковского Иудушку вступаешь в знакомство с его российскими родственниками и их потомками»[[676]](#footnote-677).

{388} Итак, мечта Станиславского сбылась. Его последняя экспериментальная работа вооружила актеров Художественного театра новым методом, с помощью которого они легко шли по ступеням широкого поэтического обобщения. Облекая правду «жизни человеческого духа» в форму яркой действенной театральности, они свободно достигали синтеза житейского и условного на сцене. Маленькая физическая правда толкала их к большой психологической правде, а от нее они поднимались к глубокому социальному и философскому символу, куда их звал за собой Станиславский.

Посмотрев «Тартюфа», М. П. Лилина написала В. О. Топоркову: «22 ноября я в первый раз видела общую Вашу работу. *Прежде всего* я увидела *громадность* Мольера. *Второе* — я увидела *громадность* 76‑летнего Станиславского. *В‑третьих*, я с бесконечной радостью, восторгом и успокоением поняла, что Станиславский имеет *настоящих, понимающих* его *целиком*, убежденных сторонников… Какой-то профессор, педагог с известной фамилией (я ее забыла), говорил: вот когда я понял *всю целиком* книгу К. С. Станиславского, она вся оправдалась, она вся живая! Это ли не Торжество Победителя?»[[677]](#footnote-678)

# **{****389}** Заключение

Теперь, когда — спектакль за спектаклем — мы прошли вместе со Станиславским весь его режиссерский путь в советскую эпоху, настало время подумать о том, что нового принесло это время, чем ценен заключительный этап его жизни в искусстве.

Сравнительно с прошлыми годами режиссура Станиславского последнего двадцатилетия на первый взгляд может показаться гораздо менее результативной. В самом деле, если за первое двадцатилетие существования Художественного театра (с 1898 по 1917 год) Станиславский поставил более сорока спектаклей, то за второе (с 1917 по 1938 год) — только пятнадцать (причем в семи из них был лишь руководителем постановки).

Правда, почти каждый из его спектаклей становился в эти годы настоящей школой — идейной, эстетической, нравственной, методической — для всех, кто соприкасался с великим режиссером. Поэтому измерять его опыт лишь количеством выпущенных спектаклей вряд ли правомерно. На каждом примере он учил актера играть не одну роль, а все роли, показывал, как надо ставить не одну пьесу, а все пьесы. В этом смысле любая его постановка была собирательной, итоговой и — перспективной. Выпуск очередного спектакля не был для него самоцелью: он стремился вручить актерам ключ к творчеству.

Смысл деятельности Станиславского в советскую эпоху определяется прежде всего сохранением и развитием старой театральной культуры как опоры для строительства новой культуры.

Он нес с собой в новую эпоху и вкладывал в фундамент социалистической культуры все то ценное, что накопил за годы своей юности и зрелости. В то время, когда дореволюционный опыт нередко почитался лишь «буржуазным наследием», он с поразительной стойкостью удерживал глубокие опоры русской театральной культуры, чтобы перенести ее с одного берега на другой.

Убежденный в том, что есть некое вечное русло живой театральной традиции, идущей от Щепкина, Мочалова, Садовских, Ермоловой и Ленского — {390} к Художественному театру, он полагал, что это русло не может, не должно высохнуть. И свой долг видел в том, чтобы молодое поколение, ищущее своих путей, сделать причастным к неумирающим традициям русской сцены.

Эта его миссия в начале революции была поистине подвижнической. Как бы ни было трудно, что бы ни происходило, каждый день, в одно и то же время он начинал свои занятия с молодыми актерами, со студийцами разных студий, и число его учеников все росло. Он учил их постигать искусство жизненной правды, рожденной некогда чеховскими спектаклями МХТ. Правда «жизни человеческого духа» оставалась нерушимым законом его искусства.

Но ошибется тот, кто увидит в этой подвижнической миссии лишь консерватизм старого художника, не желающего постичь смысл гигантского исторического взрыва, происшедшего в стране. В его дальновидном упрямстве было куда больше диалектической мудрости и заботы о будущем, нежели в безоглядной революционности тех, кто собирался сбросить Художественный театр вместе с Чеховым, Толстым и Пушкиным с корабля современности. Молодой советской культуре очень повезло, что у истоков ее стоял такой человек, как Станиславский.

Сложную формулу соотношения художника с культурной революцией можно вывести не из противостояния, а из взаимовлияния обеих сторон. Мы видим, как художник, даже многого не понимая и не принимая в происходящих событиях, постепенно проникается сознанием неизбежности и необходимости исторического слома, вбирает в свое творчество активные, действенные и смелые ритмы времени. А с другой стороны, замечаем, как медленно, но неуклонно само время двигается к нему навстречу, подчиняется процессу наведения мостов, приходит от дерзкого отрицания к приятию искусства психологического реализма.

Прослеженная нами эволюция режиссера показывает глубокую органичность всех происходивших в его творчестве изменений. Он не собирался ни подлаживаться, ни угождать никаким новым требованиям, кроме требований самой жизни. И как художник, навсегда приверженный правде жизни, он, естественно, подчас интуитивно, а подчас и сознательно, этой живой, развивающейся правде следовал.

Человек целостного гуманистического мировоззрения, он вбирал в свои произведения весь нелегкий драматизм, все рваные противоречия времени не затем, чтобы их обнажать, но затем, чтобы их преодолеть. В сложном процессе наведения мостов между старой и новой культурой была у него — помимо эстетической — еще и более глубокая нравственная цель. В самом революционном процессе ему были ближе и понятнее общие идеи свободы, равенства и братства, нежели реальные методы подавления и насилия, продиктованные острым моментом ломки старого мира. Своим творчеством он как бы приближал ленинскую мысль о том, что «мы, в идеале, против всякого насилия над людьми»[[678]](#footnote-679).

Поэтому каждое его произведение, нащупывая болевые точки истории, стремилось их пережить, над ними подняться, тяготея к целостному {392} гуманистическому идеалу будущего. Очевидно, именно это свойство художественного мышления и сообщало его творчеству особый налет мажорности.

По природе Станиславский не был режиссером трагического мироощущения. Прикасаясь к трагедии, попутно многое в ней открывая, он всякий раз невольно вступал с нею в сложное противоборство, которое почти всегда заканчивалось его поражением.

Так было и с байроновским «Каином», куда он попытался вобрать острые трагические противоречия первых послереволюционных лет. Чтобы увидеть события с высоты птичьего полета, он поднимал их на уровень тех вечных проблем, которые на протяжении всей истории снова и снова решало для себя человечество. Но сама острота взятой проблематики «братоубийственной войны» не укладывалась в строгие и надмирные общечеловеческие формы.

Так было спустя десять лет и с шекспировским «Отелло», куда он вложил все свои собственные раздумья над трагической судьбой Доброго человека в Злом мире. Гениально разгадав шекспировский характер, он поставил доверчивого и наивного мавра перед морем вражды, злобы и ненависти. В схватке «войны» и «мира» человек оказывался загнанным в сырой тюремный подвал, но не побежденным. Режиссер стремился преодолеть глубокую дисгармонию человека со своим временем, но его грандиозный замысел остался незавершенным, обуженный возможностями современной сцены.

Так было на склоне лет и с булгаковским «Мольером», где Станиславский, даже наперекор автору, испытывал необоримую потребность открыть поэзию гениальной личности, утвердить конечное торжество и силу искусства. В трагической схватке Мольера с абсолютистской властью он хотел увидеть не то, как художник униженно склоняет шею и «лижет шпоры» королю, во то, как в тягостных обстоятельствах сохраняет человеческое достоинство.

Внутренний спор режиссера с трагической ситуацией, предложенной драматургом, всякий раз выдавал его тоску по цельности и гармонии мира, веру в конечное торжество добрых усилий человека и человечности. Дело здесь было не столько в самом трагическом исходе произведения, в самой гибели героя, а скорее в том, что герой всякой трагедии — как человек исключительный — существовал в крайнем разладе с мирным, естественным ходом жизни.

Между тем режиссура Станиславского всегда опиралась на веру в связь каждого смертного с окружающей его бесконечностью мироздания. Отсюда и возникало в душе художника инстинктивное сопротивление против разрывов нормального течения жизни. Эпичность его режиссерского мышления, стремление расширить границы сценической картины, вывести на сцену уличную толпу, открыть дверь в другую комнату, в сад, показать уходящий вдаль горизонт, тяга к последовательному «течению дня», к непрерывной органической линии внутренней жизни образа таили в себе подспудно именно эту глубинную веру в высшую гармонию природы. Вот почему, терпя неудачи с трагедией, хотя и совершая в ней подчас гениальные открытия, Станиславский всякий раз обращался к комедии. {393} И тут, словно оказываясь в своей стихии, одерживал победы. Здесь его фантазия творила в унисон с драматургом. Казалось, сама стихия комедии, ее мирный быт, ее простые радости возвращали ему утерянное чувство гармонии.

Комедия всякий раз являлась к нему как «перевертыш» от трагедии. И тут, в комедийном варианте, вся дисгармония мира, все мучительные противоречия времени оказывались если не снятыми, то в высоком, общечеловеческом плане преодоленными. Момент преодоления и возвращал художнику необходимое ощущение конечной мажорности бытия.

Поднимаясь над осмеиваемым явлением, он получал свободу объективного взгляда со стороны. И тогда по справедливости оценивал драматизм жизни комического персонажа. Именно в комедийных произведениях режиссер всегда обнаруживал беду, поднимал градус драматизма, раздвигал предлагаемые обстоятельства пьесы от частного случая до картины всей эпохи. Но широкое, доброе искусство его тяготело к комедии, наверное, потому, что там — при всей остроте взятых противоречий — быстрее шел процесс естественной регенерации, восстановления порванных жизненных связей.

Комедийные произведения Станиславского — будь то «Ревизор», «Горячее сердце», «Женитьба Фигаро», «Мертвые души» или «Тартюф» — были комедиями особого рода, скорее всего «человеческими комедиями». Конечно, и в них шел свой процесс освобождения от «устаревших форм жизни», разумеется, и тут «человечество, смеясь, расставалось со своим прошлым». Но осуждение старых форм, расставание с прошлым не было главной целью, сверхзадачей режиссера.

В каждом комедийном персонаже — будь то Хлестаков, Хлынов, Чичиков или Оргон — режиссер распознавал человеческую драму. Он любовался детским азартом Хлестакова, внезапно очутившегося в фантастически «добром» мире, не скрывал горьких слез Городничего, вслушивался в воющую пустоту души Хлынова и сочувствовал трагедии обманутого доверия Оргона. Но не затем, чтобы простить того одураченного Городничего, упившегося Градобоева или «обмишурившегося» Плюшкина, а затем, чтобы понять, постичь до глубины души психологию такого характера, его живучесть, бесконечность его исторических превращений.

Он видел, что формы жизни меняются быстрее, чем сам человек, чувствовал, что никакой прогресс не будет реальным, если не совершенствуется человеческая природа. И верил, что искусство театра может сыграть великую роль в нравственном воспитании каждого из людей, сидящих в зрительном зале.

Наука человековедения — вот в сущности в чем и заключалась режиссерская сверхзадача Станиславского. Это был режиссер-психолог в самом большом и точном смысле этого слова. По-прежнему полем его режиссерской фантазии оставалась душа актера, а не планшет сцены.

Испробовав за время своих предреволюционных исканий богатые декорационные возможности сцены, различные варианты условного и традиционного решения сценического пространства — начиная с уютного чеховского {394} импрессионизма и кончая пугающим крэговским символизмом, то «одевая» любой клочок сцены, то «раздевая» сцену донага, — он не прельщался теперь поисками новых форм.

Более того, в его позднем искусстве проступала даже заметная консервативность сценических форм. В ту пору, когда сцена буквально дрожала под напором дерзких экспериментаторов, Станиславский испытывал инстинктивное желание вернуться вспять, опереться на нечто постоянное и прочное, как та знаменитая колоннада в опере «Евгений Онегин». Разумеется, когда нужно было, он мог доводить до гиперболы роскошное безобразие хлыновской дачи, мог поднимать партизанский митинг на колокольню, мог вихрем закручивать сценический круг в ритме «безумного дня» свадьбы Фигаро. Но даже в этих емких сценических метафорах везде на законных основаниях присутствовала житейская достоверность.

Искусство режиссера всегда тяготело к быту, любило тепло домашнего очага, знакомый запах жилья, шорохи живой жизни. На время выдворив быт со сцены, оставив человека, окруженного мраком черного бархата, один на один с грозной исторической неизбежностью, режиссер теперь снова возвращал быт на сцену. Но возвращался он в новом качестве. Очищенный от всего мелочного и случайного, как бы сгущенный и сконденсированный, быт обретал теперь функцию самой жизни — бесконечной и бессмертной в своем постоянном движении. На это прочное постоянство жизни теперь и опирался режиссер.

Музыкальная полифония действия утверждала демократическое равноправие всех голосов — больших или малых, ведущих или крошечных — перед единым потоком жизни. И каждый должен был нести за собой на сцену «шлейф роли», чувствовать, знать, пережить в мельчайших подробностях то, что делал его герой до поднятия занавеса, как продулся в карты Хлестаков, у кого служил прежде Фигаро, какие муки перенес Отелло до встречи с Дездемоной. Не только потому, что это нужно было лично ему — Хлестакову — М. Чехову, Фигаро — Н. Баталову. Отелло — Л. Леонидову, но и потому, что тем самым устанавливались контакты каждого с бесконечным движением самой жизни, с эпическим началом драмы.

Да, Станиславский любил быт, любил малейшее проявление жизни на сцене. Он знал, что именно здесь кроется своеобразие и неумирающая сила искусства театра. Живой человек на сцене был доминантой всех его режиссерских исканий. Это не было воссозданием просто правды жизни, но «правды жизни человеческого *духа*». За первым бытовым пластом режиссер всегда открывал глубину и непрерывность духовной жизни человека, докапывался до скрытого подтекста, до подсознательных душевных движений личности.

Таинство духовной жизни человека, открывавшееся со сцены, и было особым секретом режиссуры Станиславского. Он искал и находил в разное время разные ключи к подсознанию: шел от внутреннего и внешнего, от ситуации и быта, от чувства и от физического действия, но всегда шел, не останавливаясь, к тому, что скрыто за оболочкой быта. В этом и состояло его творчество.

{395} Но в этом же таилась и какая-то загадочность, досадная неповторимость его режиссерских уроков. Ученики и последователи могли изучить — и добросовестно изучали — его приемы, ключи, подходы. Но, чтобы прозреть то невидимое, постичь то сокровенное, поэтическое, что хоронилось за первым слоем быта, нужно было обладать, подобно Евгению Вахтангову или Михаилу Чехову, еще и гениальной творческой интуицией.

Режиссура Станиславского коварно проста: казалось бы, «бери образцы у жизни и природы», — и все тут. Природа сама сработает. И многие обманывались этой простотой и честно «брали образцы», но ставили только серые, приземленные, бытовые спектакли, лишенные поэтического взлета. Посмертная судьба традиций Станиславского ясно показала, как трудно следовать его примеру. Здесь нет видимых опорных пунктов, нет свода мизансцен, сравнительно мало оригинальных решений сценического пространства, которые так легко и быстро берутся на вооружение переимчивыми режиссерами у того же Мейерхольда или Таирова.

Словно чувствуя незащищенность своих традиций, Станиславский и создавал всю жизнь «систему», чтобы ученикам было на что опереться. Желание найти твердую почву и приводит его в последние годы к открытию метода физических действий, к разработке этюдного метода действенного анализа пьесы и роли. Здесь сказалось и влияние самого времени, его действенных, активных, энергичных ритмов, которые чуткий к жизни художник не мог не воспринимать. В этом смысле новая эпоха сыграла в его творчестве, помимо всего прочего, огромную роль.

Станиславский работал в советское время больше всего над классикой, с нею связаны его самые совершенные и стойкие творения. Конечно, молодая советская драма не могла сразу предоставить в его распоряжение драматурга, равного Чехову или Горькому. Инстинктивная ориентация режиссера на классику тоже выдавала его желание опереться на нечто вечное и непреходящее в непрерывном потоке общечеловеческой культуры, отсюда извлечь уроки новым поколениям.

Но была пора в искусстве Станиславского, когда он снова стал режиссером современной пьесы. Это случилось в тот самый момент, когда, вернувшись после долгих гастролей на родину, он почувствовал, что сможет творить новое только тут, на своей земле, а не в «изолгавшейся», «изъёрничавшейся» Европе, где с театральным искусством «покончено». Это ощущение заставило его жадно потянуться к пьесам молодых авторов — Булгакова, Вс. Иванова, Леонова, Катаева, чтобы почерпнуть у них знание новой России.

За какие-нибудь два‑три года он ставит один за другим четыре современных спектакля — «Дни Турбиных», «Бронепоезд», «Унтиловск», «Растратчики», где в разных срезах и в разной тональности дает анализ сдвинувшейся со старых колков России.

С чеховской бережной объективностью он заглядывает в души русских интеллигентов, застигнутых гражданской войной, и с ними вместе переживает мучительный и необходимый процесс расставания с иллюзиями прошлого. С горьковским размахом он разворачивает эпический поток сибирских партизан, чтобы в нем обнаружить братский, гуманистический смысл ленинской {396} идеи революции. Он доходит до затерянного в снегах ссыльного городка, чтобы вместе с Леоновым исследовать темные извилины души унтиловских человечков и развенчать позицию «внутренней эмиграции». А вместе с Катаевым он совершает шутейное путешествие по городам и весям вслед за «случайными» растратчиками, наивно потянувшимися к беззаботной «красивой жизни», чтобы показать им грустный и обманчивый блеск мишурной свободы.

Прикосновение к современности обострило, активизировало восприятие классики, и когда Станиславский ставил одновременно «Горячее сердце» или «Женитьбу Фигаро», он уже по-новому смотрел и на российское хмельное разрушительное буйство, и на тишайшую жажду «эпического покоя», и на веселый французский вариант «бескровной революции».

Это было естественное взаимопроникновение двух культурных потоков, старого и нового, где процесс наведения мостов воочию сказался. Наверное, именно поэтому тогда и произошло новое рождение Художественного театра, слияние «стариков» с молодежью. Отсюда и повел свое доброе начало советский МХАТ.

Многомерное сценическое исследование жизни, предпринятое Станиславским в последнее двадцатилетие его жизни, открыло новые черты его режиссерского искусства. Режиссер «корня», а не «результата», всегда выращивавший свои произведения на почве жизни, а не придумывавший их из головы, он теперь как будто все меньше заботился о внешней форме спектакля. Утверждая «театр актера», он все чаще повторял, что «теряет вкус к режиссерству», к «модному» увлечению сценическим оформлением, к расширению прав художника на сцене. Ему виделся «новый тип режиссера», который владеет только приемами воздействия на органическую природу артиста. Найти верную «сверхзадачу» и провести к ней «сквозное действие» спектакля — вот главная забота режиссера. А какие при этом могут возникнуть мизансцены, какие понадобятся декорации — это уже не суть важно. Под конец он мечтал даже «о таком спектакле, в котором актеры не знают, какую из четырех стен откроют сегодня перед зрителем»[[679]](#footnote-680).

Может быть, поэтому сложилось представление о некоей «бесформенности» поздней режиссуры Станиславского. О том, что его традиции живут лишь в его «системе». Между тем, если приглядеться внимательно к его постановкам, то в них откроется своя целостная художественная система. То гармоническое единство правды и поэзии, которое составляло пленительное свойство его чеховских спектаклей, теперь подвергалось испытаниям на прочность. Стиль поэтического реализма, прозы быта, как бы высвеченной изнутри поэзией духовности, продолжал свою новую сценическую жизнь в изменившихся «предлагаемых обстоятельствах» эпохи. В связи с этим проза вступала в иные взаимоотношения с поэзией.

{397} Легко заметить, что все послереволюционное творчество Станиславского приобрело ярко выраженный *действенный* характер: можно сказать, что каждый его спектакль, начиная с «Двенадцатой ночи» и кончая «Тартюфом», становился своеобразным «уроком действия».

Если прежде, до революции, его созданием была чеховская театральная система, порожденная драматизмом будничного бытового обихода, то теперь режиссер формирует систему, построенную на драматизме активном, внебудничном. В этом проступало веление времени — катастрофического и освободительного, в котором мирная будничная ситуация оказалась взорванной революционной стихией.

Человек, вырванный из привычной колеи, переживал — мучительно или радостно — процесс освобождения от прошлого. Раскрепощенный от власти быта, он мог теперь действовать открыто и свободно, в обстоятельствах необыденных и незаурядных. Прежние тихие и сдержанные ритмы «скрытого» драматизма уступали место ритмам напряженным и стремительным.

Вольная стихия раскованных чувств входила в спектакли Станиславского как стихия праздника, карнавала. По-разному преломляясь, она играла народные масляничные игры в «Горячем сердце», справляла свадебный обряд в бешеном ритме «Безумного дня», гомонила многоголосой радостью «братания» на колокольне «Бронепоезда», сверкала заманчивыми красками ярмарочного гулянья в трактире «Растратчиков».

В каждом из героев своих спектаклей режиссер обнаруживал ренессансную волю к действию, мажорный порыв самовыражения, осуществления своей личности сполна. Дарованная человеку свобода открывала вольную игру жизненных сил. Такой игрой переполнялась и пенилась бурная энергия Фигаро — Н. Баталова и Сюзанны — О. Андровской, вопреки всем козням ловко устраивающим свою свадьбу. Раскованная игра жизненных сил прямо трепетала в каждом мускуле, в песне и хохоте баталовского Васьки Окорока.

Даже тогда, когда цели и средства оказывались на поверку ложными и обманными, и тогда человек — в сценических созданиях Станиславского — стремился развернуть вовсю открытые ему новые возможности. И тогда повертывалась оборотная сторона человеческой деятельности. Прельщался неожиданно подаренной ему властью чеховский Хлестаков, ненароком залетевший в «праздничное царство». Упивались хмельной безудержной силой москвинские Хлынов и Ноздрев, разыгрывая перед гостями свой потешный и безобразный кураж. Лихорадочно и хищно раздували свою липовую карьеру «продавцы славы». «Случайные растратчики» швыряли налево и направо шальными деньгами, желая насладиться свободой «инобытия». С дьявольской воинственной энергией затевал свое черное дело Яго — В. Синицын. Напористо и вкрадчиво завоевывал свое могущество «будущий херсонский помещик» Чичиков — В. Топорков. С невероятной одержимостью и энтузиазмом утверждал свою ложную веру топорковский Оргон.

Видя все это, Станиславский объективно и непредвзято открывал разные грани одного и того же процесса — процесса раскрепощения творческой воли человека. Он показывал, что действенная стихия, напористая динамика {398} человеческих поступков может творить с таким же успехом зло, как и добро. Все зависит от цели и средств, какими эта цель достигается. Вольная игра жизненных сил может вздыматься к мирному, веселому празднику свободы, равенства и братства, а может падать в подвалы дьявольских, злокозненных расчетов и интриг.

Вскрывая жизненную диалектику добра и зла, спектакли Станиславского объясняли, почему добрые порывы могут граничить с порывами злыми. Его произведения заставляли задумываться о том, каким образом активная энергия может превратиться не только в силу созидания, но и в силу разрушения.

Раздумывая об этом, режиссер не торопился обвинять во всем человека. Он старался судить по справедливости и всякий раз находил для каждого «внутреннее оправдание», не исключавшее, впрочем, а предполагавшее «внешнее осуждение». Он замечал, как по-детски радуется мальчишка Хлестаков, впервые в жизни оказавшийся в «добром» городе. Видел, что душу Хлынова «никто не понимает», что ему со своей силушкой «некуда податься». Открывал тайную человеческую муку унтиловского совратителя Червакова. Заставлял искренне страдать Яго. И обнаруживал настоящую трагедию в жизни мольеровского Оргона.

С обычной своей эпической силой режиссер расширял «предлагаемые обстоятельства» жизни героя. В «Отелло», как почти в каждый спектакль, он вводил добавочные фигуры, эпизоды и «массовые сцены», чтобы дать зрителю почувствовать громадные «внеличные» — социальные и общественные — причины драмы.

В «Ревизоре», «Горячем сердце» или в «Мертвых душах» он включал в орбиту своих сценических раздумий всю Россию. И видел не одного лишь Городничего, дрожащего мелкой дрожью за дверью хлестаковского номера, но весь город, объятый массовым психозом страха. Старался понять, откуда появляются на Руси и разрастаются такие явления, как хлыновщина, курослеповщина и градобоевщина, чем питается стихия безобразного разрушения или сонная одурь мертвящего покоя.

Обнажая в каждом своем спектакле срез разных исторических пластов жизни, Станиславский судил о прошлом и настоящем с позиций будущего. Широкая пространственная и временная протяженность его сценических полотен сообщала им философскую глубину и историческую объективность.

Но помимо объективного начала, в его творениях жило и начало субъективное. Историзм соединялся с современностью мироощущения художника. Глубоко личная, лирическая тема его творчества проступала всякий раз в особом отзвуке гуманистической мелодии спектакля. Какую бы смешную, саркастическую или сатирическую пьесу ни ставил Станиславский, он всегда докапывался в ней до глубинных токов веры в человека и защиты человечности. Здесь его прежняя чеховская система находила себе приют и продолжение. И по мере того, как мирные будни входили все прочнее в послереволюционную действительность, это чеховское искусство оживало в его творениях.

Впервые, с какой-то пронзительной откровенностью тема защиты человека, застигнутого бураном массового социального движения, прозвучала в «Днях Турбиных». А затем, хотя и потесненная сатирическими персонажами, {399} она продолжала жить в людях, близких самому Станиславскому — прежде всего в образах шекспировского Отелло и булгаковского Мольера. Чехова он так и не успел поставить заново, видимо, чувствуя, что его время — впереди. Но когда задумывал Отелло и Мольера, то вкладывал в их души и чеховскую лирику, и свою собственную донкихотскую натуру романтика. На сцену должны были прийти люди, наделенные его доверчивостью и страстностью, его цельностью и гармонией, его добротой мирного великого человека, поставленного перед великой дисгармонией века. Но прийти они тоже не успели, оставаясь — как завет — режиссерам будущих поколений.

Драматизм этой коллизии проступал каждый раз не только во внутренней теме того или иного спектакля, но и в построении всего сценического действия. Наверное недаром в спектаклях режиссера новой поры проступила тенденция многоэпизодного построения сценического действия. Быт, как бы взлохмаченный, разметанный на куски при взрыве, теперь не укладывался в мягко льющуюся повествовательную кантилену. Режиссер стал строить действие из коротких, быстро сменяющих друг друга эпизодов.

Так складывались не только современные постановки — «Дни Турбиных» и «Бронепоезд», где сам стиль драматурга диктовал дробный, скачущий ритм эпизодного построения, но и классические. Недаром Станиславский разбивал каждое действие «Женитьбы Фигаро» и «Отелло» на ряд мелких сцен, а «Мертвые души» дробил на бесконечную цепочку отдельных картин. Во время работы количество картин множилось, эпизоды, нагромождаясь, теснили друг друга, создавали хаотический затор. Приходилось их сокращать, уминая в привычные рамки спектакля.

Эпизодическая структура проступала в эти годы не только в режиссуре Станиславского. Еще более мощно и настойчиво она сказывалась в каждом творении Мейерхольда — будь то «Лес» или «Великодушный рогоносец», «Мандат» или «Ревизор». При этом оба режиссера испытывали потребность развернуть все эпизоды на вертящемся кругу — в стремительных ритмах самого времени.

Любопытно, что под конец жизни режиссеры, работая вместе, именно тут находили общий язык, понимали друг друга с полуслова. Фантазируя, как можно поставить «Дон Жуана» Моцарта, Мейерхольд говорил, что «“в опере должно быть не менее пятнадцати — восемнадцати картин”, но Станиславский его перебивал: “Мало! — двадцать — двадцать пять”. Мейерхольд соглашался, добавляя: “Но они должны сменяться молниеносно!” “А без этого гибель спектаклю”, — подхватывал Станиславский»[[680]](#footnote-681).

Однако и в пределах этой — продиктованной временем — стремительно двигающейся эпизодической структуры каждый из них проявлял свою особую, не схожую с другим, художественную натуру. Разница проступала в соотношении этой структуры с образом человека, в иной концепции героя и среды.

{400} Мейерхольд подчинял человека разрушительному сатирическому пафосу своих композиций. Его герой становился винтиком или мотором общего грандиозного механизма, действующего на сцене по единовластной воле режиссера. Станиславский, напротив, отстаивал самостийность человека. В любой его сценической композиции все служило человеческой личности. В каждом кратком эпизоде главенствовал характер — будь то характер Ноздрева или Фигаро, Турбина или Отелло. Человек включался в общий ритм своей среды, своего времени, но в нем не растворялся. Чаще он вступал в противоборство со своей средой, иногда шел впереди, но никогда ей до конца не подчинялся. Личность здесь жила по своим внутренним законам.

Вот почему режиссер всегда, а теперь особенно решительно отстаивал «театр актера». В личности актера, в «правде жизни человеческого духа» он открывал духовную свободу театральной поэзии. И тогда его сценические композиции, какие бы обличительные, сатирические цели они ни преследовали, проникались лирикой живых и вольных чувств. Вера в высокое предназначение человеческой личности сказывалась в любом его — комическом или трагическом — произведении. Он готов был в каждом персонаже найти свою правду — не для того, чтобы простить, а для того, чтобы понять человека.

«Играя злого, ищи, где он добрый» — этот постоянный совет Станиславского был не только оружием его сценической диалектики, объективности и справедливости. Он был еще и оружием гуманизма. Готовность защитить доброе, мирное, человечное начало жизни, противостоящее стихии зла и разрушения, проступала во всех его режиссерских исканиях этой поры. Поэтому, наверное, он так противился теперь формам чудовищной фантасмагории, искривленного гротеска и убийственной иронии, к которым охотно прибегали не только Мейерхольд и его ученики, но и ученики самого Станиславского.

Из каждого произведения он вытаскивал его глубинную гуманистическую тему. И тогда его «Мертвые души» становились не паноптикумом социального уродства, а широкой и многоцветной панорамой русской жизни, по которой прокатилась, отравляя живые души, злая чичиковская «морока». Его «Горячее сердце» тоже наполнялось не фантомами и монстрами, а живыми человеческими душами, в которых приоткрывалась и своя драма, и своя грань русского национального характера. А его «Женитьба Фигаро» превращалась не в «безумный день», а в веселый карнавальный праздник, где «революция» совершалась с помощью смеха.

Эти три спектакля несли на себе наиболее ясный отпечаток режиссерской манеры Станиславского конца 20‑х — начала 30‑х годов. В них отчетливо сказалась и эволюция его пространственных решений. Форма спектакля каждый раз вырастала из органической потребности самого режиссера. В «Горячем сердце» он пришел вместе с художником Н. Крымовым к контрасту прекрасной природы и людей, ее «опоганивающих», к стихии фарса и скоморошьего лубка. В «Женитьбе Фигаро» он увидел свой замысел в декорациях художника А. Головина, который как раз и дал ему формулу эстетически прекрасного претворения идеи революции.

{401} Но эта же декорационная манера Головина, примененная к трагедии «Отелло», при всем своем орнаментальном блеске и проникновении в эпоху, обернулась на сцене оперной пышностью. Замысел режиссера уже тянулся к иным, более строгим пределам, и праздничность Головина ему больше не соответствовала. Наверное, поэтому с годами Станиславского все больше стало раздражать «своеволие» художника в театре. Не случайно в «Мертвых душах» он отказался от гиперболических декораций художника В. Дмитриева, заменяя их простым и незаметным фоном, выдвигающим на первый план актера.

Великий русский режиссер всеми своими произведениями дал многомерный, полифонический образ России, русского человека на сломе эпох. Этой высокой цели он подчинял свое вечно обновляющееся искусство. Трудно предположить, куда пошло бы дальнейшее движение режиссера, если бы он по-прежнему оставался в строю. Ясно одно: центральность фигуры актера была бы еще более укреплена.

Но судьбе было угодно так, чтобы титанический рывок 1926 – 1928 годов едва не стоил Станиславскому жизни. И создатель театра, совершив его второе рождение, сам должен был из его стен уйти. Это обстоятельство поневоле заставило его сделаться из активного строителя театра скорее режиссером-педагогом, который воспитывал актеров на классической литературе. Приток свежих впечатлений, идущий от соприкосновения с современной драмой, сократился. Зато углубилась и расширилась сфера познания актерской техники, методологии работы актера над собой и над ролью в процессе переживания, что и вылилось в новых открытиях «системы». Предметным уроком по «системе» и становились, помимо всего прочего, последние спектакли Станиславского.

Великий режиссер, который часто сетовал на свое одиночество, оставил после себя много учеников как внутри самого театра, так и за его пределами. Немирович-Данченко за те пять лет, которые ему были отпущены судьбой после смерти Станиславского, еще продолжал стойко хранить высокий уровень искусства МХАТ. В 1940 году он создал прекрасный чеховский спектакль — «Три сестры», который стал его духовным и художественным завещанием, памятником гуманистической культуры русской интеллигенции и новым поэтическим открытием Чехова. Рядом с Немировичем-Данченко и под его руководством продолжали работать В. Сахновский и Н. Горчаков, режиссерами становились крупнейшие актеры театра — М. Кедров, Л. Леонидов, Н. Хмелев, В. Станицын, И. Раевский. М. Кнебель и др. Их усилиями были осуществлены такие превосходные спектакли, как «Кремлевские куранты», «Глубокая разведка», «Пиквикский клуб» и «Школа злословия», в которых искусство «человековедения» проживало свою новую сценическую жизнь.

В соседних театрах продолжали дело Станиславского его ученики — А. Попов, Ю. Завадский, А. Дикий, А. Лобанов, Р. Симонов, Б. Захава, И. Берсенев. С. Бирман и др. И когда Попов ставил «Ромео и Джульетту», Завадский — «Маскарад», Дикий — «Тени», Лобанов — «Таню», Симонов — «Человека с ружьем», Захава — «Егора Булычева», Берсенев — «Сирано де Бержерака», а Бирман — «Вассу Железнову», — каждый из них по-своему вспоминал уроки Станиславского. Влияние традиций Станиславского {402} и Немировича-Данченко постепенно распространялось все шире по театрам периферии, национальных республик и за рубежом. Мировое значение Станиславского стало поистине грандиозным. Число его последователей все росло.

Но пришла пора, когда в годы самого большого признания величия Станиславского его традиция стала заметно оскудевать. Причин тому было немало. То, что школа МХАТ была признана единственно желанной в советском театре, то, что другие творческие направления были взяты под сомнение, это не могло не сказаться губительно на судьбе самого Художественного театра. Лишенный нормальной обстановки творческого соревнования и взаимодействия с другими стилевыми направлениями, поставленный по существу вне критики, МХАТ постепенно пришел к самоуспокоенности, затормозил свое развитие, начал превращаться в музейный, мемориальный театр. На его сцену стало проникать все больше ремесленных, посредственных произведений, чуждых истинным традициям Станиславского и Немировича-Данченко. Постепенно искусство «переживания» сменялось ремеслом. Уход из жизни великих «стариков» — Качалова, Москвина, Леонидова, Книппер-Чеховой, Лилиной, Тарханова, ранняя смерть таких больших актеров второго поколения, как Хмелев и Добронравов, довершили урон искусства МХАТ.

Правда, и в эти трудные послевоенные годы на его сцене изредка появлялись спектакли, достойно продолжавшие заветы Станиславского и Немировича-Данченко. Их имена вспоминали зрители, которые смотрели «Плоды просвещения» с Топорковым, «Дядю Ваню» с Добронравовым, «Милого лжеца» с Кторовым и Степановой, «Нахлебника» с Яншиным. По этим редким взлетам, а не по эпигонским постановкам можно было судить об искусстве основателей театра.

Творческий кризис театра особенно заметно сказался на новых чеховских спектаклях, осуществленных в 60‑е годы. Дважды пытался МХАТ в эту пору поставить заново «Чайку» и дважды, по разным причинам, терпел поражение. Некогда прекрасные чеховские традиции, словно вырвавшись из стен Художественного театра, разлетелись по всем странам и континентам. Новое прочтение Чехова теперь скорее давалось тем режиссерам, которые — как Б. Бабочкин и Г. Товстоногов — прежде к чеховской драматургии не прикасались.

Становилось ясно, что искусство МХАТ требует глубокого обновления. Процесс возрождения традиций Станиславского начался со студийного молодежного движения, когда из учеников мхатовской школы был создан в 1956 году театр-студия «Современник». Молодые актеры стремились к раскрытию «правды жизни человеческого духа» с позиций современности, в образах новой советской драматургии. Не случайно режиссер О. Ефремов, основавший вместе со своими единомышленниками театр «Современник», ныне — по инициативе мхатовских «стариков» — стал главным режиссером МХАТ. Постепенно возвращая ему близкие контакты с современностью, с новой драматургией, со зрителем, он начал трудный процесс перестройки театра, обновления его актерского искусства. «Для меня самое главное в Станиславском, — говорит Ефремов, — его понимание назначения искусства в жизни человека».

{403} Возрождение истинных традиций Станиславского происходит сейчас не только в самом Художественном театре и в театре «Современник», но и в работе многих крупнейших режиссеров наших дней. Когда Ю. Завадский ставил «Петербургские сновидения», М. Кнебель — «Иванова», Г. Товстоногов — «Мещан», А. Гончаров — «Бег», а А. Эфрос — «Женитьбу», — каждый из них шел по пути, указанному Станиславским. Влияние его сказывается даже в постановках тех режиссеров, которые как бы расположены на другом, крайнем полюсе театрального искусства, связанного прежде всего с традицией Мейерхольда.

Увлеченные открытиями условно-метаморфического театра, занятые поисками символически емких решений сценического пространства, многие современные режиссеры приходят теперь к сближению с театром «живого актера», к подчинению любых режиссерских новаций правде человеческих переживаний. Открытия чаще всего происходят на стыке разных творческих направлений.

Естественный процесс сближения условного и достоверного, взаимовлияния противоположных стилевых тенденций в искусстве социалистического реализма проходит сейчас под знаком обновленного творческого восприятия как традиций Мейерхольда, так и традиций Станиславского.

Очищенный от унылой эпигонской схоластики, от ремесленных напластований, освобожденный от груза натуралистических излишеств, образ Станиславского снова предстает перед молодыми поколениями как образ великого искателя в искусстве, художника, вечно стремившегося к открытию Поэзии в Правде жизни.

Поэтический реализм Станиславского оживает ныне в тех произведениях театра, где властвует Актер с большой буквы, где формы могут быть разными, но все говорит о человеке — ради человека. А сам Станиславский по-прежнему остается впереди.

«Нынче надо бы дать команду: “Вперед за Станиславским!”, — говорит Товстоногов. — И нужны хорошие ноги тем, кто побежит за стремительно летящим Станиславским и не потеряет его из виду.

Когда мы прядем к будущему театру, нас первым встретит молодой, мудрый и лукаво улыбающийся Станиславский.

Он родился и жил для будущего театра, и памятник ему нужно ставить там»[[681]](#footnote-682).

Такие люди, как Станиславский, рождаются раз в столетие. Его образ, его труд, его открытия простираются на весь XX век и уходят вперед — к тем, кто будет в XXI веке совершать свой подвиг «жизни в искусстве».

# **{****404}** Указатель имен и произведений[[682]](#footnote-683)

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)   [A – Z](#_a33)

А. К. I: [329](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page329)

Аджемян В. М. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Азаровский Ю. I: [148](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page148), [150](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page150), [151](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page151)

Аксенов И. А. II: [92](#_page092)

Акулов II: [361](#_page361)

Александров Н. Г. I: [318](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page318)

Алексеев В. С. II: [332](#_page332)

Алексеев И. К. II: [368](#_page368)

Алперс Б. В. I: [71](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page071); II: [325](#_page325), [331](#_page331)

Альтшулер А. М. II: [146](#_page146), [148](#_page148), [159](#_page159), [162](#_page162), [256](#_page256)

Ан-ский см. [Раппопорт С. А.](#_Tosh0004085)

Андерс А. П. II: [329](#_page329)

Андреев В. Л. I: [213](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page213)

Андреев Л. Н. I: [10](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page010), [78](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page078), [81](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page081), [88](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page088), [89](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page089), [204](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page204) – [207](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page207), [221](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page221), [256](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page256), [293](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page293), [308](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page308), [316](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page316), [330](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page330); II: [312](#_page312), [384](#_page384)

«Анатэма» I: [242](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page242), [253](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page253), [254](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page254), [257](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page257), [289](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page289), [294](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page294), [308](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page308)

«Астроном» (замысел) I: [157](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page157)

«Дни нашей жизни» I: [330](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page330)

«Екатерина Ивановна» I: [303](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page303)

«Жизнь Человека» I: [103](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page103), [122](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page122), [179](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page179), [192](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page192), [203](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page203) – [221](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page221), [227](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page227), [229](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page229), [236](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page236), [240](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page240), [243](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page243), [253](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page253), [308](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page308), [309](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page309), [369](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page369); II: [37](#_page037), [185](#_page185)

«К звездам» I: [157](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page157), [158](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page158), [205](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page205), [206](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page206)

«Король, закон и свобода» I: [330](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page330)

«Милые призраки» I: [330](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page330)

«Мысль» I: [316](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page316), [317](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page317), [330](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page330)

«Реквием» I: [330](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page330)

«Савва» I: [206](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page206)

«Самсон в оковах» I: [330](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page330)

«Собачий вальс» I: [330](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page330)

Андреев Н. А. II: [35](#_page035), [37](#_page037) – [41](#_page041), [43](#_page043), [55](#_page055) – [57](#_page057)

Андреева М. Ф. I: [58](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page058), [88](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page088)

Андровская О. Н. II: [170](#_page170), [187](#_page187), [189](#_page189), [194](#_page194), [195](#_page195), [258](#_page258)

Аникст А. А. II: [30](#_page030), [272](#_page272)

Антуан А. I: [9](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page009), [14](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page014)

Арабажин К. И. I: [118](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page118), [119](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page119), [284](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page284), [286](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page286)

Арбузов А. Н.

«Таня» II: [399](#_page399)

Ариель см. [Ашешов Н. П.](#_Tosh0004086)

Аристофан

«Лизистрата» II: [91](#_page091), [92](#_page092), [180](#_page180)

Арманд И. I: [150](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page150)

Артем А. Р. I: [78](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page078), [116](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page116)

Арцыбашев М. П. I: [330](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page330)

Асафьев Б. В. II: [206](#_page206)

Астангов М. Ф. I: [364](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page364); II: [295](#_page295)

Амтман-Бриедит А. Ф. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Афиногенов А. Н. II: [365](#_page365)

«Страх» II: [317](#_page317) – [320](#_page320)

Ашешов Н. П. (Ариель) I: [58](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page058)

Ашмарин В. II: [237](#_page237)

Бабанова М. И. I: [364](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page364); II: [295](#_page295)

Бабель И. Э. II: [165](#_page165)

Бабочкин Б. А. II: [400](#_page400)

Базилевская-Соловьева И. см. [Соловьева И. Н.](#_Tosh0004087)

Байрон Дж. Н. Г. I: [155](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page155), [333](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page333)

«Каин» I: [205](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page205), [216](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page216), [242](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page242), [294](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page294), [355](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page355), [360](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page360), [361](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page361); II: [7](#_page007), [29](#_page029) – [53](#_page053), [55](#_page055), [68](#_page068), [74](#_page074), [77](#_page077), [103](#_page103), [124](#_page124), [130](#_page130), [138](#_page138), [207](#_page207), [230](#_page230), [346](#_page346), [370](#_page370), [392](#_page392)

«Манфред» I: [242](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page242)

«Сарданапал» I: [242](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page242)

Баклановский С. Н. II: [126](#_page126)

Бакчеев П. I: [302](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page302)

{405} Балтрушайтис Ю. К. I: [182](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page182)

Бальмонт К. Д. I: [136](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page136), [139](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page139), [140](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page140), [144](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page144)

«Три рассвета» I: [207](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page207)

Барановская В. В. I: [211](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page211), [212](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page212), [214](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page214)

Барнай Л. I: [182](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page182)

Барро Ж.‑Л. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Басаргин А. см. [Введенский А. И.](#_Tosh0004088)

Бассехес А. И. II: [212](#_page212) – [214](#_page214)

Баталов В. П. II: [214](#_page214), [243](#_page243)

Баталов Н. П. II: [63](#_page063), [95](#_page095), [136](#_page136), [137](#_page137), [169](#_page169), [170](#_page170), [182](#_page182), [186](#_page186), [188](#_page188), [194](#_page194), [212](#_page212), [215](#_page215) – [218](#_page218), [221](#_page221), [258](#_page258), [273](#_page273), [394](#_page394)

Батюшков Ф. Д. I: [191](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page191)

Бауман н. э. I: [179](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page179)

Бахрушин Ю. А. II: [173](#_page173), [397](#_page397)

Бахтин М. М. II: [162](#_page162), [205](#_page205)

Бачелис И. И. II: [262](#_page262)

Бачелис Т. И. I: [26](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page026); II: [156](#_page156)

Бебутов В. М. I: [341](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page341); II: [51](#_page051), [52](#_page052)

Безыменский А. И. II: [160](#_page160)

Бёклин А. I: [202](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page202), [207](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page207)

Белинский В. Г. II: [316](#_page316)

Белый А. I: [118](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page118), [129](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page129), [138](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page138), [203](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page203), [212](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page212); II: [317](#_page317)

«Петербург» II: [138](#_page138)

Бель Г.

«Глазами клоуна» I: [81](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page081)

Беляев Ю. Д. I: [191](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page191), [252](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page252), [258](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page258)

Бендина В. Д. II: [199](#_page199), [376](#_page376)

Бенуа А. Н. I: [212](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page212), [288](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page288), [297](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page297) – [303](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page303), [310](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page310), [311](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page311), [313](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page313), [314](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page314), [317](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page317), [319](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page319) – [323](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page323), [326](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page326), [334](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page334) – [336](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page336), [347](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page347), [371](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page371); II: [369](#_page369)

Бергер Г.

«Потоп» I: [292](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page292), [335](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page335); II: [24](#_page024)

Бергман И. I: [9](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page009)

Бердслей О. I: [216](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page216), [220](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page220)

Берковский Н. Я. I: [23](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page023), [83](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page083), [339](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page339), [366](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page366); II: [157](#_page157), [173](#_page173), [270](#_page270), [271](#_page271)

Берсенев И. Н. I: [308](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page308), [318](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page318), [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374); II: [10](#_page010), [14](#_page014), [70](#_page070), [399](#_page399)

Бертенсон С. Л. II: [171](#_page171)

Бескин Э. М. I: [200](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page200), [232](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page232), [300](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page300), [307](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page307), [314](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page314); II: [94](#_page094), [114](#_page114), [202](#_page202), [218](#_page218)

Бизе Ж.

«Кармен» [«Карменсита и солдат»] II: [91](#_page091), [92](#_page092), [174](#_page174), [176](#_page176)

Билль-Белоцерковский В. Н. II: [165](#_page165), [262](#_page262)

«Шторм» II: [222](#_page222), [294](#_page294)

Бирман С. Г. I: [349](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page349); II: [14](#_page014), [17](#_page017), [68](#_page068), [399](#_page399)

Бичер-Стоу Г.

«Хижина дяди Тома» II: [144](#_page144), [164](#_page164)

Блок А. А. I: [18](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page018), [19](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page019), [33](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page033), [124](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page124), [138](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page138), [158](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page158), [162](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page162), [203](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page203), [212](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page212), [220](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page220), [222](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page222), [224](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page224), [242](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page242) – [244](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page244), [328](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page328), [330](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page330), [356](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page356), [363](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page363); II: [18](#_page018) – [22](#_page022), [74](#_page074), [272](#_page272)

«Балаганчик» I: [172](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page172), [202](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page202), [203](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page203), [210](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page210), [220](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page220), [231](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page231), [242](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page242), [333](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page333)

«Король на площади» I: [333](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page333)

«Краски и слова» (статья) I: [243](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page243)

«Незнакомка» I: [333](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page333)

«О реалистах» (статья) I: [220](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page220)

«Песня Судьбы» I: [242](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page242) – [244](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page244), [248](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page248)

«Роза и Крест» I: [244](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page244), [329](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page329), [331](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page331) – [334](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page334), [349](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page349), [356](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page356), [360](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page360), [371](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page371); II: [18](#_page018) – [22](#_page022), [30](#_page030), [104](#_page104)

Блюм В. И. (Садко) II: [56](#_page056), [57](#_page057), [64](#_page064), [88](#_page088), [89](#_page089), [94](#_page094), [103](#_page103), [114](#_page114), [132](#_page132), [202](#_page202), [203](#_page203), [218](#_page218), [220](#_page220)

Блюм О. II: [132](#_page132)

Блюменталь-Тамарина М. М. II: [263](#_page263)

Боборыкин П. Д. I: [187](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page187), [218](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page218)

Бокшанская О. С. II: [84](#_page084)

Болдуман М. П. II: [339](#_page339), [340](#_page340), [348](#_page348), [349](#_page349), [354](#_page354), [360](#_page360), [363](#_page363)

Болеславский Р. В. II: [71](#_page071)

Бомарше П. О. К.

«Женитьба Фигаро» I: [355](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page355), [362](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page362); II: [68](#_page068), [95](#_page095), [96](#_page096), [139](#_page139), [144](#_page144), [164](#_page164), [167](#_page167) – [172](#_page172), [174](#_page174), [175](#_page175), [177](#_page177) – [179](#_page179), [181](#_page181) – [188](#_page188), [190](#_page190) – [207](#_page207), [272](#_page272), [311](#_page311), [393](#_page393), [396](#_page396) – [398](#_page398)

Борисов-Мусатов В. Э. I: [307](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page307)

Боттичелли С. I: [202](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page202)

Бояджиев Г. Н. II: [384](#_page384) – [386](#_page386)

Брам О. I: [12](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page012), [14](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page014)

Брехт Б. I: [9](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page009), [105](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page105), [113](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page113), [208](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page208), [209](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page209), [280](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page280), [364](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page364)

«Жизнь Галилея» I: [39](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page039)

Брилль Е. Л. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Бромлей Н. Н. II: [93](#_page093)

Брук П. I: [9](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page009), [280](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page280), [364](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page364), [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374); II: [295](#_page295)

Брюсов В. Я. I: [127](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page127), [158](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page158), [173](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page173), [177](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page177), [182](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page182), [224](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page224), [288](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page288), [289](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page289), [328](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page328)

«Земля» I: [207](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page207), [221](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page221), [222](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page222)

Булгаков М. А. II: [147](#_page147), [148](#_page148), [150](#_page150), [152](#_page152) – [154](#_page154), [156](#_page156), [158](#_page158), [160](#_page160), [162](#_page162), [165](#_page165), [208](#_page208), [297](#_page297), [301](#_page301), [303](#_page303), [311](#_page311), [312](#_page312), [395](#_page395)

«Бег» II: [252](#_page252), [253](#_page253) – [263](#_page263), [400](#_page400)

«Белая гвардия» II: [96](#_page096), [144](#_page144) – [146](#_page146), [150](#_page150), [151](#_page151), [157](#_page157), [160](#_page160)

«Дни Турбиных» I: [363](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page363); II: [7](#_page007), [95](#_page095), [138](#_page138), [139](#_page139), [145](#_page145) – [158](#_page158), [158](#_page158) – [164](#_page164), [166](#_page166), [203](#_page203), [204](#_page204), [207](#_page207), [213](#_page213), [216](#_page216) – [219](#_page219), [223](#_page223), [230](#_page230), [253](#_page253), [257](#_page257), [262](#_page262), [296](#_page296), [305](#_page305), [365](#_page365), [366](#_page366), [395](#_page395), [397](#_page397)

«Мольер» II: [153](#_page153), [263](#_page263), [317](#_page317), [332](#_page332) – [366](#_page366), [373](#_page373), [392](#_page392)

Бунин И. А. I: [10](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page010), [318](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page318); II: [31](#_page031), [47](#_page047)

Бурджалов Г. С. I: [150](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page150), [313](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page313)

Бурджалян А. С. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Буренин В. П. I: [218](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page218)

Вагнер Р. II: [292](#_page292)

Ваграмов Ф. А.

«Взлет» II: [301](#_page301)

Вакс Б. А. II: [161](#_page161), [264](#_page264)

Валентин М. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Ванцявичус Г. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Василевский Л. М. I: [201](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page201)

Васильев С. (С. В. Флеров) I: [32](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page032)

Васнецов В. М. I: [59](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page059), [98](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page098)

Вахтангов Е. Б. I: [9](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page009), [209](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page209), [217](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page217), [254](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page254), [280](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page280), [294](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page294), [302](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page302), [310](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page310), [312](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page312), [335](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page335), [369](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page369), [373](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page373); II: [14](#_page014), [16](#_page016), {406} [29](#_page029), [36](#_page036), [52](#_page052), [54](#_page054), [65](#_page065), [68](#_page068), [73](#_page073), [74](#_page074), [302](#_page302), [303](#_page303), [323](#_page323), [395](#_page395)

Введенский А. И. I: [87](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page087), [151](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page151), [191](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page191), [218](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page218)

Вербицкий В. А. II: [133](#_page133), [135](#_page135), [324](#_page324), [327](#_page327)

Верди Дж.

«Отелло» II: [280](#_page280)

«Риголетто» II: [360](#_page360), [368](#_page368)

Верхарн Э.

«Зори» II: [49](#_page049), [50](#_page050), [52](#_page052), [97](#_page097)

Вершилов Б. И. II: [68](#_page068), [95](#_page095), [96](#_page096), [167](#_page167), [168](#_page168), [170](#_page170), [171](#_page171), [172](#_page172), [174](#_page174), [182](#_page182), [183](#_page183), [186](#_page186)

Веселовский А. Н. I: [187](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page187)

Вилар Ж. I: [9](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page009), [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Виленкин В. Я. II: [231](#_page231)

Вильямс П. В. II: [337](#_page337), [338](#_page338), [358](#_page358), [363](#_page363), [381](#_page381), [385](#_page385), [387](#_page387)

Виноградская И. Н. I: [254](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page254), [273](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page273), [282](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page282), [296](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page296), [320](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page320), [324](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page324), [325](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page325); II: [10](#_page010), [93](#_page093)

Вирта Н. Е. II: [359](#_page359)

Витвицкая Б. И. II: [20](#_page020)

Вишневский А. Л. I: [313](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page313), [318](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page318); II: [31](#_page031), [42](#_page042), [143](#_page143), [145](#_page145), [266](#_page266), [314](#_page314)

Владимиров И. П. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Волков Н. Д. I: [202](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page202), [219](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page219); II: [203](#_page203), [204](#_page204), [253](#_page253), [384](#_page384)

Волконский С. I: [263](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page263)

Волошин М. А. I: [182](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page182)

Волькенштейн В. М. I: [25](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page025), [282](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page282), [340](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page340)

«Далай Лама» II: [144](#_page144)

«Калики перехожие» I: [337](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page337)

Врубель М. А. I: [138](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page138), [144](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page144), [152](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page152), [172](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page172), [212](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page212), [220](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page220)

Высоцкая С. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Высоцкий В. I: [198](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page198), [200](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page200)

Вяткин Г. А. I: [262](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page262), [263](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page263)

Гаазе Ф. I: [182](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page182)

Гаврилов А. В. II: [216](#_page216), [239](#_page239)

Гайдаров В. Г. II: [32](#_page032), [34](#_page034)

Гамсун К. I: [81](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page081), [124](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page124), [176](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page176), [206](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page206), [216](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page216), [256](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page256), [293](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page293), [306](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page306)

«Драма жизни» I: [52](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page052), [101](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page101), [103](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page103), [122](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page122), [126](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page126), [145](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page145), [154](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page154) – [156](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page156), [161](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page161) – [172](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page172), [174](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page174) – [179](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page179), [185](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page185), [192](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page192) – [204](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page204), [209](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page209), [216](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page216), [218](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page218), [220](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page220), [221](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page221), [223](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page223), [227](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page227), [234](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page234), [243](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page243), [246](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page246), [248](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page248), [253](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page253), [294](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page294), [306](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page306), [308](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page308), [311](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page311), [313](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page313), [368](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page368); II: [37](#_page037), [185](#_page185)

«У врат царства» I: [242](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page242); II: [144](#_page144), [164](#_page164)

«У жизни в лапах» I: [261](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page261), [303](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page303), [359](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page359); II: [13](#_page013), [71](#_page071)

Гауптман Г. I: [10](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page010), [88](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page088), [91](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page091), [130](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page130), [137](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page137), [102](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page102), [182](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page182); II: [5](#_page005), [168](#_page168), [264](#_page264)

«Возчик Геншель» I: [46](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page046), [47](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page047)

«Ганнеле» I: [14](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page014), [53](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page053), [136](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page136), [216](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page216), [255](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page255)

«Микаэль Крамер» I: [79](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page079) – [87](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page087), [103](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page103), [105](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page105), [126](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page126); II: [311](#_page311)

«Одинокие» I: [53](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page053) – [58](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page058), [90](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page090)

«Потонувший колокол» I: [14](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page014), [31](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page031), [53](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page053), [136](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page136), [144](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page144), [216](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page216)

«Праздник примирения» I: [316](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page316)

«Шлюк и Яу» I: [172](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page172), [177](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page177)

Гвоздев А. А. II: [93](#_page093)

Гейерманс Г.

«Гибель “Надежды”» I: [292](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page292)

Гейрот А. А. II: [93](#_page093)

Гейтц М. С. II: [321](#_page321)

Георгиевский Г. А. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Германова М. Н. II: [70](#_page070)

Герцен А. И. I: [19](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page019)

Гете И. В. II: [125](#_page125)

Гзовская О. В. I: [282](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page282), [295](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page295), [309](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page309), [313](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page313), [314](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page314), [332](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page332); II: [11](#_page011)

Гиацинтова С. В. II: [14](#_page014), [16](#_page016), [17](#_page017)

Гиппиус З. Н. I: [330](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page330)

Глаголь С. (Голоушев С. С.) I: [148](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page148), [189](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page189), [190](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page190), [216](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page216) – [218](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page218), [230](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page230), [235](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page235), [354](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page354), [355](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page355); II: [384](#_page384)

Глазунов А. К. I: [18](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page018)

Глебов А. Г. II: [255](#_page255)

Глебов В. В. II: [334](#_page334), [358](#_page358), [362](#_page362), [365](#_page365)

Глинка М. И.

«Арагонская хота» II: [174](#_page174)

Глиэр Р. М. II: [180](#_page180)

Гнедич П. П.

«Горящие письма» I: [12](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page012)

Гоголь Н. В. I: [19](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page019), [184](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page184), [185](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page185), [187](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page187), [331](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page331)

«Женитьба» II: [400](#_page400)

«Мертвые души» I: [355](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page355), [362](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page362); II: [144](#_page144), [164](#_page164), [222](#_page222), [242](#_page242), [296](#_page296) – [317](#_page317), [336](#_page336), [370](#_page370), [372](#_page372), [377](#_page377), [393](#_page393), [397](#_page397), [398](#_page398)

«Ревизор» I: [67](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page067), [238](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page238), [242](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page242), [245](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page245), [253](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page253), [355](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page355), [362](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page362), [369](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page369); II: [8](#_page008), [50](#_page050) – [70](#_page070), [72](#_page072) – [74](#_page074), [90](#_page090), [103](#_page103), [124](#_page124), [162](#_page162), [222](#_page222), [254](#_page254), [255](#_page255), [303](#_page303), [305](#_page305), [317](#_page317), [370](#_page370), [372](#_page372), [393](#_page393), [397](#_page397)

Гойя Ф. I: [207](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page207), [220](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page220)

Головин А. Я. I: [298](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page298); II: [68](#_page068), [167](#_page167), [168](#_page168), [171](#_page171), [174](#_page174) – [179](#_page179), [181](#_page181), [183](#_page183), [186](#_page186), [191](#_page191), [192](#_page192), [202](#_page202), [206](#_page206), [268](#_page268), [277](#_page277), [281](#_page281), [286](#_page286), [287](#_page287), [289](#_page289), [295](#_page295), [398](#_page398)

Голоушев С. С. см. [Глаголь С.](#_Tosh0004089)

Гольдони К.

«Слуга двух господ» II: [323](#_page323)

«Хозяйка гостиницы» («Трактирщица») I: [303](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page303), [309](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page309) – [317](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page317), [340](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page340), [370](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page370); II: [9](#_page009), [71](#_page071), [186](#_page186)

Гончаров А. А. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374); II: [400](#_page400)

Горев А. Ф. I: [240](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page240)

Гори Б. II: [237](#_page237)

Городецкий С. М. II: [94](#_page094)

Горчаков Н. М. I: [373](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page373); II: [73](#_page073), [90](#_page090), [95](#_page095), [96](#_page096), [103](#_page103), [106](#_page106), [109](#_page109), [111](#_page111), [117](#_page117), [138](#_page138) – [142](#_page142), [167](#_page167), [180](#_page180), [182](#_page182), [183](#_page183), [225](#_page225), [239](#_page239), [241](#_page241), [242](#_page242), [332](#_page332), [342](#_page342), [350](#_page350), [357](#_page357), [358](#_page358), [361](#_page361), [364](#_page364), [365](#_page365), [399](#_page399)

Горький М. I: [10](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page010), [18](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page018), [21](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page021), [32](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page032), [73](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page073), [74](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page074), [78](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page078), [79](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page079), [104](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page104), [120](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page120), [132](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page132), [134](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page134), [138](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page138), [162](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page162), [176](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page176), [183](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page183), [184](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page184), [194](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page194), [207](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page207), [216](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page216), [234](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page234), [235](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page235), [292](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page292), [293](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page293), [303](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page303) – [306](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page306), [308](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page308), [311](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page311), [316](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page316), [356](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page356); II: [5](#_page005), [9](#_page009), [221](#_page221), [257](#_page257), [322](#_page322), [333](#_page333), [359](#_page359), [395](#_page395)

«Астроном» (замысел) I: [157](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page157)

«Васса Железнова» II: [399](#_page399)

«Враги» II: [359](#_page359)

{407} «Городок Окуров» II: [223](#_page223)

«Дачники» I: [120](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page120), [134](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page134), [157](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page157)

«Дети солнца» I: [156](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page156) – [161](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page161), [171](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page171), [176](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page176), [179](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page179), [192](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page192)

«Егор Булычов и другие» II: [359](#_page359), [399](#_page399)

«Еще о карамазовщине» (статья) I: [308](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page308)

«Исповедь» I: [304](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page304)

«Мещане» I: [87](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page087) – [97](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page097), [104](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page104), [105](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page105), [112](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page112), [122](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page122), [235](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page235); II: [400](#_page400)

«На дне» I: [52](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page052), [58](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page058), [73](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page073), [97](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page097), [103](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page103), [105](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page105) – [114](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page114), [120](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page120), [122](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page122), [126](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page126), [132](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page132), [142](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page142), [181](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page181), [235](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page235), [304](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page304); II: [20](#_page020), [28](#_page028), [71](#_page071)

«О “карамазовщине”» (статья) I: [303](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page303), [304](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page304)

«Песня о Буревестнике» I: [235](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page235)

«Старик» I: [356](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page356); II: [9](#_page009)

Готовцев В. В. I: [302](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page302); II: [14](#_page014), [16](#_page016), [68](#_page068)

Гофман Э. Т. А. II: [66](#_page066), [305](#_page305)

«Принцесса Брамбилла» II: [66](#_page066)

Гоцци К.

«Принцесса Турандот» I: [310](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page310); II: [16](#_page016) («Сказку Гоцци»), [17](#_page017), [68](#_page068), [73](#_page073), [74](#_page074), [168](#_page168)

Грабарь И. Э. I: [309](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page309)

Гремиславский И. Я. I: [298](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page298), [314](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page314); II: [18](#_page018), [174](#_page174), [176](#_page176), [177](#_page177), [213](#_page213), [315](#_page315), [380](#_page380)

Гречанинов А. Т. I: [59](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page059)

Грибов А. Н. II: [327](#_page327), [357](#_page357)

Грибоедов А. С.

«Горе от ума» I: [176](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page176), [180](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page180), [186](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page186) – [192](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page192), [234](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page234), [238](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page238), [254](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page254), [318](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page318), [369](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page369); II: [9](#_page009), [90](#_page090), [92](#_page092), [255](#_page255), [311](#_page311)

Грибунин В. Ф. I: [318](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page318), [362](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page362); II: [59](#_page059), [105](#_page105), [108](#_page108), [119](#_page119), [165](#_page165), [266](#_page266)

Громов В. II: [62](#_page062)

Гроссман Л. П. II: [317](#_page317)

Гротовский Б. I: [280](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page280)

Гуревич Л. Я. I: [189](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page189), [190](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page190), [199](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page199), [200](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page200), [201](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page201), [215](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page215), [216](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page216), [219](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page219), [232](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page232), [235](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page235), [238](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page238) – [240](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page240), [258](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page258) – [260](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page260), [298](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page298), [324](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page324), [327](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page327); II: [268](#_page268), [317](#_page317), [384](#_page384)

Гурский В. Н. II: [62](#_page062)

Гусман Б. А. II: [115](#_page115)

Гуцков К.

«Уриэль Акоста» I: [14](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page014)

Даугуветис Б. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Дейкун Л. И. II: [14](#_page014)

Деннери А. Ф. и Кормон Э.

«Две сиротки» («Сестры Жерар») II: [164](#_page164)

Державин К. Н. II: [51](#_page051)

Дзержинский И. И.

«Тихий Дон» II: [359](#_page359)

Дикий А. Д. I: [302](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page302), [373](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page373); II: [14](#_page014), [15](#_page015), [16](#_page016), [92](#_page092), [117](#_page117), [399](#_page399)

Диккенс Ч.

«Битва жизни» II: [90](#_page090)

«Пиквикский клуб» II: [399](#_page399)

«Сверчок на печи» I: [292](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page292); II: [24](#_page024), [250](#_page250)

Дмитриев В. В. II: [258](#_page258), [298](#_page298) – [301](#_page301), [315](#_page315), [398](#_page398)

Добролюбов Н. А. I: [19](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page019)

Добронравов Б. Г. II: [107](#_page107), [108](#_page108), [112](#_page112), [158](#_page158), [164](#_page164), [165](#_page165), [233](#_page233), [239](#_page239), [400](#_page400)

Добротин А. А. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Добужинский М. В. I: [250](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page250), [251](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page251), [253](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page253), [295](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page295), [297](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page297), [309](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page309), [318](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page318), [337](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page337), [347](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page347), [348](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page348); II: [18](#_page018), [186](#_page186)

Додонов В. А. II: [60](#_page060)

Дон-Аминадо (Шполянский А. П.) I: [353](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page353); II: [16](#_page016)

Достоевский Ф. М. I: [10](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page010), [14](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page014), [16](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page016), [19](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page019), [30](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page030), [81](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page081), [184](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page184), [185](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page185), [222](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page222), [262](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page262), [282](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page282), [293](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page293), [294](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page294), [371](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page371); II: [5](#_page005), [13](#_page013), [14](#_page014), [30](#_page030), [120](#_page120), [162](#_page162), [165](#_page165), [223](#_page223), [230](#_page230), [232](#_page232), [234](#_page234), [238](#_page238), [359](#_page359), [386](#_page386)

«Бесы» I: [293](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page293), [303](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page303) – [309](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page309), [316](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page316), [317](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page317), [340](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page340); II: [32](#_page032), [120](#_page120), [230](#_page230)

«Братья Карамазовы» I: [117](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page117), [241](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page241), [242](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page242), [257](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page257) – [260](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page260), [289](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page289), [293](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page293), [294](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page294), [298](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page298), [303](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page303) – [305](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page305), [340](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page340); II: [32](#_page032), [71](#_page071), [239](#_page239), [265](#_page265)

«Дядюшкин сон» I: [295](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page295); II: [144](#_page144), [164](#_page164), [301](#_page301)

«Записки из подполья» II: [231](#_page231)

«Николай Ставрогин» см. [«Бесы»](#_Tosh0004090)

«Преступление и наказание» [«Петербургские сновидения»] II: [400](#_page400)

«Село Степанчиково» I: [11](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page011), [17](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page017), [77](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page077), [293](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page293), [294](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page294), [331](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page331), [334](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page334), [336](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page336) – [357](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page357), [371](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page371); II: [13](#_page013), [14](#_page014), [28](#_page028), [34](#_page034), [46](#_page046), [60](#_page060), [124](#_page124), [144](#_page144), [222](#_page222), [305](#_page305), [311](#_page311), [370](#_page370), [379](#_page379), [386](#_page386)

«Униженные и оскорбленные» I: [260](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page260), [293](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page293)

«Фома» см. [«Село Степанчиково»](#_Tosh0004091)

Дрейден С. Д. I: [47](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page047); II: [28](#_page028)

Дузе Э. I: [182](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page182)

Дункан А. I: [209](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page209), [230](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page230), [279](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page279), [283](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page283); II: [335](#_page335)

Дурасова М. А. II: [14](#_page014)

Дурылин С. Н. II: [387](#_page387)

Еврипид I: [330](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page330)

Егоров В. Е. I: [182](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page182), [192](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page192), [198](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page198), [205](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page205), [228](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page228), [254](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page254)

Еланская К. Н. II: [111](#_page111)

Енукидзе А. С. II: [29](#_page029), [323](#_page323), [324](#_page324)

Ермилов В. В. II: [316](#_page316)

Ермолова М. Н. I: [17](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page017); II: [5](#_page005), [325](#_page325), [326](#_page326), [389](#_page389)

Ершов В. Л. II: [44](#_page044), [232](#_page232), [233](#_page233), [258](#_page258), [326](#_page326), [331](#_page331)

Ефремов О. Н. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374); II: [400](#_page400)

Жданов В. В. II: [302](#_page302)

Жилкин И. В. I: [352](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page352)

Жуковский В. А. II: [302](#_page302)

Завадский Ю. А. I: [373](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page373); II: [14](#_page014), [96](#_page096), [133](#_page133), [136](#_page136), [189](#_page189), [190](#_page190), [193](#_page193), [195](#_page195), [196](#_page196), [258](#_page258), [399](#_page399), [400](#_page400)

Загорский М. Б. II: [45](#_page045) – [47](#_page047), [51](#_page051), [114](#_page114), [143](#_page143), [295](#_page295)

Захава Б. Е. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374); II: [14](#_page014), [399](#_page399)

Звездич И. II: [264](#_page264)

Зингерман Б. И. II: [270](#_page270)

Золя Э. I: [11](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page011), [14](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page014)

{408} Зоркая Н. М. II: [146](#_page146), [154](#_page154)

Зудерман Г. I: [182](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page182)

Зуева А. П. II: [311](#_page311), [327](#_page327)

Ибсен Г. I: [10](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page010), [88](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page088), [91](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page091), [135](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page135), [137](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page137), [152](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page152), [162](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page162), [172](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page172), [216](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page216), [234](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page234), [293](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page293); II: [5](#_page005), [16](#_page016), [168](#_page168)

«Бранд» I: [186](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page186), [192](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page192), [201](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page201), [257](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page257), [289](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page289); II: [88](#_page088)

«Доктор Штокман» I: [17](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page017), [47](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page047), [52](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page052), [58](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page058), [65](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page065) – [73](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page073), [77](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page077), [78](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page078), [103](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page103), [119](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page119), [120](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page120), [157](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page157), [163](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page163), [181](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page181), [193](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page193), [194](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page194); II: [71](#_page071)

«Привидения» I: [152](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page152) – [155](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page155)

«Росмерсхольм» I: [192](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page192); II: [16](#_page016), [36](#_page036)

«Столпы общества» I: [114](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page114), [132](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page132)

«Эдда Габлер» I: [58](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page058), [66](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page066)

Иванов Вс. В. II: [165](#_page165), [208](#_page208) – [211](#_page211), [223](#_page223), [365](#_page365), [395](#_page395)

«Блокада» II: [301](#_page301)

«Бронепоезд 14‑69» I: [363](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page363); II: [7](#_page007), [95](#_page095), [117](#_page117), [185](#_page185), [208](#_page208) – [222](#_page222), [230](#_page230), [235](#_page235), [242](#_page242), [255](#_page255), [257](#_page257), [263](#_page263), [265](#_page265), [267](#_page267), [294](#_page294), [305](#_page305), [395](#_page395), [397](#_page397)

Иванов Вяч. И. I: [328](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page328)

«Тантал» I: [207](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page207)

Иванов Ив. И. I: [72](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page072), [148](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page148)

Игнатов И. Н. I: [96](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page096), [104](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page104), [235](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page235), [240](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page240), [252](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page252), [253](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page253), [353](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page353)

Ильин II: [219](#_page219)

Ирд К. К. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Исаков С. П. II: [139](#_page139)

Каверин В. А. II: [165](#_page165)

Кайнц Й. I: [182](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page182)

Калантар Л. А. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Калашников Ю. С. I: [222](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page222)

Каллаш В. В. I: [187](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page187)

Калужский Е. В. II: [158](#_page158), [310](#_page310)

Каменева О. Д. II: [25](#_page025), [27](#_page027)

Капланян Р. Н. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Кардовский Д. Н. II: [128](#_page128), [129](#_page129), [130](#_page130)

Карташев С.

«Наша молодость» II: [301](#_page301)

Карузо Э. I: [279](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page279)

Катаев В. П. II: [222](#_page222), [241](#_page241), [395](#_page395), [396](#_page396)

«Квадратура круга» II: [253](#_page253), [301](#_page301)

«Растратчики» II: [208](#_page208), [222](#_page222), [223](#_page223), [240](#_page240) – [253](#_page253), [255](#_page255), [256](#_page256), [305](#_page305), [395](#_page395)

Качалов В. И. I: [58](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page058), [78](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page078), [151](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page151), [160](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page160), [189](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page189), [190](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page190), [253](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page253), [258](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page258), [283](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page283), [284](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page284), [286](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page286), [289](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page289), [294](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page294), [295](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page295), [308](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page308), [318](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page318), [319](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page319), [329](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page329), [334](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page334); II: [19](#_page019), [24](#_page024), [53](#_page053), [68](#_page068), [70](#_page070), [71](#_page071), [95](#_page095), [124](#_page124), [126](#_page126) – [136](#_page136), [138](#_page138), [145](#_page145), [210](#_page210), [219](#_page219), [221](#_page221), [258](#_page258), [265](#_page265), [266](#_page266), [268](#_page268), [291](#_page291), [301](#_page301), [304](#_page304), [306](#_page306), [324](#_page324), [328](#_page328), [329](#_page329), [331](#_page331), [357](#_page357), [369](#_page369), [400](#_page400)

Квапил Я. I: [182](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page182), [195](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page195), [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Кедров М. Н. I: [373](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page373); II: [221](#_page221), [259](#_page259), [306](#_page306), [307](#_page307), [314](#_page314), [369](#_page369), [375](#_page375), [377](#_page377), [378](#_page378), [380](#_page380) – [382](#_page382), [387](#_page387), [388](#_page388), [399](#_page399)

Керженцев П. М. II: [26](#_page026), [220](#_page220), [237](#_page237)

Килти Дж.

«Милый лжец» II: [400](#_page400)

«Дочь Анго» II: [24](#_page024), [91](#_page091)

Киселев Ю. П. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Клер Р. I: [9](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page009)

Клермэн Г. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Кнебель М. О. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374); II: [55](#_page055), [60](#_page060), [62](#_page062), [399](#_page399), [400](#_page400)

Книппер Л. К. II: [262](#_page262)

Книппер-Чехова О. Л. I: [52](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page052), [78](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page078), [88](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page088), [119](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page119), [133](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page133), [176](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page176), [179](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page179), [204](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page204), [288](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page288); II: [10](#_page010), [24](#_page024), [70](#_page070), [71](#_page071), [124](#_page124), [128](#_page128), [266](#_page266), [318](#_page318), [357](#_page357), [370](#_page370), [400](#_page400)

Коган П. С. II: [62](#_page062), [66](#_page066), [320](#_page320)

Козинцев Г. М. II: [295](#_page295)

Коклен Б. К. (Коклен-Старший) I: [279](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page279)

Колупаев Н. А. I: [186](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page186)

Комиссаржевская В. Ф. I: [18](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page018), [59](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page059), [171](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page171), [202](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page202), [210](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page210), [212](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page212), [277](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page277); II: [15](#_page015)

Комиссаржевский Ф. П. I: [12](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page012)

Комиссаржевский Ф. Ф. II: [27](#_page027)

Комиссаров А. М. II: [188](#_page188)

Кондратов Т. А. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Коренева Л. М. II: [353](#_page353), [355](#_page355), [357](#_page357), [360](#_page360), [370](#_page370), [377](#_page377), [379](#_page379)

Корещенко А. Н.

«Ледяной дом» (опера) II: [176](#_page176)

Корнейчук А. Е. II: [359](#_page359)

Котлубай К. И. II: [96](#_page096)

Котляревская В. В. I: [358](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page358); II: [12](#_page012)

Крамской И. Н. I: [127](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page127), [210](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page210)

Кроммелинк Ф.

«Великодушный рогоносец» II: [397](#_page397)

Кристи Г. В. II: [324](#_page324), [326](#_page326), [328](#_page328)

Крон А. А.

«Глубокая разведка» II: [399](#_page399)

Кронек Л. I: [12](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page012), [14](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page014), [32](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page032)

Крути И. А. II: [238](#_page238), [239](#_page239)

Крушельницкий М. М. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Крымов Н. П. II: [98](#_page098) – [102](#_page102), [113](#_page113), [117](#_page117), [224](#_page224), [228](#_page228), [398](#_page398)

Крымова Н. А. II: [117](#_page117), [118](#_page118)

Крэг Г. I: [179](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page179), [217](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page217), [231](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page231), [245](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page245), [253](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page253) – [258](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page258), [261](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page261), [264](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page264) – [291](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page291), [370](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page370); II: [30](#_page030), [131](#_page131), [264](#_page264), [268](#_page268), [269](#_page269), [394](#_page394)

Кторов А. П. II: [400](#_page400)

Кугель А. Р. I: [78](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page078) – [80](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page080), [127](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page127), [129](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page129), [235](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page235), [330](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page330); II: [88](#_page088), [128](#_page128) – [130](#_page130)

«Николай I и декабристы» II: [129](#_page129) – [139](#_page139)

Кудрявцев И. М. II: [93](#_page093), [153](#_page153), [157](#_page157), [328](#_page328)

Куприн А. И. I: [10](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page010), [304](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page304)

Купча В. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Курбас Л. I: [280](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page280)

Кустодиев Б. М. I: [318](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page318)

Кюи Ц. А. I: [323](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page323)

Лавренев Б. А.

«Разлом» II: [217](#_page217)

Лазаревский И. В. II: [68](#_page068)

Ламанова Н. П. II: [174](#_page174), [358](#_page358)

Латернер Ф. Н. I: [199](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page199)

Левитан И. И. I: [18](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page018), [33](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page033)

Лежава А. М. II: [252](#_page252)

Лекок Ж.

«Дочь Анго» II: [24](#_page024), [91](#_page091)

{409} Ленин В. И. I: [23](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page023), [33](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page033), [47](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page047), [291](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page291), [308](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page308), [372](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page372); II: [9](#_page009), [25](#_page025), [27](#_page027), [28](#_page028), [29](#_page029), [71](#_page071), [112](#_page112), [160](#_page160), [168](#_page168), [210](#_page210), [263](#_page263), [264](#_page264)

Ленский А. П. I: [14](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page014), [17](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page017), [59](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page059); II: [389](#_page389)

Леонидов Л. М. I: [151](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page151), [157](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page157), [211](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page211), [212](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page212), 1214, [258](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page258), [259](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page259), [317](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page317), [325](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page325); II: [8](#_page008), [32](#_page032), [34](#_page034), [44](#_page044) – [46](#_page046), [53](#_page053), [62](#_page062), [95](#_page095), [113](#_page113), [128](#_page128), [136](#_page136), [145](#_page145), [215](#_page215), [265](#_page265), [266](#_page266), [268](#_page268), [271](#_page271), [284](#_page284), [289](#_page289), [290](#_page290) – [296](#_page296), [307](#_page307), [309](#_page309), [318](#_page318) – [320](#_page320), [324](#_page324), [357](#_page357), [394](#_page394), [399](#_page399), [400](#_page400)

Леонов Л. М. II: [130](#_page130), [165](#_page165), [208](#_page208), [222](#_page222), [224](#_page224), [395](#_page395), [396](#_page396)

«Унтиловск» II: [130](#_page130), [144](#_page144), [164](#_page164), [222](#_page222) – [229](#_page229), [232](#_page232) – [240](#_page240), [251](#_page251), [253](#_page253), [256](#_page256), [305](#_page305), [395](#_page395)

Лермонтов М. Ю. I: [184](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page184), [185](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page185), [333](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page333)

«Маскарад» II: [177](#_page177), [206](#_page206), [399](#_page399)

Лерс Н. см. [Эльсберг Я. Е.](#_Tosh0004092)

Лесков Н. С.

«Блоха» [инсценировка Е. Замятина] II: [92](#_page092), [93](#_page093)

Лесли П. В. II: [258](#_page258)

Ливанов Б. Н. II: [136](#_page136), [283](#_page283), [292](#_page292), [295](#_page295), [342](#_page342), [346](#_page346) – [349](#_page349), [352](#_page352), [354](#_page354), [380](#_page380)

Лидин В. Г. II: [144](#_page144)

Лилина М. П. I: [48](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page048), [70](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page070), [76](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page076), [86](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page086), [139](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page139), [295](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page295), [317](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page317); II: [19](#_page019), [68](#_page068), [240](#_page240), [248](#_page248), [266](#_page266), [301](#_page301), [307](#_page307), [388](#_page388), [399](#_page399)

Литовский О. С. II: [114](#_page114), [220](#_page220), [293](#_page293) – [295](#_page295), [320](#_page320)

Литовцева Н. Н. II: [96](#_page096), [128](#_page128), [130](#_page130), [212](#_page212), [215](#_page215), [216](#_page216), [320](#_page320), [331](#_page331)

Литтвуд Д. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Лобанов А. M. I: [373](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page373); II: [399](#_page399)

Лордкипанидзе Г. Д. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Лужский В. В. I: [112](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page112), [151](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page151), [231](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page231), [288](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page288), [318](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page318), [357](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page357); II: [10](#_page010), [70](#_page070), [90](#_page090), [95](#_page095), [128](#_page128), [138](#_page138), [139](#_page139), [143](#_page143), [150](#_page150), [187](#_page187), [215](#_page215), [230](#_page230), [235](#_page235), [266](#_page266)

Луначарский А. В. I: [129](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page129); II: [25](#_page025), [26](#_page026), [28](#_page028), [29](#_page029), [49](#_page049), [71](#_page071), [88](#_page088), [93](#_page093), [94](#_page094), [97](#_page097), [114](#_page114), [115](#_page115), [138](#_page138), [150](#_page150), [159](#_page159), [160](#_page160), [163](#_page163), [204](#_page204), [207](#_page207), [219](#_page219), [220](#_page220), [238](#_page238), [255](#_page255), [256](#_page256), [263](#_page263), [317](#_page317)

Лурье Я. II: [146](#_page146)

Львов Я. I: [303](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page303), [314](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page314), [319](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page319), [326](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page326)

Львов-Анохин Б. А. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Любимов Ю. П. I: [280](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page280)

Малиновская Е. К. II: [25](#_page025), [26](#_page026)

Мамедов М. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Мамонтов С. И. I: [176](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page176)

Манухин В. II: [237](#_page237)

Марголин С. А. (Микаэло) II: [67](#_page067), [203](#_page203)

Марджанов К. А. I: [264](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page264), [266](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page266), [269](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page269), [271](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page271), [280](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page280), [373](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page373)

Мариот Э.

«Счастье Греты» I: [58](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page058)

Марков П. А. I: [286](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page286); II: [31](#_page031), [67](#_page067), [95](#_page095), [96](#_page096), [109](#_page109), [110](#_page110), [116](#_page116), [124](#_page124), [126](#_page126), [141](#_page141), [145](#_page145), [146](#_page146), [154](#_page154), [161](#_page161), [163](#_page163), [171](#_page171), [207](#_page207), [210](#_page210), [215](#_page215), [222](#_page222), [223](#_page223), [235](#_page235), [239](#_page239), [243](#_page243), [250](#_page250), [257](#_page257), [258](#_page258), [263](#_page263), [297](#_page297), [301](#_page301), [318](#_page318), [319](#_page319), [357](#_page357), [384](#_page384)

Маркс К. II: [125](#_page125), [162](#_page162), [220](#_page220), [255](#_page255)

Масс В. З. II: [69](#_page069), [180](#_page180)

Массалитинов Н. О. I: [318](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page318), [349](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page349), [351](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page351), [354](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page354); II: [70](#_page070), [71](#_page071)

Массальский П. В. II: [212](#_page212)

Масне Ж. II: [48](#_page048)

Мацкин А. П. I: [50](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page050); II: [206](#_page206)

Маяковский В. В. II: [49](#_page049), [73](#_page073), [160](#_page160)

«Баня» II: [222](#_page222)

«Клоп» II: [222](#_page222)

«Мистерия-буфф» II: [52](#_page052), [72](#_page072), [97](#_page097)

Мейерхольд Вс. Э. I: [9](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page009), [19](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page019), [44](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page044), [56](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page056), [57](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page057), [88](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page088), [122](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page122), [124](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page124) – [126](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page126), [130](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page130), [147](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page147), [171](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page171) – [179](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page179), [184](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page184), [185](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page185), [196](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page196), [197](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page197), [202](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page202) – [205](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page205), [208](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page208) – [212](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page212), [218](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page218), [219](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page219), [231](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page231), [237](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page237), [238](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page238), [242](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page242), [257](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page257), [258](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page258), [276](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page276), [280](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page280), [281](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page281), [290](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page290), [298](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page298), [299](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page299), [302](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page302), [310](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page310), [369](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page369); II: [25](#_page025), [48](#_page048) – [53](#_page053), [67](#_page067), [69](#_page069), [70](#_page070), [72](#_page072) – [74](#_page074), [87](#_page087), [91](#_page091) – [93](#_page093), [97](#_page097), [106](#_page106), [114](#_page114), [117](#_page117), [123](#_page123), [124](#_page124), [172](#_page172), [176](#_page176), [204](#_page204), [206](#_page206), [207](#_page207), [254](#_page254) – [256](#_page256), [306](#_page306), [317](#_page317), [368](#_page368), [395](#_page395), [397](#_page397), [398](#_page398), [400](#_page400), [401](#_page401)

Менипп (псевд.) I: [235](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page235)

Мережковский Д. С. I: [118](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page118), [330](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page330)

«Будет радость» I: [329](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page329)

«Четырнадцатое декабря» II: [128](#_page128)

Метерлинк М. I: [81](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page081), [120](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page120), [124](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page124), [126](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page126), [130](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page130), [135](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page135), [162](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page162), [206](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page206) – [208](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page208), [221](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page221), [222](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page222), [254](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page254), [257](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page257), [293](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page293)

«Пелеас и Мелисанда» I: [207](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page207), [232](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page232)

«Сестра Беатриса» I: [172](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page172), [202](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page202), [210](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page210)

«Синяя птица» I: [64](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page064), [179](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page179), [192](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page192), [205](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page205), [216](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page216), [226](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page226) – [236](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page236), [238](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page238), [243](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page243), [253](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page253), [369](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page369); II: [91](#_page091), [164](#_page164), [185](#_page185)

«Смерть Тентажиля» I: [172](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page172), [174](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page174), [176](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page176), [177](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page177), [196](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page196), [201](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page201), [231](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page231) [Трилогия] I: [136](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page136) – [152](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page152), [368](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page368)

«Непрошенная» I: [136](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page136), [137](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page137), [139](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page139), [146](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page146), [148](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page148), [151](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page151), [167](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page167)

«Слепые» I: [136](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page136), [137](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page137), [139](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page139) – [146](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page146), [149](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page149) – [151](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page151), [174](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page174), [221](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page221), [229](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page229), [231](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page231)

«Там, внутри» I: [136](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page136), [137](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page137), [139](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page139), [147](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page147), [151](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page151)

«Чудо св. Антония» I: [210](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page210), [217](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page217); II: [52](#_page052), [65](#_page065)

Микаэло см. [Марголин С. А.](#_Tosh0004093)

Миклашевский К. М. I: [310](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page310)

Мильтинис Ю. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Мирович В. I: [118](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page118)

Мирович Е. А. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Михоэлс С. М. I: [364](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page364); II: [295](#_page295)

Мозалевский С. А. II: [380](#_page380)

Моисси А. II: [264](#_page264)

Мольер Ж.‑Б. I: [191](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page191); II: [16](#_page016), [20](#_page020), [53](#_page053), [296](#_page296), [370](#_page370)

«Брак поневоле» I: [298](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page298), [301](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page301)

«Дон Жуан» I: [281](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page281), [298](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page298)

«Мнимый больной» I: [254](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page254), [297](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page297) – [302](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page302), [315](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page315), [317](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page317), [370](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page370); II: [186](#_page186)

«Тартюф» I: [298](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page298), [355](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page355), [362](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page362); II: [8](#_page008), [222](#_page222), [317](#_page317), [369](#_page369) – [388](#_page388), [393](#_page393)

Монастырский П. Л. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Москвин И. М. I: [30](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page030), [31](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page031), [81](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page081), [86](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page086), [112](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page112), [150](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page150), [155](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page155), [231](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page231), [258](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page258), [259](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page259), [262](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page262), [318](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page318), [331](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page331), {410} [341](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page341) – [343](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page343), [345](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page345), [348](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page348), [350](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page350) – [353](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page353), [362](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page362); II: [8](#_page008), [10](#_page010), [13](#_page013), [20](#_page020), [60](#_page060), [62](#_page062), [64](#_page064), [65](#_page065), [68](#_page068), [70](#_page070), [92](#_page092), [94](#_page094) – [96](#_page096), [102](#_page102), [104](#_page104), [108](#_page108) – [110](#_page110), [111](#_page111), [116](#_page116), [118](#_page118), [119](#_page119), [138](#_page138), [165](#_page165), [231](#_page231), [232](#_page232), [238](#_page238), [239](#_page239), [259](#_page259), [265](#_page265), [266](#_page266), [291](#_page291), [301](#_page301), [307](#_page307), [310](#_page310), [314](#_page314), [322](#_page322) – [324](#_page324), [334](#_page334), [357](#_page357), [400](#_page400)

Московит II: [161](#_page161)

Моцарт И. В. А.

«Дон Жуан» II: [397](#_page397)

Мочалов П. С. II: [5](#_page005), [389](#_page389)

Мстиславский С. Д. II: [218](#_page218), [237](#_page237)

Мюссе А. де I: [252](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page252)

Найденов С. А. I: [135](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page135)

«Авдотьина жизнь» I: [235](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page235)

«Стены» I: [192](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page192), [204](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page204)

Некрасов Н. А. II: [128](#_page128)

«Русские женщины» II: [128](#_page128)

Немирович-Данченко Вл. И. I: [9](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page009), [18](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page018), [21](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page021), [23](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page023), [24](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page024), [31](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page031), [35](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page035) – [37](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page037), [46](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page046), [48](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page048), [49](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page049), [58](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page058), [75](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page075), [79](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page079), [86](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page086) – [88](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page088), [96](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page096), [106](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page106), [112](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page112) – [114](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page114), [116](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page116), [117](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page117), [119](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page119) – [121](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page121), [130](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page130) – [134](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page134), [145](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page145), [147](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page147), [152](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page152), [156](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page156), [160](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page160), [178](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page178), [179](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page179), [181](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page181), [184](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page184) – [187](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page187), [191](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page191), [192](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page192), [195](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page195), [204](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page204) – [206](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page206), [208](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page208), [212](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page212), [218](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page218), [219](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page219), [230](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page230), [231](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page231), [234](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page234), [241](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page241), [242](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page242), [253](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page253), [255](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page255), [257](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page257) – [262](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page262), [273](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page273), [289](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page289), [290](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page290), [298](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page298), [303](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page303) – [308](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page308), [316](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page316) – [319](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page319), [326](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page326), [329](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page329) – [331](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page331), [334](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page334), [348](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page348), [349](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page349), [351](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page351), [352](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page352), [356](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page356), [365](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page365), [366](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page366), [371](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page371), [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374); II: [5](#_page005), [7](#_page007), [10](#_page010), [11](#_page011), [14](#_page014), [19](#_page019), [20](#_page020), [23](#_page023), [24](#_page024), [26](#_page026), [28](#_page028), [30](#_page030), [68](#_page068), [70](#_page070) – [76](#_page076), [84](#_page084), [86](#_page086) – [88](#_page088), [91](#_page091) – [94](#_page094), [124](#_page124), [125](#_page125), [169](#_page169), [180](#_page180), [253](#_page253), [254](#_page254), [256](#_page256) – [258](#_page258), [263](#_page263), [264](#_page264), [268](#_page268), [289](#_page289), [296](#_page296), [301](#_page301), [317](#_page317), [322](#_page322), [331](#_page331), [357](#_page357) – [362](#_page362), [365](#_page365), [366](#_page366), [382](#_page382), [399](#_page399), [400](#_page400)

«В мечтах» I: [79](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page079), [86](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page086)

Нестеров М. В. II: [77](#_page077)

Нивинский И. И. II: [68](#_page068), [69](#_page069), [74](#_page074)

Нивуа П. и Паньоль М.

«Продавцы славы» II: [96](#_page096), [138](#_page138) – [144](#_page144)

Нир М. I: [306](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page306), [316](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page316)

Новицкий П. И. II: [218](#_page218), [264](#_page264), [316](#_page316), [321](#_page321)

Новомирский Я. И. II: [27](#_page027)

Норд Б. Н. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Огарев П. П. II: [128](#_page128)

Олеша Ю. К. II: [365](#_page365)

«Зависть» II: [222](#_page222)

«Три толстяка» II: [301](#_page301)

Оливье Л. I: [364](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page364)

Оранский В. А. II: [130](#_page130), [131](#_page131)

Орлов В. А. II: [143](#_page143), [320](#_page320), [322](#_page322), [323](#_page323), [328](#_page328)

Орлов К. Н. I: [148](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page148)

Островский А. Н. I: [14](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page014), [21](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page021), [33](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page033), [89](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page089), [297](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page297); II: [210](#_page210), [305](#_page305)

«Бесприданница» II: [144](#_page144)

«Горячее сердце» I: [240](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page240), [254](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page254), [355](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page355), [362](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page362); II: [95](#_page095) – [124](#_page124), [142](#_page142), [144](#_page144), [162](#_page162), [253](#_page253) – [255](#_page255), [303](#_page303), [305](#_page305), [370](#_page370), [372](#_page372)

«Доходное место» II: [97](#_page097)

«Лес» II: [92](#_page092), [97](#_page097), [106](#_page106), [117](#_page117), [123](#_page123), [397](#_page397)

«На всякого мудреца довольно простоты» I: [242](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page242), [254](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page254); II: [28](#_page028), [71](#_page071)

«Сердце не камень» II: [360](#_page360)

«Снегурочка» I: [47](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page047), [52](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page052), [59](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page059) – [64](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page064), [66](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page066), [105](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page105), [132](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page132), [229](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page229), [231](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page231); II: [109](#_page109)

«Таланты и поклонники» II: [317](#_page317), [320](#_page320) – [332](#_page332)

Остужев А. А. I: [364](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page364); II: [295](#_page295), [379](#_page379)

Остэрва Ю. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Охлопков Н. П. II: [172](#_page172)

Павлов В. А. II: [202](#_page202)

Павлова А. Л. I: [151](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page151)

Пансо В. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Пастернак Б. Л. II: [144](#_page144)

Петров-Водкин К. С. II: [212](#_page212)

Пикель Р. В. II: [262](#_page262)

Писемский А. Ф. I: [14](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page014)

«Горькая судьбина» I: [98](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page098)

«Самоуправцы» I: [31](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page031)

Пикфорд М. II: [253](#_page253)

Пильняк Б. А. II: [208](#_page208)

Пиотровский А. И. II: [161](#_page161)

Платон I: [260](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page260)

Плетнев В. Ф. II: [26](#_page026), [207](#_page207)

Плеханов Г. В. I: [66](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page066), [161](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page161)

Погодин Н. Ф.

«Кремлевские куранты» II: [399](#_page399)

«Человек с ружьем» II: [399](#_page399)

Подгорный Н. А. II: [132](#_page132), [136](#_page136), [191](#_page191), [257](#_page257), [266](#_page266), [337](#_page337), [344](#_page344), [360](#_page360)

Полякова Е. И. II: [76](#_page076), [117](#_page117), [146](#_page146), [156](#_page156), [208](#_page208), [211](#_page211), [216](#_page216), [231](#_page231)

Полянская Е. П. I: [65](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page065)

Попов А. Д. I: [318](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page318), [364](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page364), [373](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page373); II: [14](#_page014), [295](#_page295), [399](#_page399)

Попов В. А. II: [262](#_page262)

Попов П. С. II: [336](#_page336)

Потоцкий С. И. II: [19](#_page019)

Прокофьев С. С.

«Семен Котко» II: [368](#_page368)

Пронин В. К. I: [197](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page197)

Прудкин М. И. II: [95](#_page095), [136](#_page136), [145](#_page145), [157](#_page157) – [159](#_page159), [164](#_page164), [216](#_page216), [258](#_page258)

Пудовкин В. И. I: [9](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page009)

Пустынин М. Я. I: [236](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page236)

Пушкин А. С. I: [15](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page015), [19](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page019), [155](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page155), [184](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page184), [185](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page185), [187](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page187), [228](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page228); II: [128](#_page128), [163](#_page163), [164](#_page164), [271](#_page271), [292](#_page292), [361](#_page361), [369](#_page369), [390](#_page390)

«Борис Годунов» I: [192](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page192), [257](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page257)

«Капитанская дочка» II: [146](#_page146)

«Маленькие трагедии» [«Пушкинский спектакль»] I: [294](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page294), [319](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page319) – [328](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page328), [334](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page334), [371](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page371); II: [30](#_page030), [96](#_page096)

«Каменный гость» I: [319](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page319), [320](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page320), [326](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page326); II: [20](#_page020)

«Моцарт и Сальери» I: [82](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page082), [319](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page319), [320](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page320), [322](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page322) – [328](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page328), [332](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page332); II: [53](#_page053), [54](#_page054)

«Пир во время чумы» I: [319](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page319) – [322](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page322); II: [20](#_page020)

Пыжова О. И. II: [14](#_page014)

{411} Рабинович И. М. II: [180](#_page180), [240](#_page240), [243](#_page243), [244](#_page244), [247](#_page247)

Радин Н. М. II: [144](#_page144)

Раевская Е. М. II: [266](#_page266)

Раевский И. М. II: [323](#_page323), [399](#_page399)

Раппопорт С. А. (Ан-ский)

«Гадибук» I: [217](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page217), [294](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page294)

Рахманинов С. В. I: [18](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page018), [212](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page212)

«Остров мертвых» I: [221](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page221)

Редлих В. П. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Рейнгардт М. I: [9](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page009), [182](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page182), [257](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page257), [280](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page280), [298](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page298); II: [172](#_page172)

Ремизов А. М. I: [328](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page328)

Репин И. Е. I: [98](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page098), [100](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page100); II: [77](#_page077), [78](#_page078)

Рид Л. I: [83](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page083), [84](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page084)

Римский-Корсаков Н. А. II: [48](#_page048)

«Снегурочка» I: [59](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page059)

Рогачевский М. Л. I: [160](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page160); II: [250](#_page250)

Рокшанин Н. О. I: [45](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page045), [59](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page059), [83](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page083)

Ромашов Б. С.

«Воздушный пирог» II: [222](#_page222)

«Конец Криворыльска» II: [222](#_page222)

Ромэн Ж.

«Старый Кромдейр» II: [144](#_page144), [165](#_page165)

Роом А. М. II: [320](#_page320)

Роскин А. И. II: [384](#_page384), [386](#_page386), [387](#_page387)

Рославлев Н. Н. I: [191](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page191)

Ростан Э.

«Сирано де Бержерак» II: [399](#_page399)

Ростоцкий Б. И. I: [25](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page025), [31](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page031), [116](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page116) – [118](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page118)

Рубинштейн А. Г. I: [323](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page323)

Рудницкий К. Л. II: [206](#_page206), [333](#_page333), [345](#_page345)

Рустамов Г. А. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Рыбников А. А. II: [125](#_page125)

С. Я. см. [Яблоновский С. (С. В. Потресов)](#_Tosh0004094)

Савина М. Г. I: [246](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page246), [328](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page328)

Савицкая М. Г. I: [151](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page151), [155](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page155)

Садко см. [Блюм В. И.](#_Tosh0004095)

Садовская О. О. I: [17](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page017)

Садовские, семья русских актеров II: [5](#_page005), [389](#_page389)

Садовский М. П. II: [329](#_page329)

Салтыков-Щедрин М. Е. см. [Щедрин Н.](#_Tosh0004096)

Сальвини Т. I: [11](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page011), [14](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page014), [211](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page211), [312](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page312), [328](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page328); II: [268](#_page268), [270](#_page270), [293](#_page293)

Санин А. А. II: [20](#_page020)

Сапунов Н. Н. I: [177](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page177)

Сахновский В. Г. I: [373](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page373); II: [107](#_page107), [110](#_page110), [118](#_page118), [120](#_page120), [105](#_page105), [166](#_page166), [207](#_page207), [215](#_page215), [223](#_page223) – [225](#_page225), [230](#_page230), [231](#_page231), [235](#_page235), [291](#_page291), [292](#_page292), [295](#_page295) – [297](#_page297), [299](#_page299), [301](#_page301) – [304](#_page304), [306](#_page306), [307](#_page307), [309](#_page309), [314](#_page314), [323](#_page323), [328](#_page328), [357](#_page357), [382](#_page382), [399](#_page399)

Сац И. А. I: [173](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page173), [177](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page177), [192](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page192), [196](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page196), [197](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page197), [228](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page228), [232](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page232), [256](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page256), [347](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page347); II: [131](#_page131)

«Одиночество Гамлета» II: [131](#_page131)

Сейфуллина Л. Н. II: [161](#_page161)

Серман И. II: [146](#_page146)

Сильвио I: [284](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page284)

Симов В. А. I: [26](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page026), [44](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page044), [48](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page048), [75](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page075), [146](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page146), [152](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page152), [153](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page153), [186](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page186), [262](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page262); II: [102](#_page102), [171](#_page171), [213](#_page213), [214](#_page214), [315](#_page315)

Симонов Е. Р. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Симонов Р. Н. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374); II: [14](#_page014), [399](#_page399)

Синицын В. А. II: [134](#_page134) – [136](#_page136), [273](#_page273), [292](#_page292), [293](#_page293), [295](#_page295)

Скофилд П. I: [364](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page364); II: [295](#_page295)

Скрябин А. Н. I: [18](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page018), [33](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page033), [138](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page138), [212](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page212)

«Прометей» I: [221](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page221); II: [127](#_page127)

Сластенина Н. И. II: [192](#_page192)

Смоктуновский И. М. II: [295](#_page295)

Смолин Д. П. II: [144](#_page144)

«Товарищ Хлестаков» II: [67](#_page067)

Смурский К. I: [210](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page210)

Смышляев В. С. II: [16](#_page016), [96](#_page096), [124](#_page124) – [126](#_page126)

Соболев Ю. В. I: [318](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page318); II: [20](#_page020), [59](#_page059), [61](#_page061), [64](#_page064), [65](#_page065), [92](#_page092), [115](#_page115), [132](#_page132), [133](#_page133), [136](#_page136), [138](#_page138), [144](#_page144), [238](#_page238), [239](#_page239), [249](#_page249), [253](#_page253), [384](#_page384)

Соболевская О. С. II: [323](#_page323)

Соколова В. С. II: [153](#_page153), [158](#_page158), [164](#_page164), [225](#_page225), [232](#_page232), [314](#_page314)

Соколова З. С. II: [332](#_page332)

Соколовская Н. А. II: [319](#_page319)

Соловьев С. М. II: [124](#_page124) – [126](#_page126)

«Освобожденный Прометей» II: [124](#_page124), [125](#_page125)

Соловьева И. Н. (Базилевская-Соловьева И.) I: [56](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page056), [82](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page082); II: [208](#_page208) – [211](#_page211)

Сологуб Ф. К. I: [328](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page328)

«Дар мудрых пчел» I: [207](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page207)

Соснин Н. Н. II: [338](#_page338), [339](#_page339), [343](#_page343), [346](#_page346), [347](#_page347), [356](#_page356), [360](#_page360)

Софокл

«Антигона» I: [58](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page058)

Сталин И. В. II: [163](#_page163), [262](#_page262), [357](#_page357), [360](#_page360), [361](#_page361), [366](#_page366)

Станицын В. Я. II: [258](#_page258), [306](#_page306), [334](#_page334), [338](#_page338), [341](#_page341), [342](#_page342), [349](#_page349) – [352](#_page352), [354](#_page354), [357](#_page357), [361](#_page361), [362](#_page362), [364](#_page364), [399](#_page399)

Степанова А. О. II: [136](#_page136), [143](#_page143), [337](#_page337), [338](#_page338), [342](#_page342), [343](#_page343), [400](#_page400)

Стивенс А. II: [119](#_page119)

Страсберг Л. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Стреллер Д. I: [9](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page009), [280](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page280), [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Стриндберг И. А.

«Эрик XIV» I: [217](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page217); II: [36](#_page036), [54](#_page054), [65](#_page065)

Стуруа Р. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Суворин А. С. I: [127](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page127), [191](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page191)

Судаков И. Я. II: [95](#_page095) – [98](#_page098), [102](#_page102), [103](#_page103), [108](#_page108), [110](#_page110), [113](#_page113), [114](#_page114), [144](#_page144) – [146](#_page146), [151](#_page151), [158](#_page158), [159](#_page159), [210](#_page210), [212](#_page212), [215](#_page215), [240](#_page240), [243](#_page243), [257](#_page257), [258](#_page258), [261](#_page261), [268](#_page268), [289](#_page289), [293](#_page293), [317](#_page317), [323](#_page323), [324](#_page324), [357](#_page357)

Судейкин С. Ю. I: [177](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page177)

Судьбинин С. М. I: [95](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page095)

Сулержицкий Л. А. I: [97](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page097), [182](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page182), [192](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page192) – [196](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page196), [226](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page226), [254](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page254), [255](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page255), [264](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page264), [265](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page265), [272](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page272), [279](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page279), [280](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page280), [283](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page283), [290](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page290) – [292](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page292), [294](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page294), [304](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page304), [318](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page318), [335](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page335) – [337](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page337), [342](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page342), [370](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page370); II: [74](#_page074), [323](#_page323), [348](#_page348)

Сургучев И. Д.

«Осенние скрипки» I: [329](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page329), [359](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page359); II: [13](#_page013)

Суреньянц В. А. I: [146](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page146)

Суриков В. И. I: [100](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page100); II: [77](#_page077)

{412} Сухово-Кобылин А. В. II: [144](#_page144), [166](#_page166)

«Смерть Тарелкина» II: [52](#_page052), [164](#_page164) – [166](#_page166)

Сушкевич Б. М. I: [282](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page282); II: [14](#_page014), [49](#_page049)

Тагор Р. I: [331](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page331), [356](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page356)

«Король темного чертога» I: [330](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page330), [349](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page349); II: [19](#_page019)

Таиров А. Я. I: [280](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page280), [310](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page310); II: [27](#_page027), [87](#_page087), [254](#_page254), [395](#_page395)

Тальони М. I: [151](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page151)

Таманцова Р. К. II: [293](#_page293), [295](#_page295)

Тарасова А. К. II: [14](#_page014), [258](#_page258), [279](#_page279), [284](#_page284), [292](#_page292), [323](#_page323) – [327](#_page327), [331](#_page331), [357](#_page357)

Тареев М. М. I: [201](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page201)

Тарковский А. А. II: [75](#_page075)

Тарханов М. М. I: [362](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page362); II: [96](#_page096), [98](#_page098), [105](#_page105), [108](#_page108), [119](#_page119), [120](#_page120), [165](#_page165), [196](#_page196), [215](#_page215), [240](#_page240), [243](#_page243), [248](#_page248), [250](#_page250), [251](#_page251), [253](#_page253), [259](#_page259), [307](#_page307), [308](#_page308), [314](#_page314), [323](#_page323), [357](#_page357), [400](#_page400)

Телешева Е. С. II: [96](#_page096), [168](#_page168), [171](#_page171), [296](#_page296), [301](#_page301), [303](#_page303) – [305](#_page305), [320](#_page320), [330](#_page330)

Тиссэ Э. К. II: [214](#_page214)

Товстоногов Г. А. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374); II: [400](#_page400), [401](#_page401)

Толин (Фельдт В. К.) I: [318](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page318)

Толстой А. К. I: [58](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page058)

«Смерть Иоанна Грозного» I: [26](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page026), [38](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page038) – [46](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page046), [51](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page051), [52](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page052), [98](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page098), [103](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page103), [105](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page105), [126](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page126); II: [76](#_page076) – [85](#_page085) [Сценарий К. С. Станиславского «Трагедия народов»], [311](#_page311)

«Царь Федор Иоаннович» I: [21](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page021), [25](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page025) – [32](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page032), [38](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page038), [40](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page040), [46](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page046), [51](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page051), [64](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page064), [77](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page077), [98](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page098), [181](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page181), [232](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page232), [344](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page344), [345](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page345), [349](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page349); II: [20](#_page020), [71](#_page071), [75](#_page075), [76](#_page076) – [85](#_page085) [Сценарий К. С. Станиславского «Трагедия народов»], [91](#_page091), [164](#_page164), [265](#_page265), [305](#_page305)

Толстой А. Н. I: [311](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page311); II: [165](#_page165)

«Голубые города» II: [222](#_page222)

Толстой И. Л. II: [346](#_page346)

Толстой Л. Н. I: [10](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page010), [14](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page014), [16](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page016) – [19](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page019), [21](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page021), [30](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page030), [81](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page081), [106](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page106), [184](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page184), [185](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page185), [187](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page187), [194](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page194), [195](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page195), [222](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page222), [226](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page226), [228](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page228), [261](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page261) – [263](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page263), [282](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page282), [292](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page292) – [294](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page294), [336](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page336), [342](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page342) – [344](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page344), [371](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page371); II: [5](#_page005), [6](#_page006), [34](#_page034), [163](#_page163), [168](#_page168), [350](#_page350), [359](#_page359), [377](#_page377), [390](#_page390)

«Анна Каренина» II: [359](#_page359), [366](#_page366)

«Власть тьмы» I: [87](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page087), [97](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page097) – [105](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page105), [122](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page122), [126](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page126), [132](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page132), [142](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page142)

«Война и мир» II: [260](#_page260)

«Воскресение» I: [18](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page018), II: [301](#_page301), [304](#_page304)

«Живой труп» I: [97](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page097), [98](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page098), [117](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page117), [261](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page261) – [263](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page263)

«И свет во тьме светит» II: [19](#_page019)

«Плоды просвещения» I: [14](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page014), [17](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page017), [97](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page097); II: [68](#_page068), [144](#_page144), [400](#_page400)

«Что такое искусство?» (статья) I: [195](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page195)

«Сказка об Иване-дураке и его братьях» II: [68](#_page068)

Топорков В. О. II: [8](#_page008), [144](#_page144), [152](#_page152), [243](#_page243), [249](#_page249) – [252](#_page252), [303](#_page303) – [305](#_page305), [307](#_page307), [308](#_page308), [310](#_page310), [311](#_page311), [314](#_page314), [315](#_page315), [369](#_page369) – [372](#_page372), [375](#_page375), [376](#_page376), [378](#_page378), [379](#_page379), [381](#_page381) – [384](#_page384), [385](#_page385) – [388](#_page388), [396](#_page396), [400](#_page400)

Тренев К. А. II: [359](#_page359)

«Любовь Яровая» II: [117](#_page117), [154](#_page154), [161](#_page161), [163](#_page163), [217](#_page217), [218](#_page218), [222](#_page222), [294](#_page294), [359](#_page359), [366](#_page366)

«Пугачевщина» II: [91](#_page091), [94](#_page094), [95](#_page095), [114](#_page114), [130](#_page130), [138](#_page138)

Третьяков С. М.

«Рычи, Китай»! II: [114](#_page114)

Туганов А. А. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Туманишвили М. И. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Тургенев И. С. I: [81](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page081), [257](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page257), [293](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page293); II: [164](#_page164)

«Где тонко, там и рвется» I: [115](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page115), [116](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page116), [187](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page187), [295](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page295), [370](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page370)

«Месяц в деревне» I: [241](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page241), [242](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page242), [244](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page244) – [254](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page254), [293](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page293), [297](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page297), [329](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page329), [370](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page370); II: [186](#_page186)

«Нахлебник» I: [103](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page103), [115](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page115), [116](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page116), [295](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page295); II: [400](#_page400)

«Провинциалка» I: [115](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page115), [116](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page116), [295](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page295), [297](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page297), [370](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page370); II: [71](#_page071)

Туркин Н. В. (Дни Одинокий) I: [251](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page251), [253](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page253)

Уйгур М. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Ульянов Н. П. I: [177](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page177), [182](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page182), [192](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page192), [196](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page196), [198](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page198); II: [154](#_page154)

Уоткинс М.

«Реклама» II: [301](#_page301)

Уриэль см. [Литовский О.](#_Tosh0004097)

Фадеев А. А.

«Разгром» II: [222](#_page222)

Файко А. М. II: [165](#_page165)

Федин К. А. II: [165](#_page165)

Федотов А. Ф. I: [12](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page012)

Федотова Г. Н. I: [14](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page014), [17](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page017)

Фейгин А. Я. I: [71](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page071), [81](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page081)

Феллини Ф. I: [9](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page009)

Фельзенштейн В. I: [364](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page364), [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374); II: [280](#_page280), [295](#_page295)

Фербенкс Д. II: [253](#_page253)

Филиппо Э. де I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Филиппов В. А. II: [94](#_page094)

Фрейдкина Л. М. I: [134](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page134), [145](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page145), [160](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page160), [181](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page181); II: [94](#_page094), [264](#_page264)

Фукс Г. I: [257](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page257)

Хейфец Л. Е. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Херсонский Х. Н. II: [57](#_page057), [94](#_page094)

Хмелев Н. П. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374); II: [14](#_page014), [108](#_page108), [112](#_page112), [149](#_page149), [151](#_page151), [164](#_page164), [218](#_page218), [219](#_page219), [221](#_page221), [250](#_page250), [258](#_page258), [399](#_page399), [400](#_page400)

Хромов С. II: [239](#_page239)

Хугаев Г. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Чаговец Вс. А. I: [297](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page297)

Чайковский П. И. I: [325](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page325)

«Снегурочка» I: [59](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page059)

«Евгений Онегин» II: [48](#_page048), [55](#_page055), [394](#_page394)

Чаплин Ч. I: [81](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page081)

Чарный М. Б. II: [237](#_page237)

Чебан А. И. II: [14](#_page014)

Чернышевский Н. Г. I: [19](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page019)

Чесноков П. Г. II: [44](#_page044)

Чехов А. П. I: [10](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page010), [17](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page017) – [19](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page019), [21](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page021), [33](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page033), [46](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page046), [47](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page047), [56](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page056), [58](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page058), [66](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page066), [81](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page081), [87](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page087) – [91](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page091), [94](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page094), [95](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page095), [98](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page098), [112](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page112), [117](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page117), [119](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page119), [130](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page130) – [134](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page134), [136](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page136), [138](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page138), [139](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page139), [158](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page158), [173](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page173), [176](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page176), [177](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page177), [179](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page179), [181](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page181), [183](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page183) – [185](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page185), [187](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page187), [194](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page194), [205](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page205) – [207](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page207), [210](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page210), [216](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page216), [229](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page229), [244](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page244) – [246](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page246), {413} [253](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page253), [254](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page254), [256](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page256), [257](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page257), [259](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page259), [260](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page260), [275](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page275), [279](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page279), [289](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page289), [290](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page290), [292](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page292) – [294](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page294), [336](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page336), [358](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page358), [364](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page364), [366](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page366) – [369](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page369), [371](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page371); II: [5](#_page005), [7](#_page007), [9](#_page009), [19](#_page019), [28](#_page028), [75](#_page075), [89](#_page089), [144](#_page144), [145](#_page145), [147](#_page147), [148](#_page148), [159](#_page159), [163](#_page163), [168](#_page168), [230](#_page230), [270](#_page270), [359](#_page359), [368](#_page368), [372](#_page372), [390](#_page390), [395](#_page395), [399](#_page399), [400](#_page400)

«Вишневый сад» I: [52](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page052), [58](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page058), [103](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page103), [114](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page114), [119](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page119) – [133](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page133), [158](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page158), [179](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page179), [180](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page180), [203](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page203), [208](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page208), [235](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page235), [248](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page248), [330](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page330), [358](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page358); II: [9](#_page009), [10](#_page010), [71](#_page071), [144](#_page144), [255](#_page255), [311](#_page311), [368](#_page368)

«Дядя Ваня» I: [46](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page046) – [53](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page053), [58](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page058), [77](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page077), [80](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page080), [82](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page082), [97](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page097), [98](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page098), [181](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page181), [273](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page273); II: [28](#_page028), [50](#_page050), [71](#_page071), [144](#_page144), [400](#_page400)

«Злоумышленник» I: [133](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page133)

«Иванов» I: [120](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page120), [331](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page331); II: [71](#_page071), [400](#_page400)

«Свадьба» I: [217](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page217)

«Три сестры» I: [52](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page052), [58](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page058), [73](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page073) – [80](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page080), [158](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page158), [183](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page183); II: [22](#_page022), [23](#_page023), [71](#_page071), [75](#_page075), [265](#_page265), [360](#_page360), [368](#_page368), [400](#_page400)

«Унтер Пришибеев» I: [133](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page133)

«Хирургия» I: [133](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page133)

«Чайка» I: [24](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page024), [25](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page025), [31](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page031) («… первого чеховского спектакля»), [32](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page032) – [38](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page038), [47](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page047), [48](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page048), [50](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page050), [58](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page058), [91](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page091), [130](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page130), [208](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page208), [331](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page331), [349](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page349); II: [19](#_page019), [144](#_page144), [400](#_page400)

Чехов М. А. I: [81](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page081), [217](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page217), [294](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page294), [302](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page302), [312](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page312), [331](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page331), [341](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page341), [362](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page362), [369](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page369); II: [8](#_page008), [14](#_page014), [16](#_page016), [36](#_page036), [54](#_page054) – [56](#_page056), [59](#_page059), [64](#_page064), [66](#_page066) – [68](#_page068), [92](#_page092), [93](#_page093), [138](#_page138), [207](#_page207), [255](#_page255) – [256](#_page256), [394](#_page394), [395](#_page395)

Чириков Е. Н. I: [135](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page135)

«Иван Мироныч» I: [155](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page155), [156](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page156)

Чуковский К. И. I: [203](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page203), [204](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page204), [219](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page219), [220](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page220)

Чупятов Л. Т. II: [212](#_page212)

Чушкин Н. Н. I: [25](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page025), [31](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page031), [116](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page116), [117](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page117), [118](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page118), [254](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page254), [255](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page255), [256](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page256), [282](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page282), [286](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page286), [288](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page288), [294](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page294); II: [30](#_page030), [317](#_page317)

Шагинян М. С. I: [286](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page286)

Шаляпин Ф. И. I: [18](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page018), [151](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page151), [209](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page209), [323](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page323), [327](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page327), [328](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page328); II: [339](#_page339)

Шапирштейн Я. см. [Эльсберг Я. Е.](#_Tosh0004092)

Шахалов А. Э. II: [35](#_page035), [41](#_page041), [44](#_page044)

Шевченко Ф. В. II: [105](#_page105), [107](#_page107), [108](#_page108), [112](#_page112), [165](#_page165), [188](#_page188), [239](#_page239), [314](#_page314)

Шекспир У. I: [15](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page015), [31](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page031), [33](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page033), [98](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page098), [155](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page155), [363](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page363), [364](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page364); II: [9](#_page009), [14](#_page014) – [17](#_page017), [87](#_page087), [368](#_page368), [379](#_page379)

«Венецианский купец» I: [31](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page031), [32](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page032)

«Гамлет» I: [216](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page216), [217](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page217), [231](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page231), [245](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page245), [253](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page253) – [257](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page257), [261](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page261), [264](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page264) – [295](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page295), [298](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page298), [332](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page332), [355](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page355), [370](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page370); II: [20](#_page020), [30](#_page030), [36](#_page036), [131](#_page131), [173](#_page173), [185](#_page185), [265](#_page265), [268](#_page268), [301](#_page301), [368](#_page368)

«Двенадцатая ночь» I: [14](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page014), [46](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page046), [360](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page360); II: [9](#_page009), [14](#_page014) – [17](#_page017), [18](#_page018), [24](#_page024)

«Много шума из ничего» I: [14](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page014); II: [164](#_page164)

«Отелло» I: [117](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page117), [355](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page355), [363](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page363), [364](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page364); II: [164](#_page164), [268](#_page268) – [296](#_page296), [301](#_page301), [302](#_page302), [334](#_page334), [340](#_page340), [351](#_page351), [373](#_page373), [379](#_page379), [392](#_page392), [397](#_page397)

«Ромео и Джульетта» II: [368](#_page368), [399](#_page399)

«Юлий Цезарь» I: [114](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page114), [116](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page116) – [122](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page122), [131](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page131), [132](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page132), [194](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page194), [235](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page235)

Шелли П.‑Б. I: [266](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page266)

Шелонский Н. Н. II: [186](#_page186)

Шеридан Р. Б.

«Школа злословия» II: [399](#_page399)

Шиллер Ф. I: [33](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page033), [356](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page356)

Шницлер А. I: [182](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page182)

Шопенгауэр А. I: [87](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page087)

Шостакович Д. Д.

«Катерина Измайлова» II: [360](#_page360)

Шульга Н. А. II: [137](#_page137)

Щедрин Н. (Салтыков-Щедрин М. Е.) I: [33](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page033); II: [162](#_page162)

«Смерть Пазухина» I: [318](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page318), [319](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page319); II: [91](#_page091)

«Тени» II: [399](#_page399)

Щепкин М. С. I: [17](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page017), [204](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page204), [233](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page233), [234](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page234); II: [5](#_page005), [389](#_page389)

Щукин Б. В. II: [14](#_page014)

Эйдельман Я. II: [203](#_page203), [387](#_page387)

Эйзенштейн С. М. I: [9](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page009), [75](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page075); II: [214](#_page214)

Эльсберг Я. Е. (Лерс Н., Шапирштейн Я.) II: [49](#_page049), [51](#_page051)

Энгельс Ф. II: [162](#_page162)

Эрдман Н. Р. II: [165](#_page165)

«Мандат» II: [92](#_page092), [124](#_page124), [222](#_page222), [397](#_page397)

Эркман-Шатриан (Эркман Э. и Шатриан А.) «Польский еврей» I: [14](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page014), [101](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page101)

Эрпенбек Ф. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Эсь П. Э. I: [207](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page207)

Эсхил

«Прометей» («Скованный Прометей») I: [330](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page330); II: [94](#_page094), [96](#_page096), [124](#_page124) – [127](#_page127), [129](#_page129), [138](#_page138), [144](#_page144)

Эфрос А. В. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374); II: [342](#_page342), [400](#_page400)

Эфрос Н. Е. I: [26](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page026), [40](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page040), [45](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page045), [51](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page051), [52](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page052), [64](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page064), [65](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page065), [83](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page083), [87](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page087), [95](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page095), [104](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page104), [114](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page114), [121](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page121), [148](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page148) – [150](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page150), [175](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page175), [201](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page201), [216](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page216), [217](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page217), [218](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page218), [229](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page229), [235](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page235), [239](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page239), [251](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page251), [252](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page252), [284](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page284), [300](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page300), [308](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page308), [320](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page320), [324](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page324), [327](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page327), [328](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page328), [354](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page354), [355](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page355); II: [51](#_page051), [56](#_page056), [70](#_page070), [92](#_page092), [384](#_page384)

Южин А. И. II: [11](#_page011), [27](#_page027), [28](#_page028), [88](#_page088), [296](#_page296)

Юзовский Ю. I: [157](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page157); II: [384](#_page384), [385](#_page385)

Юон К. Ф. II: [55](#_page055), [56](#_page056), [58](#_page058), [59](#_page059), [61](#_page061), [65](#_page065)

Юра Г. П. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Юрский С. Ю. II: [342](#_page342)

Юрьев М. I: [299](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page299)

Юшкевич С. С.

«Miserere» I: [261](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page261)

Яблоновский С. (С. В. Потресов) I: [251](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page251), [329](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page329)

Яблочкина А. А. II: [263](#_page263)

Якушкин В. В. I: [187](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page187)

Яншин М. М. II: [148](#_page148), [149](#_page149), [152](#_page152), [158](#_page158), [164](#_page164), [165](#_page165), [194](#_page194), [314](#_page314), [315](#_page315), [337](#_page337), [353](#_page353), [354](#_page354), [400](#_page400)

Ярцев П. М. I: [83](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page083), [86](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page086), [259](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page259), [293](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page293), [301](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page301), [316](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page316); II: [384](#_page384)

Яунашан А. I: [374](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page374)

Futurus II: [69](#_page069)

L. I: [219](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page219)

Reed L. см. [Рид Л.](#_Tosh0004098)

W. I: [198](Режиссерские%20искания%20Станиславского.%201898%20-%201917.rtf#_page198)

1. Дореволюционному творчеству К. С. Станиславского посвящена первая часть настоящего исследования: *М. Н. Строева*. Режиссерские искания Станиславского (1898 – 1917). М., «Наука», 1973. [↑](#footnote-ref-2)
2. *К. С. Станиславский*. Собр. соч. в восьми томах, т. 1. М., «Искусство», 1954, стр. 374. [↑](#footnote-ref-3)
3. Из дневника В. В. Лужского. Цит. по: *И. Виноградская*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 3 (1916 – 1926). М., ВТО, 1973, стр. 78. (Далее будет: «Летопись».) [↑](#footnote-ref-4)
4. Сб. «Советский театр. Документы и материалы», 1917 – 1921. Л., «Искусство». 1968, стр. 118. [↑](#footnote-ref-5)
5. Протоколы общих собраний Товарищества. Протокол 6 и 7 ноября 1917 г. — Музей МХАТ, архив внутренней жизни театра, № 36. [↑](#footnote-ref-6)
6. «Дорогой А. И., — писал он. — Только вчера вечером узнал от О. В. Гзовской ужасные подробности святотатства, происшедшего в Малом театре…» (Музей МХАТ, архив К. С., № 5993.). [↑](#footnote-ref-7)
7. Выписка из Протокола заседания Совета и Правления, 8 ноября 1917 г. — Музеи МХАТ, архив К. С., № 5993. [↑](#footnote-ref-8)
8. Из письма К. С. Станиславского — В. В. Котляревской, 19 августа 1917 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 4916. [↑](#footnote-ref-9)
9. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 7, стр. 642. [↑](#footnote-ref-10)
10. Цит. выше письмо К. С. Станиславского — В. В. Котляревской. [↑](#footnote-ref-11)
11. Протокол общего собрания Товарищества МХТ, 3 декабря 1917 г. — Музей МХАТ, архив В. Ж., № 37. [↑](#footnote-ref-12)
12. Там же. [↑](#footnote-ref-13)
13. «Русские ведомости», 23 ноября 1917 г. [↑](#footnote-ref-14)
14. *К. С. Станиславский*. Доклад на общем собрании Товарищества МХТ, 31 декабря 1917 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 1116/2 (Материалы к созданию «Театра Пантеон»). В связи с болезнью К. С. Станиславского доклад был прочитан С. Л. Бертенсоном. [↑](#footnote-ref-15)
15. Цит. выше доклад К. С. Станиславского. [↑](#footnote-ref-16)
16. Протокол общего собрания Товарищества МХТ, 31 декабря 1917 г. (продолжение). — Музей МХАТ, архив В. Ж., № 43. [↑](#footnote-ref-17)
17. См. об этом в первой части нашего исследования: «Режиссерские искания Станиславского (1898 – 1917)», стр. 337 – 355. [↑](#footnote-ref-18)
18. *К. С. Станиславский*. Заметки на полях книги Ф. Комиссаржевского. — Музей МХАТ, архив К. С., № 11147, стр. 80. [↑](#footnote-ref-19)
19. *А. Дикий*. Повесть о театральной юности. М., «Искусство», 1958, стр. 290. [↑](#footnote-ref-20)
20. Цит. по: «Летопись», т. 3, стр. 76. [↑](#footnote-ref-21)
21. «12 ночь» в Студии МХТ. — «Русские ведомости», 22 и 29 декабря 1917 г. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Дон-Аминадо* (А. П. Шполянский). Двенадцатая ночь (Студия Художественного театра). — «Раннее утро», 28 декабря 1917 г. [↑](#footnote-ref-23)
23. См.: *Евг. Вахтангов*. Материалы и статьи. М., ВТО, 1959, стр. 79. [↑](#footnote-ref-24)
24. *А. Дикий*. Повесть о театральной юности, стр. 291. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Серафима Бирман*. Путь актрисы. М., ВТО, 1959, стр. 134. [↑](#footnote-ref-26)
26. *С. В. Гиацинтова*. Из воспоминаний о Первой студии. Цит. по: «Летопись», т. 3. стр. 88. [↑](#footnote-ref-27)
27. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 6. стр. 103. [↑](#footnote-ref-28)
28. О начале работы над драмой «Роза и Крест» см. в первой книге настоящего исследования. [↑](#footnote-ref-29)
29. Из письма Вл. И. Немировича-Данченко — К. С. Станиславскому, апрель 1917 г. — Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 1720. [↑](#footnote-ref-30)
30. Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 97/2. [↑](#footnote-ref-31)
31. *Божена Витвицкая*. Быть или не быть Московскому Художественному театру? — «Петроградское эхо», 25 мая 1918 г. [↑](#footnote-ref-32)
32. *Юрий Соболев*. Пушкинский спектакль. — «Вестник театра», 1918 г., № 19. [↑](#footnote-ref-33)
33. Запись К. С. Станиславского в Дневнике спектаклей 9 декабря 1917 г. Цит. по: «Летопись», т. 3. стр. 86. [↑](#footnote-ref-34)
34. Там же, стр. 95 (запись 6 января 1918 г.). [↑](#footnote-ref-35)
35. «Летопись», т. 3, стр. 111 (запись 8 октября 1918 г.). [↑](#footnote-ref-36)
36. «К слухам о закрытии МХТ». — «Петроградская (рабочая) газета», 29 мая 1918 г. [↑](#footnote-ref-37)
37. «Самоубийцы». — «Вечерние огни», 30 апреля 1918 г. [↑](#footnote-ref-38)
38. *К. С. Станиславский*. Спасение русского искусства… (Тезисы доклада к общему собранию Товарищества МХТ, 9/22 мая 1918 г.) — Музей МХАТ, Архив К. С., № 1117. [↑](#footnote-ref-39)
39. Там же. [↑](#footnote-ref-40)
40. Протокол пятого «творческого понедельника», 10 февраля, 1919 г. — Музей МХАТ, архив внутренней жизни театра, № 532. [↑](#footnote-ref-41)
41. Протокол девятого «творческого понедельника», март 1919 г. — Там же. [↑](#footnote-ref-42)
42. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 6, стр. 40 – 41. [↑](#footnote-ref-43)
43. Здесь и далее цит.: Стенограмма особого совещания по театральным вопросам, декабрь 1918 г. — ЦГАОР СССР, ф. 2306, оп. 24, д. 33. Копия — Музей МХАТ. архив К. С., № 3164. [↑](#footnote-ref-44)
44. *К. С. Станиславский*. Речь на собрании Товарищества МХТ, февраль 1919 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 1119. [↑](#footnote-ref-45)
45. *К. С. Станиславский*. О национализации театров (проект речи), 1919 г. — Музей МХАТ. архив К. С., № 1122, л. 2/об. [↑](#footnote-ref-46)
46. Второй вариант того же проекта. — Там же, № 1123, л. 3/об. [↑](#footnote-ref-47)
47. «Кооперация», 21 июня 1919 г. В письме Я. Новомирского к В. И. Ленину была высказана «настоятельная и сердечная» просьба: «… в интересах социалистической революции не подписывайте декрета, не поговорив со знающими дело: по крайней {28} мере с *Южиным*, старым заслуженным артистом Малого государственного театра, который выбран теперь всем коллективом служащих и рабочих в руководители театром, и *Станиславским*, руководителем Московского Художественного театра: оба они не только первоклассные знатоки театрального дела, но и вполне лояльны к Советской власти». (Цит. по: *Сим. Дрейден*. В зрительном зале — Владимир Ильич. М., «Искусство», 1967, стр. 308 – 309.) [↑](#footnote-ref-48)
48. Сб. «Ленин о культуре и искусстве». М., «Искусство», 1956, стр. 260. [↑](#footnote-ref-49)
49. Там же, стр. 300. [↑](#footnote-ref-50)
50. Цит. по: *Сим. Дрейден*. В зрительном зале — Владимир Ильич, стр. 237. [↑](#footnote-ref-51)
51. Цит. по: *А. В. Луначарский*. Речь на заседании, посвященном 30‑летию МХТ. — «Ежегодник МХТ», 1943, стр. 5. [↑](#footnote-ref-52)
52. Сб. «Ленин о культуре и искусстве», стр. 528. [↑](#footnote-ref-53)
53. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 6, стр. 112 – 113. [↑](#footnote-ref-54)
54. *А. Аникст*. Байрон — драматург. В кн.: *Д. Г. Байрон*. Пьесы. «Искусство», М., 1959, стр. 14 – 15. [↑](#footnote-ref-55)
55. *П. Марков, Н. Чушкин*. Московский Художественный театр. М., ВТО, 1950, стр. 48. [↑](#footnote-ref-56)
56. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 378. [↑](#footnote-ref-57)
57. Режиссерские заметки К. С. Станиславского к пьесе «Каин», август 1919 г. — Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-58)
58. Здесь и далее цит.: Режиссерские заметки К. С. Станиславского к мистерии Байрона «Каин», сентябрь — ноябрь 1919 г. — Музей МХАТ, архив К. С., Р. Э., № 8836. [↑](#footnote-ref-59)
59. *В. Гайдаров*. В театре и кино. М.‑Л., «Искусство», 1966, стр. 37. [↑](#footnote-ref-60)
60. *К. С. Станиславский*. Записная книжка и дневник, 1919 – 1921 гг. — Музей МХАТ, архив К. С., № 834, стр. 61. [↑](#footnote-ref-61)
61. Музыка к спектаклю «Канн». Автограф К. С. Станиславского (последние заметки). Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-62)
62. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 379. [↑](#footnote-ref-63)
63. Там же. [↑](#footnote-ref-64)
64. Там же. [↑](#footnote-ref-65)
65. Там же, стр. 380. [↑](#footnote-ref-66)
66. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1 стр. 381. [↑](#footnote-ref-67)
67. Там же. [↑](#footnote-ref-68)
68. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 381. [↑](#footnote-ref-69)
69. «Каин». Журнал репетиций. Сезон 1919/20 года. — Музей МХАТ. [↑](#footnote-ref-70)
70. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 381. [↑](#footnote-ref-71)
71. Здесь и далее цит. по: *К. С. Станиславский*. Музыкальная партитура к мистерии Байрона «Каин». — Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-72)
72. Художественный театр. — «Вестник театра», 1920, № 60. [↑](#footnote-ref-73)
73. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 381. [↑](#footnote-ref-74)
74. *М. Загорский*. «Каин». Дневник рецензента. — «Вестник театра», 1920, № 61. [↑](#footnote-ref-75)
75. Художественный театр. — «Вестник театра», 1920, № 60. [↑](#footnote-ref-76)
76. Здесь и далее цит. по: *М. Загорский*. «Каин». Дневник рецензента. — «Вестник театра», 1920 № 61. [↑](#footnote-ref-77)
77. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 381 – 382. [↑](#footnote-ref-78)
78. Там же, т. 8, стр. 42. [↑](#footnote-ref-79)
79. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 8, стр. 62 (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-80)
80. *Н. Лерс (Я. Шапирштейн)*. Малый, Художественный, Камерный. — «Вестник театра», 1920, № 55. [↑](#footnote-ref-81)
81. Там же. № 56. [↑](#footnote-ref-82)
82. *В. В. Маяковский*. Полн. собр. соч., т. 3. М., «Художественная литература», 1939, стр. 387. [↑](#footnote-ref-83)
83. Беседа о «Зорях» в Театре РСФСР 30 ноября. — «Вестник театра», 1920, № 75. [↑](#footnote-ref-84)
84. Там же. [↑](#footnote-ref-85)
85. Об уязвимых местах театрального фронта (Диспут на «понедельнике» «Зорь»). — «Вестник театра», 1921, № 78 – 79. [↑](#footnote-ref-86)
86. *М. Бахтин*. Творчество Франсуа Рабле. М., «Художественная литература», 1965, стр. 19. [↑](#footnote-ref-87)
87. *Н. Эфрос*. О традиции. — «Культура театра», 1921, № 2. [↑](#footnote-ref-88)
88. *М. Загорский*. О традициях и автопортретах. — «Вестник театра», 1921, № 85 – 86. [↑](#footnote-ref-89)
89. *Я. Шапирштейн (Лерс)*. Агитация и революция в театре. — «Вестник театра», 1921, № 83 – 84. [↑](#footnote-ref-90)
90. *Вс. Мейерхольд*. Горестные заметы. Недоумение отпадает, или «Дом Чехова и оперетта». — «Вестник театра», 1921, № 87 – 88. [↑](#footnote-ref-91)
91. *Всеволод Мейерхольд, Валерий Бебутов, К. Державин*. О драматургии и культуре театра. — «Вестник театра», 1921, № 87 – 88. [↑](#footnote-ref-92)
92. *Всеволод Мейерхольд, Валерий Бебутов*. Одиночество Станиславского. — «Вестник театра», 1921, № 89 – 90. [↑](#footnote-ref-93)
93. Там же. [↑](#footnote-ref-94)
94. «В Третьей студии». — «Вестник театра», 1921, № 89 – 90. [↑](#footnote-ref-95)
95. Из неотправленного письма Л. М. Леонидова — К. С. Станиславскому, 8 июня 1920 г. — Музей МХАТ, архив Леонидова. Записная книга, 1916 – 1918, 1920 гг. А., № 165. [↑](#footnote-ref-96)
96. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 6, стр. 255. [↑](#footnote-ref-97)
97. Запись Е. Б. Вахтангова в санатории Всехсвятское, — Музей Театра им. Е. Б. Вахтангова, № 149/1879 (машинописная копия). Цит. по: «Летопись», т. 3, стр. 234. [↑](#footnote-ref-98)
98. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 8, стр. 251. [↑](#footnote-ref-99)
99. Там же, стр. 486. [↑](#footnote-ref-100)
100. Там же, т. 6, стр. 256. [↑](#footnote-ref-101)
101. Там же, стр. 257. [↑](#footnote-ref-102)
102. См. об этом: *М. Кнебель*. Вся жизнь. М., ВТО, 1967, стр. 95 – 108. [↑](#footnote-ref-103)
103. *Садко (В. И. Блюм)*. Еще о «Ревизоре» в Художественном театре. — «Театральная Москва», 17 ноября 1921 г. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Хрисанф Херсонский*. «Ревизор». Жуткий смех сквозь слезы. — «Известия», 12 октября 1921 г. [↑](#footnote-ref-105)
105. *Садко (В. И. Блюм)*. Указ. статья. [↑](#footnote-ref-106)
106. *Юрий Соболев*. «Ревизор». — «Вестник театра», 1921, № 91 – 92. [↑](#footnote-ref-107)
107. *М. Кнебель*. Вся жизнь, стр. 101. [↑](#footnote-ref-108)
108. *Вадим Додонов*. О «Ревизоре» и о Чехове. — «Экран», 1921, № 9. [↑](#footnote-ref-109)
109. *Юрий Соболев*. Указ. статья. [↑](#footnote-ref-110)
110. *Н. В. Гоголь*. Собр. соч., т. II. М., «Правда», 1952, стр. 396. [↑](#footnote-ref-111)
111. См.: *М. Кнебель*. Указ. соч., стр. 104. [↑](#footnote-ref-112)
112. *В. Н. Гурский*. «Ревизор» Станиславского и… Гоголя. М., 1922, стр. 5, 6 – 7. [↑](#footnote-ref-113)
113. *М. Кнебель*. Указ. соч., стр. 105. [↑](#footnote-ref-114)
114. См.: *В. Громов*. Михаил Чехов. М., «Искусство», 1970, стр. 91. [↑](#footnote-ref-115)
115. *П. С. Коган*. «Ревизор». — «Экран», 1921, № 2. [↑](#footnote-ref-116)
116. *М. Кнебель*. Указ. соч., стр. 107. [↑](#footnote-ref-117)
117. *Юрий Соболев*. Указ. статья. [↑](#footnote-ref-118)
118. *Юрий Соболев*. Указ. статья. [↑](#footnote-ref-119)
119. *Садко (В. И. Блюм)*. Указ. статья. [↑](#footnote-ref-120)
120. *Ю. Соболев*. Указ. статья. [↑](#footnote-ref-121)
121. *П. С. Коган*. Указ. статья. [↑](#footnote-ref-122)
122. Цит. по: *Micaelo*. Мейерхольд о Чехове. — «Экран», 1921, № 10. [↑](#footnote-ref-123)
123. В. Э. Мейерхольд о современном театре. — «Театральная Москва», 1, 2 и 3 ноября 1921 г. [↑](#footnote-ref-124)
124. *П. Марков*. Торжество победителя. — «Театральное обозрение», 29 ноября 1921 г. [↑](#footnote-ref-125)
125. Из воспоминаний В. В. Готовцева. Цит. по: «Летопись», т. 3, стр. 258. [↑](#footnote-ref-126)
126. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 8, стр. 17. [↑](#footnote-ref-127)
127. Вл. И. Немирович-Данченко о Художественном, Большом и Малом театрах. — «Театральная Москва», 1, 2 и 3 ноября 1921 г. [↑](#footnote-ref-128)
128. *Влад. Масс*. Эстетствующие. — «Экран», 1921, № 13. [↑](#footnote-ref-129)
129. *Н. Эфрос*. Театр в опасности. — «Культура театра», 1921, № 7 – 8. [↑](#footnote-ref-130)
130. Из письма Вл. И. Немировича-Данченко — В. И. Качалову, 17 июля 1921 г. — Сб. «Советский театр. Документы и материалы», 1917 – 1921, стр. 130 – 134. [↑](#footnote-ref-131)
131. «Артисты МХТ за рубежом». — «Наша речь». Прага, 1922, стр. 29. [↑](#footnote-ref-132)
132. *Вл. И. Немирович-Данченко*. Избранные письма. М., «Искусство», 1954, стр. 349. [↑](#footnote-ref-133)
133. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 396. [↑](#footnote-ref-134)
134. Там же, стр. 391. [↑](#footnote-ref-135)
135. Там же, стр. 392. [↑](#footnote-ref-136)
136. Цит. по: *Н. Горчаков*. Режиссерские уроки Вахтангова. М., «Искусство», 1957, стр. 183 – 184. [↑](#footnote-ref-137)
137. Там же, стр. 184. [↑](#footnote-ref-138)
138. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 8, стр. 25. [↑](#footnote-ref-139)
139. Там же, стр. 26. [↑](#footnote-ref-140)
140. Там же, стр. 30. [↑](#footnote-ref-141)
141. Там же, стр. 29. [↑](#footnote-ref-142)
142. Впервые книга была издана на английском языке в мае 1924 г. в Бостоне. [↑](#footnote-ref-143)
143. См. об исполнении этой роли: *Е. Полякова*. Станиславский-актер. М., «Искусство», 1972, стр. 357 – 363. [↑](#footnote-ref-144)
144. Здесь и далее цит.: *К. С. Станиславский*. Сценарий «Царь Федор Иоаннович» (Трагедия народов). Нью-Йорк, март 1923 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 10121. [↑](#footnote-ref-145)
145. *Лютер Рид (Luther Reed)*. Отзыв о киносценарии К. С. Станиславского «Царь Федор Иоаннович», 8 марта 1923 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 10121. [↑](#footnote-ref-146)
146. См. публикацию этих материалов в журн.: «Искусство кино», 1964, № 1, стр. 107 – 111. Об этом свидетельствует также письмо О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко, написанное 5 марта 1923 г., т. е. за три дня до рецензии Л. Рида: «Сегодня у К. С. заседание с кинематографщиками уже второе… Представители кино с большим интересом относятся к беседам с К. С. и к его планам сделать новый психологический рисунок в фильмовых постановках. Когда им дали голый сценарий, или, вернее, материалы для сценария, им показалась скучна вся эта история, и они как-то разочаровались. Но когда они явились к К. С. и тот увлекательно стал набрасывать проекты некоторых сцен, свои мечты дать необыкновенную темпераментность игры, свое желание приковать внимание зрителя к длиннейшим сценам, насыщенным глубочайшими переживаниями, американцы рты разинули, заволновались, и теперь отбою от них нет, все просят совещаний-заседаний совместно с К. С.» («Ежегодник МХТ», 1943, стр. 549). Однако эти переговоры ни к чему не привели. «С кино все кончено, — писала О. С. Бокшанская 30 марта, — получено извещение, что съемка не состоится» (там же, стр. 562). [↑](#footnote-ref-147)
147. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 8, стр. 50. [↑](#footnote-ref-148)
148. Там же, стр. 77. [↑](#footnote-ref-149)
149. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 8, стр. 67. [↑](#footnote-ref-150)
150. Там же, стр. 46. [↑](#footnote-ref-151)
151. Там же, стр. 41. [↑](#footnote-ref-152)
152. Там же, стр. 43. [↑](#footnote-ref-153)
153. Там же, стр. 41 – 42. [↑](#footnote-ref-154)
154. Там же, стр. 41. [↑](#footnote-ref-155)
155. Из письма к Вл. И. Немировичу-Данченко, 12 марта 1924 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 5270. [↑](#footnote-ref-156)
156. Там же. [↑](#footnote-ref-157)
157. Из письма к Вл. И. Немировичу-Данченко, 10 июля 1924 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 5277. [↑](#footnote-ref-158)
158. Из письма к Вл. И. Немировичу-Данченко, 12 марта 1924 г. — Музей МХАТ, архив К. С. № 5270. [↑](#footnote-ref-159)
159. Из письма к Вл. И. Немировичу-Данченко, 12 марта 1924 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 5270. [↑](#footnote-ref-160)
160. Из письма к Вл. И. Немировичу-Данченко, 10 июля 1924 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 5277. [↑](#footnote-ref-161)
161. Из письма к Вл. И. Немировичу-Данченко, 7 – 8 апреля 1924 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 5275. [↑](#footnote-ref-162)
162. Из цит. выше письма от 10 июля 1924 г. [↑](#footnote-ref-163)
163. Из письма к К. С. Станиславскому, март 1923 г. — Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 1751. [↑](#footnote-ref-164)
164. Вечер в честь МХТ. — «Театр и музыка», № 37, стр. 1182. [↑](#footnote-ref-165)
165. *Садко (В. И. Блюм)*. За упокой раба божия юбиляра, — «Зрелища», 1923, № 59, стр. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-166)
166. Цит. по: «Летопись», т. 3, стр. 402. [↑](#footnote-ref-167)
167. Из письма к Ф. Н. Михальскому, 29 августа 1924 г. — *К. С. Станиславский*. Собр. соч. в восьми томах, т. 8. М., «Искусство», 1961, стр. 93. [↑](#footnote-ref-168)
168. См. об этом в кн.: *Н. Горчаков*. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. М., «Искусство», 1950, стр. 47 – 143. [↑](#footnote-ref-169)
169. Из письма неустановленному лицу, лето 1925 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 6021. [↑](#footnote-ref-170)
170. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 397. [↑](#footnote-ref-171)
171. Там же, стр. 397 – 399. [↑](#footnote-ref-172)
172. Там же, стр. 399. [↑](#footnote-ref-173)
173. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 401. [↑](#footnote-ref-174)
174. *И. А. Аксенов*. «Горе от ума» МХАТа. — «Жизнь искусства», 1925, № 5. [↑](#footnote-ref-175)
175. *А. Гвоздев*. Мейерхольд. — «Жизнь искусства», 1925, № 33. [↑](#footnote-ref-176)
176. Архив И. М. Кудрявцева. Цит. по: *И. Виноградская*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 3. М., ВТО, 1973, стр. 444 – 445. (Далее будет: «Летопись»). [↑](#footnote-ref-177)
177. Из воспоминаний Н. Бромлей. Цит. по: «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи». М., ВТО, 1959, стр. 323. [↑](#footnote-ref-178)
178. Цит. выше письмо неустановленному лицу. [↑](#footnote-ref-179)
179. Достижения нашего искусства. Доклад А. В. Луначарского на V Всесоюзном съезде работников искусства 28 мая с. г. — «Вечерняя Москва», 29 мая 1925 г. [↑](#footnote-ref-180)
180. Достижения нашего искусства. Доклад А. В. Луначарского на V Всесоюзном съезде работников искусства 28 мая с. г. — «Вечерняя Москва», 29 мая 1925 г. [↑](#footnote-ref-181)
181. *А. Луначарский*. К предстоящему сезону. — «Известия», 8 сентября 1925 г. [↑](#footnote-ref-182)
182. См.: *Л. Фрейдкина*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М., ВТО, 1962, стр. 386 – 387. [↑](#footnote-ref-183)
183. *Юрий Соболев*. «Пугачевщина» — в МХАТ. — «Новый зритель», 1925, № 39. [↑](#footnote-ref-184)
184. *Х. Херсонский*. «Пугачевщина» (в Московском Художественном театре). — «Правда», 20 сентября 1925 г. [↑](#footnote-ref-185)
185. Цит. выше письмо неустановленному лицу. [↑](#footnote-ref-186)
186. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 6, стр. 210. [↑](#footnote-ref-187)
187. Здесь и далее цит.: «Горячее сердце» (материалы к постановке). Беседа с И. Я. Судаковым, декабрь 1926 г. (запись Р. П. Маториной и Т. С. Модестовой). — Музей МХАТ, архив В. Ж., № 1953. [↑](#footnote-ref-188)
188. Из беседы с Н. П. Крыловым, 26 марта 1956 г. (запись Ф. Н. Михальского). — Музей МХАТ, архив В. Ж. [↑](#footnote-ref-189)
189. Цит. выше беседа с И. Я. Судаковым. [↑](#footnote-ref-190)
190. Там же (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-191)
191. *Н. Горчаков*. Указ. соч., стр. 310. [↑](#footnote-ref-192)
192. *Н. Горчаков*. Указ. соч., стр. 316. [↑](#footnote-ref-193)
193. Там же, стр. 322. [↑](#footnote-ref-194)
194. Работа К. С. Станиславского над спектаклем «Горячее сердце» А. Н. Островского. Репетиции 1925 – 1926 гг. (запись В. Г. Сахновского, 1926 г.). — Музей МХАТ, архив К. С., № 3206. [↑](#footnote-ref-195)
195. *Н. Горчаков*. Указ. соч., стр. 315. [↑](#footnote-ref-196)
196. *И. Я. Судаков*. Моя жизнь в труде и борьбе. Архив мемуарной комиссии ВТО. Цит. по: «Летопись», т. 3, стр. 501. [↑](#footnote-ref-197)
197. *Н. Горчаков*. Указ. соч., стр. 317. [↑](#footnote-ref-198)
198. Там же, стр. 36. [↑](#footnote-ref-199)
199. Там же. [↑](#footnote-ref-200)
200. *П. Марков*. Правда театра. М., «Искусство», 1968, стр. 34. [↑](#footnote-ref-201)
201. Здесь и далее цит.: Режиссерский экземпляр 2‑й картины 4‑го действия комедии А. Н. Островского «Горячее сердце» (по данным К. С. Станиславского составил В. П. Баталов). — Музей МХАТ, архив В. Ж. [↑](#footnote-ref-202)
202. Цит. выше запись В. Г. Сахновского. [↑](#footnote-ref-203)
203. *Н. Горчаков*. Указ. соч., стр. 319. [↑](#footnote-ref-204)
204. Там же, стр., 320 – 321. [↑](#footnote-ref-205)
205. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 407. [↑](#footnote-ref-206)
206. Там же, стр. 406 – 407. [↑](#footnote-ref-207)
207. Там же, стр. 407 – 408. [↑](#footnote-ref-208)
208. «Искусство трудящимся», 2 февраля 1926 г. [↑](#footnote-ref-209)
209. *И. Я. Судаков*. Моя жизнь в труде и борьбе. Цит. по: «Летопись», т. 3, стр. 512. [↑](#footnote-ref-210)
210. *В. Блюм*. Театральный термидор. — «Жизнь искусства», 1926 г., № 20. [↑](#footnote-ref-211)
211. *В. Блюм*. «Горячее сердце» (МХАТ 1‑й). — «Рабочая газета», 26 января 1926 г. [↑](#footnote-ref-212)
212. *М. Загорский*. «Горячее сердце» (МХАТ 1‑й). — «Наша газета», 26 января 1926 г. [↑](#footnote-ref-213)
213. *Уриэль (О. С. Литовский)*. «Горячее сердце». — «Комсомольская правда», 7 февраля 1926 г. [↑](#footnote-ref-214)
214. *Борис Гусман*. «Горячее сердце» (МХАТ I). — «Правда», 19 февраля 1926 г. [↑](#footnote-ref-215)
215. *А. Луначарский*. Итоги последнего драматического сезона. — «Известия», 20 июня 1926 г. [↑](#footnote-ref-216)
216. *Ю. Соболев*. «Горячее сердце» в Художественном театре. — «Вечерняя Москва», 26 января 1926 г. [↑](#footnote-ref-217)
217. См.: «Искусство», 1927, № 1. [↑](#footnote-ref-218)
218. Стенограмма заседания театральной *секции* в ГАХН 1 марта 1926 г. по поводу постановки «Горячего сердца» в МХАТ I. — Музей МХАТ, архив В. Ж., № 1033, 16‑б. [↑](#footnote-ref-219)
219. *Е. Полякова*. Островский и Художественный театр. — Сб. «А. Н. Островский». М., ВТО, 1962. стр. 322. [↑](#footnote-ref-220)
220. *Н. Крымова*. Станиславский-режиссер. М., «Искусство», 1971, стр. 44 – 47. [↑](#footnote-ref-221)
221. *Н. Крымова*. Станиславский-режиссер, стр. 44 – 47. [↑](#footnote-ref-222)
222. *В. Сахновский*. «Горячее сердце» Островского в МХАТ I. — «Красная нива», 21 февраля 1926 г. [↑](#footnote-ref-223)
223. Там же. [↑](#footnote-ref-224)
224. *Аштон Стивене*. Комедия в России. — «Венити Фэр», декабрь 1926 г. (перевод с англ.). [↑](#footnote-ref-225)
225. Из стенограммы выступления В. Г. Сахновского на заседании театральной секции в ГАХН 1 марта 1926 г. — Музей МХАТ, архив В. Ж., № 1033, 16‑б, стр. 40. [↑](#footnote-ref-226)
226. *В. Сахновский*. «Горячее сердце» Островского в МХАТ I. [↑](#footnote-ref-227)
227. Там же. [↑](#footnote-ref-228)
228. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 6, стр. 256. [↑](#footnote-ref-229)
229. Сб. «Ольга Леонардовна Книппер-Чехова», ч. II. М., «Искусство», 1973, стр. 153. [↑](#footnote-ref-230)
230. *П. Марков*. Правда театра, стр. 43. [↑](#footnote-ref-231)
231. *Вл. И. Немирович-Данченко*. Доклад в ГУС НКП РСФСР. Протокол № 35 от 25 мая 1925 г. — ГЦА РСФСР, ф. 298, оп. 1, ед. хр. 125, стр. 55. [↑](#footnote-ref-232)
232. Катарсис, который происходит в финале с Прометеем, в толковании С. М. Соловьева есть «очищение героя, его просветление и внутренняя победа над слепой силой судьбы и внешних обстоятельств, а последующее освобождение Гераклом является лишь выявлением вовне внутреннего процесса. Эта мысль и антична, и отвечает нравственным требованиям человека нашей эпохи», — писал он Станиславскому, полагая, что в иной трактовке «вывод будет не моральный, не эстетический, а грубо-материалистический. Герата с его дубиной, разбивающий кандалы, явится каким-то “пролетариатом”, освобождающим безбожника и вора для мнимого благополучия людей… Я знаю, что Смышляев ставит задачей морализацию общества через театр, и это вполне возможно, если действовать осторожно». (Письмо К. С. Станиславскому. 23 октября 1926 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 10467.) [↑](#footnote-ref-233)
233. *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 25. [↑](#footnote-ref-234)
234. «Всякий герой, всякий подвижник духа, смотрящий в будущее, порывает узы прошлого и настоящего, он отталкивает видимое и эмпирическое ради *идеи*, которая хоть есть, но еще *невидима*…» И только под самый конец наступает «уже полное освобождение от всего прошлого, настоящего и материального самоотрекающегося духа — идея, к которой пришел Гете в конце своего жизненного пути». (После 23 октября 1926 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 10468.) [↑](#footnote-ref-235)
235. Там же. [↑](#footnote-ref-236)
236. *П. Марков*. Правда театра, стр. 97. [↑](#footnote-ref-237)
237. См. там же. [↑](#footnote-ref-238)
238. См.: Запись С. Н. Баклановского от 4 ноября 1926 г. — «Летопись», т. 3, стр. 580 – 581. [↑](#footnote-ref-239)
239. См.: Запись С. Н. Баклановского от 30 ноября 1926 г. — Там же, стр. 589 – 590. [↑](#footnote-ref-240)
240. Запись К. С. Станиславского к протоколу заседания Высшего совета и Репертуарно-художественной коллегии МХАТ, 1 декабря 1926 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 4168. [↑](#footnote-ref-241)
241. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 6, стр. 212. [↑](#footnote-ref-242)
242. Музей МХАТ, архив К. С., № 6602. [↑](#footnote-ref-243)
243. Здесь и далее цит.: «Декабристы», 1926 г. Журнал репетиций (записи В. П. Баталова). — Музей МХАТ, Р. Ч., № 194. [↑](#footnote-ref-244)
244. *О. Б. (Оскар Блюм)*. «Николай I и декабристы». — «Наша газета», 16 июня 1926 г. [↑](#footnote-ref-245)
245. Там же. [↑](#footnote-ref-246)
246. *Юр. Соболев*. Исторические портреты. — «Вечерняя Москва», 21 мая 1926 г. [↑](#footnote-ref-247)
247. *А. Луначарский*. Итоги последнего драматического сезона. — «Известия», 20 июня 1926 г. [↑](#footnote-ref-248)
248. Здесь и далее цит.: «Продавцы славы». Журнал репетиций. Сезон 1925/26 года (записи П. В. Лесли). — Музей МХАТ, Р. Ч., № 112. [↑](#footnote-ref-249)
249. *Н. Горчаков*. Указ. соч., стр. 332 – 333. [↑](#footnote-ref-250)
250. Цит. выше Журнал репетиций. [↑](#footnote-ref-251)
251. *Н. Горчаков*. Указ. соч., стр. 338. [↑](#footnote-ref-252)
252. Цит. выше Журнал репетиций. [↑](#footnote-ref-253)
253. *Н. Горчаков*. Указ. соч., стр. 339. [↑](#footnote-ref-254)
254. Цит. выше Журнал репетиций. [↑](#footnote-ref-255)
255. *П. Марков*. Правда театра, стр. 29. [↑](#footnote-ref-256)
256. *Н. Горчаков*. Указ. соч., стр. 349 – 350. [↑](#footnote-ref-257)
257. Цит. выше Журнал репетиций. [↑](#footnote-ref-258)
258. Цит. выше Журнал репетиций. [↑](#footnote-ref-259)
259. См.: *Н. Горчаков*. Указ. соч., стр. 353. [↑](#footnote-ref-260)
260. *М. Загорский*. «Продавцы славы» в МХАТ первом. — «Новый зритель», № 25, 23 июня 1926 г. [↑](#footnote-ref-261)
261. *Ю. Соболев*. Торговцы и продавцы славы. — «Вечерняя Москва», 17 июня 1926 г. [↑](#footnote-ref-262)
262. Там же. [↑](#footnote-ref-263)
263. Запись К. С. Станиславского в Протоколе Репертуарно-художественной коллегии МХАТ от 6 июня 1926 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 4239. [↑](#footnote-ref-264)
264. Протокол от 17 июня 1926 г. — Там же, № 4240. [↑](#footnote-ref-265)
265. Протокол от 14 октября 1925 г. — Там же, № 4199. [↑](#footnote-ref-266)
266. Воспоминания М. И. Прудкина. Цит. по: «Летопись», т. 3, стр. 515. [↑](#footnote-ref-267)
267. *П. Марков*. Правда театра, стр. 33. [↑](#footnote-ref-268)
268. Протоколы репетиций «Белой гвардии». — Музей МХАТ, Р. Ч., № 46, 26 марта 1926 г. [↑](#footnote-ref-269)
269. См.: *Е. Полякова*. Театр и драматург. М., ВТО, 1959, стр. 34 – 70. *Я. Лурье* и *И. Серман*. От «Белой гвардии» к «Дням Турбиных». — «Русская литература», 1965, № 2. *А. Альтшулер*. «Дни Турбиных» и «Бег» М. А. Булгакова в истории советского театра 20‑х годов (кандидатская диссертация, рукопись). М., ИИИ, 1972 г. [↑](#footnote-ref-270)
270. См.: *Н. Зоркая*. «Дни Турбиных». — «Театр», 1967, № 2, стр. 14 – 21. [↑](#footnote-ref-271)
271. См. об этом в указ. выше работе А. Альтшулера, гл. III, стр. 204 – 258. [↑](#footnote-ref-272)
272. Там же, стр. 224. [↑](#footnote-ref-273)
273. Письмо А. В. Луначарского — В. В. Лужскому, 12 октября 1925 г. — Музей МХАТ, архив В. Ж., № 2487, 16‑б. [↑](#footnote-ref-274)
274. *М. Булгаков*. «Белая гвардия» (рукопись). — ИРЛИ, Р. О., ф. № 369. [↑](#footnote-ref-275)
275. И. *Судаков*. Режиссер и автор. — «Театр и драматургия», 1934, № 3, стр. 47. [↑](#footnote-ref-276)
276. Протоколы репетиций «Белой гвардии». — Музей МХАТ, Р. Ч., № 46 (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-277)
277. Там же, 19 марта 1926 г. [↑](#footnote-ref-278)
278. Рассказ М. М. Яншина. Цит. по: *В. Топорков*. О технике актера. М., ВТО, 1958, стр. 25 – 27. [↑](#footnote-ref-279)
279. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 8, стр. 269. [↑](#footnote-ref-280)
280. Письмо М. А. Булгакова в Совет и дирекцию МХАТ, 4 июня 1926 г. — Музей МХАТ, архив В. Ж., № 16‑б. [↑](#footnote-ref-281)
281. *Н. П. Ульянов*. Мои встречи. М., Изд. Академии художеств СССР, 1952, стр. 213. [↑](#footnote-ref-282)
282. Стенограмма диспута о «Днях Турбиных» и «Любви Яровой» в Театре Вс. Мейерхольда, 7 февраля 1927 г. — ЦГАЛИ, ф. 2355, оп. 1, ед. хр. 5. [↑](#footnote-ref-283)
283. *Н. Зоркая*. Указ. статья, стр. 18. [↑](#footnote-ref-284)
284. *Е. Полякова*. Указ. соч., стр. 55. [↑](#footnote-ref-285)
285. Там же, стр. 53. [↑](#footnote-ref-286)
286. *Т. Бачелис*. Режиссер Станиславский. — «Новый мир», 1963, № 1. [↑](#footnote-ref-287)
287. *Н. Берковский*. Станиславский и эстетика театра. — Сб. «Театральные страницы». М., «Искусство», 1969, стр. 32. [↑](#footnote-ref-288)
288. Выписка из Протокола совещания Главного репертуарного комитета с представителями МХАТ 1‑го от 25 июня 1926 г. — Музей МХАТ, отдел В. Ж., № 3761, 16‑б. [↑](#footnote-ref-289)
289. Архив И. М. Кудрявцева. Цит. по: «Летопись», т. 3, стр. 549. [↑](#footnote-ref-290)
290. См.: Протоколы репетиций «Белой гвардии». — Музей МХАТ, Р. Ч., № 46, август — сентябрь 1926 г. [↑](#footnote-ref-291)
291. *И. Я. Судаков*. Моя жизнь в труде и борьбе, стр. 562. [↑](#footnote-ref-292)
292. Беседа с народным артистом СССР М. М. Яншиным. — «Вечерняя Москва», 9 октября 1968 г. [↑](#footnote-ref-293)
293. Воспоминания М. И. Прудкина. Цит. по: «Летопись», т. 3, стр. 562. [↑](#footnote-ref-294)
294. Запись помощника режиссера в Дневнике репетиций. Цит. по: «Летопись», т. 3, стр. 563. [↑](#footnote-ref-295)
295. Там же, стр. 564. [↑](#footnote-ref-296)
296. Цит. выше воспоминания М. И. Прудкина. [↑](#footnote-ref-297)
297. Цит. выше Протоколы репетиций «Белой гвардии», 23 сентября 1926 г. [↑](#footnote-ref-298)
298. Запись помощника режиссера в Дневнике репетиций. Цит. по: «Летопись», т. 3, стр. 566. [↑](#footnote-ref-299)
299. См. об этом в цит. выше диссертации А. М. Альтшулера. [↑](#footnote-ref-300)
300. А. В. Луначарский о нашем театре. Доклад в зале Комакадемии. — «Вечерняя Москва», 1 октября 1926 г. [↑](#footnote-ref-301)
301. «Литературное наследство. Новое о Маяковском». М., Изд. АН СССР, 1958, стр. 40. [↑](#footnote-ref-302)
302. Сб. «Пути развития театра». М., Кинопечать, 1927, стр. 77. [↑](#footnote-ref-303)
303. «Письмо в редакцию». — «Комсомольская правда», 5 октября 1926 г. [↑](#footnote-ref-304)
304. «Комсомольская правда», 14 октября 1926 г. [↑](#footnote-ref-305)
305. Диспут о «Днях Турбиных» и «Любви Яровой». — «Правда», 10 февраля 1927 г. [↑](#footnote-ref-306)
306. Там же. [↑](#footnote-ref-307)
307. *Бор. Вакс*. Первый МХАТ. — «Программы Гос. Академических театров», № 65 – 66, 21 декабря 1926 г. — 4 января 1927 г. [↑](#footnote-ref-308)
308. *Московит*. Письма из Москвы. — «Бакинский рабочий», 13 октября 1926 г. [↑](#footnote-ref-309)
309. Диспут о «Днях Турбиных» и «Любви Яровой». — «Правда», 10 февраля 1927 г. [↑](#footnote-ref-310)
310. *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*. Сочинения, т. XIV, стр. 25. [↑](#footnote-ref-311)
311. См. об этом в указ. выше диссертации А. М. Альтшулера. [↑](#footnote-ref-312)
312. *М. Бахтин*. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., «Художественная литература», 1965, стр. 41. [↑](#footnote-ref-313)
313. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 400 – 401. [↑](#footnote-ref-314)
314. Стенограмма диспута о «Днях Турбиных» и «Любви Яровой», происходившего в Театре Вс. Мейерхольда 7 февраля 1927 г. [↑](#footnote-ref-315)
315. Там же. [↑](#footnote-ref-316)
316. Диспут о «Днях Турбиных» и «Любви Яровой». — «Правда», 10 февраля 1927 г. [↑](#footnote-ref-317)
317. Протокол заседания Репертуарно-художественной коллегии от 5 ноября 1926 г., № 4256/1. — Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-318)
318. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 8, стр. 124. [↑](#footnote-ref-319)
319. Протокол заседания Репертуарно-художественной коллегии от 21 октября 1926 г., № 4251/1. [↑](#footnote-ref-320)
320. *В. Г. Сахновский*. Работа режиссера. М.‑Л., «Искусство», 1937, стр. 57. [↑](#footnote-ref-321)
321. Здесь и далее цит.: Протоколы репетиций «Смерть Тарелкина». — Музей МХАТ, Р. Ч., № 167, 25 сентября 1926 г. [↑](#footnote-ref-322)
322. Протоколы репетиций «Смерть Тарелкина», Музей МХАТ, Р. Ч., № 167, 28 сентября 1926 г. (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-323)
323. Там же, 25 сентября 1926 г. [↑](#footnote-ref-324)
324. Там же, 28 сентября 1926 г. [↑](#footnote-ref-325)
325. Протокол заседания Репертуарно-художественной коллегии от 28 октября 1926 г., № 4253а. — Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-326)
326. *Б. И. Вершилов*. О постановке «Женитьбы Фигаро». — Музей МХАТ, архив В. Ж., Б. Р. Ч., № 824/1. [↑](#footnote-ref-327)
327. *Н. Горчаков*. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 358. [↑](#footnote-ref-328)
328. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 8, стр. 151. [↑](#footnote-ref-329)
329. *Н. Горчаков*. Указ. соч., стр. 356 – 358. [↑](#footnote-ref-330)
330. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 8, стр. 146. [↑](#footnote-ref-331)
331. *В. И. Ленин*. О культуре и искусстве. М., «Искусство», 1956, стр. 520. [↑](#footnote-ref-332)
332. Здесь и далее цит. по: *Б. И. Вершилов*. О постановке «Женитьбы Фигаро». [↑](#footnote-ref-333)
333. «Свадьба Фигаро». Журнал протоколов репетиций, кн. № 1. Сезон 1925/26 года. — Музей МХАТ, отдел В. Ж., Р. Ч., № 9, 9 сентября 1925 г. [↑](#footnote-ref-334)
334. Цит. выше запись Б. И. Вершилова. [↑](#footnote-ref-335)
335. Журнал протоколов репетиций, 16 октября 1925 г. [↑](#footnote-ref-336)
336. Там же, 22 октября 1925 г. [↑](#footnote-ref-337)
337. Там же, 6 ноября 1925 г. [↑](#footnote-ref-338)
338. Цит. выше запись Б. И. Вершилова. [↑](#footnote-ref-339)
339. Журнал протоколов репетиций, 6 ноября 1925 г. (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-340)
340. Например, в переводе С. Л. Бертенсона в 1‑й картине Фигаро говорил Сюзанне: «Когда ночью графиня почувствует себя плохо, стоит ей только позвонить, и через два прыжка ты у нее». В варианте театра эта фраза звучала так.: «Ночь. Графине нездоровится. Дзинь! Два прыжка, и ты у нее!» [↑](#footnote-ref-341)
341. Цит. выше запись Б. И. Вершилова. [↑](#footnote-ref-342)
342. Цит. выше запись В. И. Вершилова. [↑](#footnote-ref-343)
343. Цит. по: *Юр. Бахрушин*. К. С. Станиславский и оформление спектакля. — «Искусство», 1938, № 6, стр. 18. Заметим, что столь резкая оценка собственных опытов условного решения сценического пространства и еще более резкая оценка конструктивизма должны быть приняты в пересказе Ю. А. Бахрушина с известной поправкой на время публикации статьи (как известно, в 1938 году не только конструктивизм, но любая сценическая условность почитались за «формализм»). [↑](#footnote-ref-344)
344. *Н. Берковский*. «Село Степанчиково и его обитатели». — «Театр», 1971, № 4, стр. 22. [↑](#footnote-ref-345)
345. В Дневнике репетиций «Женитьбы Фигаро» (кн. № 2. — Музей МХАТ, Р. Ч., № 10) имеются планировки почти всех картин спектакля, сделанные рукой Станиславского. [↑](#footnote-ref-346)
346. Цит. выше запись Б. И. Вершилова. [↑](#footnote-ref-347)
347. Дневник репетиций «Женитьбы Фигаро», 10 марта 1926 г., кн. № 2, стр. 27. [↑](#footnote-ref-348)
348. Из письма А. Я. Головина — К. С. Станиславскому, 25 мая 1926 г. — *А. Я. Головин*. Встречи и впечатления. Л.‑М., «Искусство», 1960, стр. 204. [↑](#footnote-ref-349)
349. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 8, стр. 122. [↑](#footnote-ref-350)
350. *И. Я. Гремиславский*. Режиссеры и художники МХАТ. «Искусство», 1938, № 6, стр. 12. [↑](#footnote-ref-351)
351. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 8, стр. 136. [↑](#footnote-ref-352)
352. Там же, стр. 138. [↑](#footnote-ref-353)
353. *И. Я. Гремиславский*. Сб. статей и материалов. М., «Искусство», 1967, стр. 152. [↑](#footnote-ref-354)
354. К. С. Станиславский — А. Я. Головину, 4 февраля 1927 г. — Собр. соч., т. 8, стр. 151 – 152. [↑](#footnote-ref-355)
355. Там же, стр. 152. [↑](#footnote-ref-356)
356. Там же. [↑](#footnote-ref-357)
357. Материалы к постановке «Женитьбы Фигаро». — Музей МХАТ, отдел В. Ж. [↑](#footnote-ref-358)
358. См. главу «Безумный день или Женитьба Фигаро» в кн. Н. Горчакова. [↑](#footnote-ref-359)
359. См. рассказ об этом: *Н. Горчаков*. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 262 – 269. [↑](#footnote-ref-360)
360. Дневник репетиций, № 2, 21 декабря 1926 г. [↑](#footnote-ref-361)
361. *Н*. *Горчаков*. Указ. соч., стр. 376. [↑](#footnote-ref-362)
362. Дневник репетиций, № 2, 28 сентября 1926 г. [↑](#footnote-ref-363)
363. *Б. И. Вершилов*. Краткая характеристика действующих лиц. — Музей МХАТ, архив В. Ж. Материалы к постановке «Женитьбы Фигаро», Б. Р. Ч., № 824/2. [↑](#footnote-ref-364)
364. *Н. Горчаков*. Указ. соч., стр. 389. [↑](#footnote-ref-365)
365. Там же, стр. 367. [↑](#footnote-ref-366)
366. *Б. И. Вершилов*. Краткая характеристика действующих лиц. [↑](#footnote-ref-367)
367. Дневник репетиций, № 2, 14 сентября 1926 г. [↑](#footnote-ref-368)
368. Там же, 21 сентября 1926 г. [↑](#footnote-ref-369)
369. См.: *Н. Горчаков*. Указ. соч., стр. 379 – 380. [↑](#footnote-ref-370)
370. См.: Там же, стр. 385 – 387. [↑](#footnote-ref-371)
371. Там же, стр. 387 – 390. [↑](#footnote-ref-372)
372. Дневник репетиций, № 2, 7 декабря 1926 г. [↑](#footnote-ref-373)
373. Здесь и далее цит.: Режиссерский экземпляр спектакля МХАТ «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше, составленный Б. И. Вершиловым и Н. Н. Шелонским. — Музей МХАТ, архив В. Ж., Б. Р. Ч., № 824/4. [↑](#footnote-ref-374)
374. Из телеграммы К. С. Станиславского — А. Я. Головину, 30 апреля 1927 г. — Собр. соч., т. 8, стр. 156. [↑](#footnote-ref-375)
375. Из телеграммы К. С. Станиславского — А. Я. Головину, 23 апреля 1927 г. — Там же. [↑](#footnote-ref-376)
376. *В. А. Павлов*. «Золоченая карета» («Женитьба Фигаро» в МХАТ I). — «Новый зритель», 10 мая 1927 г., № 19, стр. 4. [↑](#footnote-ref-377)
377. *В. Блюм*. «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (МХАТ I). — «Рабочая газета», 30 апреля 1927 г. [↑](#footnote-ref-378)
378. *Эм. Бескин*. «Женитьба Фигаро» в Художественном театре. — «Вечерняя Москва», 10 мая 1927 г. [↑](#footnote-ref-379)
379. *Як. Эйдельман*. «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (МХАТ I). — «Комсомольская правда», 13 мая 1927 г. [↑](#footnote-ref-380)
380. *Садко (В. Блюм)*. Бомарше и МХАТ I, — «Жизнь искусства», № 19, 10 мая 1927 г. [↑](#footnote-ref-381)
381. *Микаэле (С. А. Марголин)*. «Женитьба Фигаро» в Московском Художественном театре. — «Программы Гос. Академических театров», № 19, 10 мая 1927 г. [↑](#footnote-ref-382)
382. *Н. Волков*. Как поставлен «Фигаро» в МХАТе. — «Программы Гос. Академических театров», № 20, 17 – 23 мая 1927 г. [↑](#footnote-ref-383)
383. О театральной политике. Речь Вс. Эм. Мейерхольда. — «Жизнь искусства», № 19, 10 мая 1927 г. [↑](#footnote-ref-384)
384. *М. Бахтин*. Творчество Франсуа Рабле. М., «Художественная литература», 1965, стр. 236. [↑](#footnote-ref-385)
385. Там же, стр. 259, 271, 278. [↑](#footnote-ref-386)
386. *А. Мацкин*. Портреты и наблюдения. М., «Искусство», 1973, стр. 259. [↑](#footnote-ref-387)
387. *Б. Асафьев*. Русская живопись. Мысли и думы. Л., «Искусство», 1966, стр. 95. [↑](#footnote-ref-388)
388. *К. Рудницкий*. Два спектакля Головина. — «Декоративное искусство», 1973, № 2, стр. 32. [↑](#footnote-ref-389)
389. О театральной политике. Речь К. С. Станиславского. — «Жизнь искусства», № 19, 10 мая 1927 г. [↑](#footnote-ref-390)
390. См.: *Е. Полякова*. Спектакль МХАТ «Бронепоезд 14‑69». М., «Наука», 1965; *Е. Полякова*. Театр и драматург. М., ВТО, 1959 и др. [↑](#footnote-ref-391)
391. *Инна Соловьева*. Над книгами Вс. Иванова (рукопись), стр. 4. [↑](#footnote-ref-392)
392. Там же, стр. 8. [↑](#footnote-ref-393)
393. Там же, стр. 19. [↑](#footnote-ref-394)
394. *Всеволод Иванов*. Собр. соч., т. 1. М.‑Л., ГИЗ, 1928, стр. 98 – 99. [↑](#footnote-ref-395)
395. Цит. выше рукопись И. Соловьевой, стр. 10 – 11. [↑](#footnote-ref-396)
396. *Вс. Иванов*. Почему и как появился «Бронепоезд». — «Театр и драматургия», 1934, № 3. № 3, стр. 28. [↑](#footnote-ref-397)
397. *Вс. Иванов*. От «Сцены на колокольне» к «Бронепоезду 14‑69». — «Театр», 1952, № 2, стр. 95. [↑](#footnote-ref-398)
398. *Е. Полякова*. Спектакль МХАТ «Бронепоезд 14‑69», стр. 20. [↑](#footnote-ref-399)
399. Цит. выше рукопись И. Соловьевой, стр. 13. [↑](#footnote-ref-400)
400. Там же, стр. 14. [↑](#footnote-ref-401)
401. *А. Бассехес*. Художники на сцене МХАТ. М., ВТО, 1960, стр. 73. [↑](#footnote-ref-402)
402. *И. Я. Гремиславский*. Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова. М., «Искусство», 1953, стр. 97. [↑](#footnote-ref-403)
403. Цит. по: *А. Бассехес*. Художники на сцене МХАТ, стр. 73. [↑](#footnote-ref-404)
404. Цит. по: *А. Бассехес*. Художники на сцене МХАТ, стр. 76. [↑](#footnote-ref-405)
405. «Бронепоезд». Протоколы репетиций. Сезон 1927/28 года. — Музей МХАТ, архив В. Ж., Р. Ч., № 19 (запись В. П. Баталова от 6 сентября 1927 г.). [↑](#footnote-ref-406)
406. Там же. [↑](#footnote-ref-407)
407. Там же (запись от 5 октября 1927 г.). [↑](#footnote-ref-408)
408. Там же (запись от 27 октября 1927 г.). [↑](#footnote-ref-409)
409. *Всеволод Иванов*. «Бронепоезд 14‑69». — Сб. «Писатели, артисты, режиссеры о Станиславском». М., «Искусство», 1963, стр. 188. [↑](#footnote-ref-410)
410. Из воспоминаний М. И. Прудкина. Цит. по: «Летопись», т. 4, стр. 73. [↑](#footnote-ref-411)
411. *Е. Полякова*. Спектакль МХАТ «Бронепоезд 14‑69», стр. 31. [↑](#footnote-ref-412)
412. «Бронепоезд». Протоколы репетиций (запись от 2 ноября 1927 г.). [↑](#footnote-ref-413)
413. Из дневника А. В. Гаврилова. Цит. по: «Летопись», т. 4, стр. 78. [↑](#footnote-ref-414)
414. *Эм. Бескин*. «Бронепоезд» в Художественном театре. — «Жизнь искусства», № 47, 22 ноября 1927 г. [↑](#footnote-ref-415)
415. *Павел Новицкий*. Постановки, которые обязывают. — «Вечерняя Москва», 21 декабря 1927 г. [↑](#footnote-ref-416)
416. *С. Мстиславский*. Со стороны. — «Красная газета», 18 декабря 1927 г. [↑](#footnote-ref-417)
417. *В. Блюм*. Начало конца. — «Вечерняя Москва», 21 ноября 1927 г. [↑](#footnote-ref-418)
418. Делегаты XV партсъезда о «Бронепоезде» и «Разломе». — «Рабочая газета», 11 декабря 1927 г. [↑](#footnote-ref-419)
419. Комсомольцы о «Бронепоезде» (диспут в клубе «Правдист»). — «Вечерняя Москва», 13 декабря 1927 г. [↑](#footnote-ref-420)
420. Там же. [↑](#footnote-ref-421)
421. «Октябрь на сцене» (передовая). — «Современный театр», № 12, 22 ноября 1927 г. [↑](#footnote-ref-422)
422. «Юбилей А. В. Луначарского». — «Жизнь искусства», № 47, 22 ноября 1927 г. [↑](#footnote-ref-423)
423. *А. Луначарский*. «Бронепоезд» в МХАТе. — «Вечерняя Москва», 26 ноября 1927 г. Характерно, что редакция «Вечерней Москвы», напечатавшая до этого отрицательный отзыв о спектакле В. Блюма, вынуждена была теперь поправляться: «“Бронепоезд” во МХАТе — бесспорное я ярчайшее свидетельство некоторых сдвигов среди известной части нашей интеллигенции» (там же, от редакции). [↑](#footnote-ref-424)
424. *П. К‑цев (П. Керженцев)*. «Бронепоезд № 14‑69». — «Правда», 18 ноября 1927 г. [↑](#footnote-ref-425)
425. *О. Литовский (Уриэль)*. «Бронепоезд 14‑69». Художественный театр. — «Комсомольская правда», 18 ноября 1927 г. [↑](#footnote-ref-426)
426. *П. Марков*. Актер Октябрьской революции. — «Современный театр», 1927, № 12, стр. 179. [↑](#footnote-ref-427)
427. *П. Марков*. История моего театрального современника. — «Театр», 1971, № 5, стр. 91. [↑](#footnote-ref-428)
428. *В. Сахновский*. Режиссура и методика ее преподавания. М., «Искусство», 1939, стр. 80. [↑](#footnote-ref-429)
429. *Н. Горчаков*. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 521 – 522. [↑](#footnote-ref-430)
430. *В. Сахновский*. Режиссура и методика ее преподавания, стр. 82. [↑](#footnote-ref-431)
431. Там же, стр. 82 – 83. [↑](#footnote-ref-432)
432. «Унтиловск», вариант финала пьесы, написанной в 1925 – 1926 гг. — Музей МХАТ, архив В. Ж., № 376. [↑](#footnote-ref-433)
433. «Унтиловск». Журнал протоколов репетиций. — Музей МХАТ, архив В. Ж., Р. Ч., № 167 (запись от 23 марта 1927 г.). [↑](#footnote-ref-434)
434. «Унтиловск». Журнал протоколов репетиций. — Музей МХАТ, архив В. Ж., Р. Ч., № 167. [↑](#footnote-ref-435)
435. Там же (запись от 3 января 1928 г.). [↑](#footnote-ref-436)
436. Из воспоминаний Л. Леонова. — «Театр». 1962. № 12, стр. 51. [↑](#footnote-ref-437)
437. *В. Г. Сахновский*. Работа режиссера. М.‑Л., «Искусство», 1937, стр. 145 – 146. [↑](#footnote-ref-438)
438. Из записной книжки В. В. Лужского. Цит. по: «Летопись», т. 4, стр. 95 – 96. [↑](#footnote-ref-439)
439. *Е. Полякова*. Театр и драматург, стр. 126. [↑](#footnote-ref-440)
440. *В. Виленкин*. И. М. Москвин. М., изд. Музея МХАТ, 1946, стр. 180. [↑](#footnote-ref-441)
441. *В. Сахновский*. Москвин. — Сб. «И. М. Москвин». М., ВТО, 1948, стр. 287. [↑](#footnote-ref-442)
442. Там же, стр. 287 – 288. [↑](#footnote-ref-443)
443. Запись К. С. Станиславского на репетиции «Унтиловска». — Музей МХАТ, архив К. С., № 1374. [↑](#footnote-ref-444)
444. Из записной книжки В. В. Лужского, стр. 96. [↑](#footnote-ref-445)
445. *П. А. Марков*. История моего театрального современника, стр. 91. [↑](#footnote-ref-446)
446. *В. Сахновский*. Режиссура и методика ее преподавания, стр. 81 – 82. [↑](#footnote-ref-447)
447. Здесь и далее цит.: Обмен мнений после просмотра пьесы «Унтиловск», 10 февраля 1928 г. — Музей МХАТ, архив К. С. № 1598. [↑](#footnote-ref-448)
448. *В. Ашмарин*. «Унтиловск» (МХАТ I). — «Новый зритель», 28 февраля 1928 г., № 9. [↑](#footnote-ref-449)
449. *П. К. (П. Керженцев)*. «Унтиловск» (МХАТ I). — «Правда», 21 февраля 1928 г. [↑](#footnote-ref-450)
450. *С. Мстиславский*. «Унтиловск». — «Жизнь искусства», 6 марта 1928 г., № 10. [↑](#footnote-ref-451)
451. *М. Чарный*. Унтиловск (пьеса Л. Леонова в МХАТе 1‑м). — «Вечерняя Москва», 23 февраля 1928 г. [↑](#footnote-ref-452)
452. *Вл. Манухин*. Три спектакля. — «Экран», 18 марта 1928 г. [↑](#footnote-ref-453)
453. *Б. Горн*. «Унтиловск» (новая постановка МХАТ I). — «Молодой ленинец», 24 февраля 1928 г. [↑](#footnote-ref-454)
454. *С. Хромое*. На путях МХАТ Первого. — «Читатель и писатель». 14 апреля 1928 г. [↑](#footnote-ref-455)
455. *И. Крути*. «Унтиловск». Пьеса Л. Леонова в МХАТе. — «Наша газета», 29 февраля 1928 г. [↑](#footnote-ref-456)
456. Там же. [↑](#footnote-ref-457)
457. *Юр. Соболев*. «Унтиловск» в МХАТ. — «Красная Нива», 11 марта 1928 года. [↑](#footnote-ref-458)
458. *А. Луначарский*. Репертуарный голод. — «Красная газета», 14 марта 1928 г. [↑](#footnote-ref-459)
459. *Юр. Соболев*. Указ. статья. [↑](#footnote-ref-460)
460. *И. Крути*. Указ. статья. [↑](#footnote-ref-461)
461. *П. Марков*. Правда театра. Статьи. М., «Искусство», 1965, стр. 212 – 213. [↑](#footnote-ref-462)
462. Из дневника А. В. Гаврилова. Цит. по: «Летопись», т. 4, стр. 136. [↑](#footnote-ref-463)
463. *Н. Горчаков*. Работа К. С. Станиславского над советской пьесой, стр. 102. [↑](#footnote-ref-464)
464. *Н. Горчаков*. Работа К. С. Станиславского над советской пьесой, стр. 103. [↑](#footnote-ref-465)
465. Там же. [↑](#footnote-ref-466)
466. *П. Марков*. История моего театрального современника, стр. 123 – 124. [↑](#footnote-ref-467)
467. «Растратчики». Журнал протоколов репетиций. Сезон 1927/28 года (запись от 6 декабря 1927 г.). — Музей МХАТ, архив В. Ж. [↑](#footnote-ref-468)
468. См.: *В. П. Катаев*. Калинов. Картина из «Растратчиков» (автограф). — Музей МХАТ, архив В. Ж. [↑](#footnote-ref-469)
469. Журнал протоколов репетиций (запись от 30 декабря 1927 г.). [↑](#footnote-ref-470)
470. Там же (запись от 19 января 1928 г.). [↑](#footnote-ref-471)
471. Там же (запись от 23 февраля 1928 г.). [↑](#footnote-ref-472)
472. Здесь и далее цит. по: *В. П. Катаев*. Калинов. Картина из «Растратчиков» (автограф); *К. С. Станиславский*. Схема для картины «Ярмарка», 29 марта 1928 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 3335. [↑](#footnote-ref-473)
473. *Юр. Соболев*. «Растратчики» в МХАТе I. — «Вечерняя Москва», 23 апреля 1928 г. [↑](#footnote-ref-474)
474. *В. Топорков*. Станиславский на репетиции. М.‑Л., «Искусство», 1949, стр. 32. [↑](#footnote-ref-475)
475. *В. Топорков*. Станиславский на репетиции, стр. 33. [↑](#footnote-ref-476)
476. *П. Марков*. Театральные портреты. М.‑Л., «Искусство», 1939, стр. 210. [↑](#footnote-ref-477)
477. Цит. по: *М. Рогачевский*. Топорков. М., «Искусство», 1969, стр. 116. [↑](#footnote-ref-478)
478. Здесь и далее цит.: Выступления на заседании по спектаклю МХАТ «Растратчики», 16 апреля 1928 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 4327. [↑](#footnote-ref-479)
479. Из письма А. М. Лежавы — К. С. Станиславскому, 17 апреля 1928 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 11962. [↑](#footnote-ref-480)
480. Интервью Немировича-Данченко. Рассказ о Голливуде, — «Вечерняя Москва», 24 января 1928 г. [↑](#footnote-ref-481)
481. Беседа с н. а. р. В. И. Немировичем-Данченко. — «Современный театр», 31 января 1928 г., № 5. [↑](#footnote-ref-482)
482. См.: *Анатолий Глебов*. Баррикада из мертвецов. — «Комсомольская правда», 29 января 1928 г. [↑](#footnote-ref-483)
483. *Михаил Чехов*. Еще о классиках на сцене. — «Комсомольская правда», 14 февраля 1928 г. [↑](#footnote-ref-484)
484. См.: *К. Станиславский*. Письмо в редакцию «Известий», 15 мая 1928 г. [↑](#footnote-ref-485)
485. *А. Луначарский*. Эхо Октября в театре. — «Вечерняя Москва», 16 мая 1928 г. [↑](#footnote-ref-486)
486. В атаку на театральную реакцию. — «Комсомольская правда», 20 мая 1928 г. [↑](#footnote-ref-487)
487. *А. Луначарский*. О театре Мейерхольда. — «Комсомольская правда», 14 сентября 1928 г. [↑](#footnote-ref-488)
488. См. об этом в указ. выше диссертации А. М. Альтшулера. [↑](#footnote-ref-489)
489. Как раз в эту пору В. Э. Мейерхольд и М. А. Чехов уехали на длительное время за границу, и в печати дебатировался вопрос возвращения их в Россию. В сентябре 1928 года Станиславский встречался с М. Чеховым в Берлине и убеждал его вернуться {257} на родину: «Понемногу на него влияю, т. е. удерживаю от ложных шагов, — писал он оттуда. — Мое впечатление — что, если ему дадут выполнить мечту о классическом театре, он тотчас же вернется…» (Из письма Н. А. Подгорному. — Собр. соч., т. 8, стр. 186). [↑](#footnote-ref-490)
490. Протокол обсуждения пьесы М. А. Булгакова «Бег», 9 октября 1928 г. — Музей МХАТ, архив В. Ж., № 3694, 12‑Д. [↑](#footnote-ref-491)
491. Протокол обсуждения пьесы М. А. Булгакова «Бег», 9 октября 1928 г. — Музей МХАТ, архив В. Ж., № 3694, 12‑Д. [↑](#footnote-ref-492)
492. Вначале предполагалось, что Чарноту будет играть В. И. Качалов. [↑](#footnote-ref-493)
493. *П. Марков*. История моего театрального современника, стр. 83. [↑](#footnote-ref-494)
494. Здесь и далее цит.: «Бег». Сезон 1932/33 года (записи П. В. Лесли). — Музей МХАТ, Р. Ч., № 8. [↑](#footnote-ref-495)
495. *И. Бачелис*. Тараканий набег. — «Комсомольская правда», 23 октября 1928 г. [↑](#footnote-ref-496)
496. *Р. Пикель*. Новая пьеса Булгакова «Бег». — «Искусство», 1929, № 3 – 4, стр. 66. [↑](#footnote-ref-497)
497. *И. В. Сталин*. Ответ Билль-Белоцерковскому, 2 февраля 1929 г. — Сочинения, т. 11. М., Госполитиздат, 1949, стр. 327. [↑](#footnote-ref-498)
498. *П. Марков*. История моего театрального современника, стр. 83. [↑](#footnote-ref-499)
499. Цит. по: Сб. «Московский Художественный театр в советскую эпоху». М., «Искусство», 1962, стр. 43 – 45. [↑](#footnote-ref-500)
500. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 6, стр. 249 – 252. [↑](#footnote-ref-501)
501. Цит. по: *Л. Фрейдкина*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, стр. 416 – 417. [↑](#footnote-ref-502)
502. «О Станиславском. Сб. воспоминаний». М., ВТО, 1948, стр. 170. [↑](#footnote-ref-503)
503. Из письма К. С. Станиславского — Л. М. Леонидову, 19 июня 1929 г. — *К. С. Станиславский*. Собр. соч. в восьми томах, т. 8. М., «Искусство», 1961, стр. 191. [↑](#footnote-ref-504)
504. В. И. Качалов был занят ролью «От автора» в постановке «Воскресения», которую готовил в это время Вл. И. Немирович-Данченко. [↑](#footnote-ref-505)
505. Из письма К. С. Станиславского — Л. М. Леонидову, 17 – 22 сентября 1929 г. — Там же, стр. 204 (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-506)
506. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 8. стр. 211 – 212. [↑](#footnote-ref-507)
507. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 8, стр. 211 – 212. [↑](#footnote-ref-508)
508. См.: *Б. Зингерман*. Анализ режиссерского плана «Отелло» К. Станиславского. — «Шекспировский сборник». М., ВТО, 1958, стр. 364 – 396. [↑](#footnote-ref-509)
509. Мы имеем в виду прежде всего статью Н. Я. Берковского «“Отелло”, трагедия Шекспира», написанную в 1946 году (см.: *Н. Я. Берковский*. Статьи о литературе. М.‑Л., ГИХЛ, 1962, стр. 64 – 106). На близость основных положений этой статьи режиссерскому плану Станиславского указывает в своем исследовании Б. Зингерман. [↑](#footnote-ref-510)
510. *Н. Я. Берковский*. «Отелло», трагедия Шекспира. — Статьи о литературе, стр. 71. [↑](#footnote-ref-511)
511. См. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 167. [↑](#footnote-ref-512)
512. *А. Аникст*. Творчество Шекспира. М., «Художественная литература», 1963, стр. 449. [↑](#footnote-ref-513)
513. *К. С. Станиславский*. Режиссерский план «Отелло». М.‑Л., «Искусство», 1945, стр. 118. [↑](#footnote-ref-514)
514. *Александр Блок*. Тайный смысл трагедии Отелло. — Собр. соч., т. XII. М.‑Л., «Советский писатель», 1936, стр. 207. [↑](#footnote-ref-515)
515. Здесь и далее цит. по: *К. С. Станиславский*. Режиссерский план «Отелло». [↑](#footnote-ref-516)
516. Станиславский вначале строил роль Яго в расчете на актера Н. Баталова (см. там же, стр. 143). [↑](#footnote-ref-517)
517. Интересно, что эта большая мысль Станиславского нашла в наши дни свое воплощение и развитие в постановке оперы Д. Верди «Отелло», осуществленной известным немецким режиссером Вальтером Фельзенштейном в Берлинском театре «Комише-опер» (ГДР). Сцена на Кипре начиналась там с широкой массовой сцены. Из толпы вверх, на помост поднимался весь в белом Отелло, а вниз спускался весь в черном Яго. Здесь, внизу, среди пушек, повозок и бочек с вином, окруженный хмельной бушующей массой, Яго, как истинный демон зла, то исчезал в толпе, то снова появлялся, словно рождаясь, возникая из чрева войны и повсюду ее разжигая. [↑](#footnote-ref-518)
518. Любопытно, что в этот миг режиссер использует тот прием амбивалентности актерской игры, который позже будет назван «эффектом отчуждения». [↑](#footnote-ref-519)
519. Сб. «Л. М. Леонидов». М., «Искусство», 1960, стр. 338. [↑](#footnote-ref-520)
520. Из письма К. С. Станиславского — Л. М. Леонидову, 10 февраля 1930 г. — Собр. соч., т. 8, стр. 221. [↑](#footnote-ref-521)
521. Л. М. Леонидов — А. Я. Головину, середина февраля 1930 г. — Сб. «Л. М. Леонидов», стр. 330. [↑](#footnote-ref-522)
522. Л. М. Леонидов — К. С. Станиславскому, 28 января 1930 г. — Там же, стр. 323. [↑](#footnote-ref-523)
523. *К. С. Станиславский*. Режиссерский план «Отелло», стр. 233. [↑](#footnote-ref-524)
524. К. С. Станиславский — Л. М. Леонидову, 10 февраля 1930 г. — Собр. соч., т. 8, стр. 222 – 223. [↑](#footnote-ref-525)
525. Л. М. Леонидов — К. С. Станиславскому, 18 марта 1930 г. — Сб. «Л. М. Леонидов», стр. 343. [↑](#footnote-ref-526)
526. К. С. Станиславский — Л. М. Леонидову, 24 февраля 1930 г. — Собр. соч., т. 8, стр. 226 – 227. [↑](#footnote-ref-527)
527. Из письма Л. М. Леонидова, 1 марта 1930 г. — Сб. «Л. М. Леонидов», стр. 338. [↑](#footnote-ref-528)
528. К. С. Станиславский — Л. М. Леонидову, 18 марта 1930 г. — Собр. соч., т. 8, стр. 238 – 239. [↑](#footnote-ref-529)
529. Там же, стр. 238. [↑](#footnote-ref-530)
530. В. Г. Сахновский — Л. М. Леонидову, 8 марта 1930 г. — Сб. «Л. М. Леонидов», стр. 339. [↑](#footnote-ref-531)
531. Там же, стр. 340. [↑](#footnote-ref-532)
532. В. А. Синицын исходил из ревности Яго: «Он винит жену, озлобляется, делается ненавистником. На людях надевает маски. Как талантливый актер — удачно скрывает свое страдание, явившееся естественным следствием одиночества… Яго — одинок, — писал актер Станиславскому. — Но я ведь тоже одинок. И тоже страдаю. И тоже люблю Вас, и ревную ко всем и ко всему у нас в театре. Вы мой “ягизм”. На театре — живу Вами и надеждой с Вами встретиться. Без Вас мне театр больше не нужен и как-то бессмысленен» (2 – 15 февраля 1930 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 10329/2. Цит. по: «Летопись», т. 4, стр. 192). [↑](#footnote-ref-533)
533. *О. Лиговский*. Так и было. М., «Советский писатель», 1958, стр. 178 – 179 (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-534)
534. Из письма К. К. Таманцовой — К. С. Станиславскому, 21 марта 1930 г. Цит. по. «Летопись», т. 4, стр. 200. [↑](#footnote-ref-535)
535. Сб. «Л. М. Леонидов», стр. 572. [↑](#footnote-ref-536)
536. К. С. Станиславский — Р. К. Таманцовой, март — апрель 1930 г. — Собр. соч., т. 8, стр. 242. [↑](#footnote-ref-537)
537. *М. Загорский*. «Отелло» в МХТ I — «Литературная газета», 12 мая 1930 г. [↑](#footnote-ref-538)
538. *Уриэль (О. Литовский)*. Кипр — турецкий остров. — «Советский Театр», 1930 г. № 3 – 4, стр. 16 – 17. [↑](#footnote-ref-539)
539. К. С. Станиславский — Л. М. Леонидову, 16 июля 1930 г. — Собр. соч., т. 8, стр. 266. [↑](#footnote-ref-540)
540. К. С. Станиславский — Вл. И. Немировичу-Данченко, 8 августа 1930 г. — Там же, стр. 268. [↑](#footnote-ref-541)
541. К. С. Станиславский — М. А. Булгакову, 4 сентября 1930 г. — Там же, стр. 270. [↑](#footnote-ref-542)
542. Здесь и далее цит. по: *В. Сахновский*. Работа режиссера. М.‑Л., «Искусство», 1937, стр. 202. [↑](#footnote-ref-543)
543. *Вас. Сахновский*. Как и почему ставятся «Мертвые души». Итоги двухлетней работы. — «Советское искусство», 15 ноября 1932 г. [↑](#footnote-ref-544)
544. Здесь и далее цит. по: *В. Г. Сахновский*. Работа режиссера, стр. 242. [↑](#footnote-ref-545)
545. Цит. по: *В. Жданов*. Н. В. Гоголь. М., ГИХЛ, 1959, стр. 101. [↑](#footnote-ref-546)
546. *К. С. Станиславский*. Из последнего разговора с Е. Б. Вахтанговым. — Собр. соч., т. 6, стр. 255 – 256 (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-547)
547. Там же, стр. 256. [↑](#footnote-ref-548)
548. *В. Топорков*. Станиславский на репетиции. М.‑Л., «Искусство», 1949, стр. 65. [↑](#footnote-ref-549)
549. *В. Топорков*. Станиславский на репетиции, стр. 65 – 66. [↑](#footnote-ref-550)
550. *В. Г. Сахновский*. Работа режиссера, стр. 215, 216, 222. [↑](#footnote-ref-551)
551. Цит. выше статья В. Сахновского «Как и почему ставятся “Мертвые души”». [↑](#footnote-ref-552)
552. *В. Г. Сахновский*. Работа режиссера, стр. 249. [↑](#footnote-ref-553)
553. Цит. выше статья В. Сахновского «Как и почему ставятся “Мертвые души”». [↑](#footnote-ref-554)
554. Из воспоминаний Е. С. Телешевой о Станиславском в ВТО, 21 марта 1941 г. (стенограмма). Цит. по: «Летопись», т. 4, стр. 222. [↑](#footnote-ref-555)
555. Здесь и далее цит. по: *К. С. Станиславский*. Запись репетиции спектакля «Мертвые души», 25 ноября 1932 г. — Музей МХАТ, архив В. Ж., № 5098/13. [↑](#footnote-ref-556)
556. *В. Топорков*. Станиславский на репетиции, стр. 64. [↑](#footnote-ref-557)
557. Здесь и далее цит.: Запись репетиции спектакля «Мертвые души», 25 ноября 1932 г. [↑](#footnote-ref-558)
558. Одно время Чичикова репетировал В. И. Качалов, так как Станиславский искал большей масштабности роли. [↑](#footnote-ref-559)
559. *В. Топорков*. Станиславский на репетиции, стр. 110. [↑](#footnote-ref-560)
560. *В. Г. Сахновский*. Работа режиссера, стр. 273. [↑](#footnote-ref-561)
561. Цит. выше Запись репетиции спектакля «Мертвые души», 25 ноября 1932 г. [↑](#footnote-ref-562)
562. Здесь и далее цит.: Сценарий бала. «Мертвые души», 3‑й акт (запись В. Г. Сахновского по замечаниям К. С. Станиславского, 1 марта 1932 г.). — Музей МХАТ, архив В. Ж. [↑](#footnote-ref-563)
563. М. А. Булгаков — К. С. Станиславскому. — Музей МХАТ, архив К. С., № 7416. [↑](#footnote-ref-564)
564. *Вас. Сахновский*. Перед премьерой. Как мы работаем над «Мертвыми душами». — «Вечерняя Москва», 5 сентября 1932 г. [↑](#footnote-ref-565)
565. Позже эта «Камеральная» сцена в спектакль не вошла. [↑](#footnote-ref-566)
566. См.: *В. Топорков*. Станиславский на репетиции, стр. 114 – 116. [↑](#footnote-ref-567)
567. Из воспоминаний М. М. Яншина. Цит. по: «Летопись», т. 4, стр. 277. [↑](#footnote-ref-568)
568. Цит. выше Запись репетиции спектакля «Мертвые души». [↑](#footnote-ref-569)
569. Там же. [↑](#footnote-ref-570)
570. Архив К. С. Цит. по: «Летопись», т. 4, стр. 284. [↑](#footnote-ref-571)
571. Из воспоминаний В. Дмитриева. — «Искусство», 1968, № 6, стр. 42 – 43. [↑](#footnote-ref-572)
572. *В. Топорков*. Станиславский на репетиции, стр. 89. [↑](#footnote-ref-573)
573. К. С. Станиславский, 21 ноября 1934 г. — Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-574)
574. *Павел Новицкий*. «Мертвые души». — «Известия», 22 декабря 1932 г. [↑](#footnote-ref-575)
575. *В. Ермилов*. «Мертвые души» в Художественном театре. — «Литературная газета», 5 января 1933 г. [↑](#footnote-ref-576)
576. *В. Ермилов*. Театр и правда. — «Известия», 27 февраля 1933 г. [↑](#footnote-ref-577)
577. *Н. Чушкин*. В спорах о театре. — Сб. «Встречи с Мейерхольдом». М., ВТО, 1967, стр. 416. [↑](#footnote-ref-578)
578. *Н. В. Гоголь*. Полн. собр. соч., т. 6. М., Изд‑во АН СССР, 1951, стр. 211. [↑](#footnote-ref-579)
579. См. «Летопись», т. 4, стр. 216. [↑](#footnote-ref-580)
580. Стенограмма совещания. — «Советский театр», 1931, № 2 – 3, стр. 7. [↑](#footnote-ref-581)
581. Из письма К. С. Станиславского — Е. С. Телешевой. — Собр. соч., т. 8, стр. 296. [↑](#footnote-ref-582)
582. Цит. по: «Советский театр», 1932, № 1, стр. 24. [↑](#footnote-ref-583)
583. *П. Марков*. История моего театрального современника. — «Театр», 1970, № 11, стр. 140. [↑](#footnote-ref-584)
584. Рабочий зритель, драматург и театр. — «Вечерняя Москва», 11 января 1932 г. [↑](#footnote-ref-585)
585. *О. Литовский*. «Страх» в МХАТе. — «Советское искусство», 30 декабря 1931 г. [↑](#footnote-ref-586)
586. *А. Роом*. «Страх». — «Вечерняя Москва», 16 января 1932 г. [↑](#footnote-ref-587)
587. *П. С. Коган*. «Страх». — Там же. [↑](#footnote-ref-588)
588. Из письма К. С. Станиславского — Е. С. Телешевой, 27 октября 1931 г. — Собр. соч., т. 8, стр. 296. [↑](#footnote-ref-589)
589. *К. С. Станиславский*. Из подготовительных материалов для обращения в Правительство. — Собр. соч., т. 6, стр. 292 – 293. [↑](#footnote-ref-590)
590. Там же, стр. 435. [↑](#footnote-ref-591)
591. «Рабочий и театр», 1930, № 43, стр. 1. [↑](#footnote-ref-592)
592. «Советский театр», 1930, № 3 – 4, стр. 27. [↑](#footnote-ref-593)
593. «О задачах РАПП на театральном фронте». — См.: «Рабис», 1931, № 35 – 36, стр. 25. [↑](#footnote-ref-594)
594. *К. С. Станиславский*. Из подготовительных материалов для обращения в Правительство. — Собр. соч., т. 6, стр. 297. [↑](#footnote-ref-595)
595. Там же, стр. 300. [↑](#footnote-ref-596)
596. Из постановления ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», 23 апреля 1932 г. — Сб. «КПСС в резолюциях и решениях», т. 5. М., Политиздат, 1971, стр. 44 – 45. [↑](#footnote-ref-597)
597. *Василий Орлов*. Лицо традиции. — «Театр», 1961, № 4, стр. 37 – 38. [↑](#footnote-ref-598)
598. Из дневника О. С. Соболевской. Архив К. С. Цит. по: «Летопись», т. 4, стр. 245. [↑](#footnote-ref-599)
599. Декабрь (после 26‑го) 1932 г. — Собр. соч., т. 8, стр. 319. [↑](#footnote-ref-600)
600. *А. К. Тарасова*. Записки по работе с К. С. Станиславским (над ролью Негиной в спектакле «Таланты и поклонники»), 1 января 1933 г. — Музей МХАТ, архив А. К. Тарасовой. [↑](#footnote-ref-601)
601. Высказывания К. С. Станиславского, приведенные в статье Г. Кристи «К. С. Станиславский на репетициях спектакля “Таланты и поклонники”». — «Ежегодник МХТ, 1953 – 1958». М., «Искусство», 1961, стр. 148. [↑](#footnote-ref-602)
602. *А. К. Тарасова*. Записки по работе с К. С. Станиславским. [↑](#footnote-ref-603)
603. Здесь и далее цит. статья Г. Кристи, стр. 164. [↑](#footnote-ref-604)
604. *Б. Алперс*. Об Островском. — «Театр», 1972, № 9, стр. 76. [↑](#footnote-ref-605)
605. Цит. выше статья Г. Кристи, стр. 166. [↑](#footnote-ref-606)
606. Цит. выше Записки А. К. Тарасовой. [↑](#footnote-ref-607)
607. Здесь и далее цит. выше статья Г. Кристи. [↑](#footnote-ref-608)
608. *В. Г. Сахновский*. О Станиславском. — «Театр», 1957, № 4, стр. 117. [↑](#footnote-ref-609)
609. Здесь и далее цит. статья Г. Кристи, стр. 156. [↑](#footnote-ref-610)
610. Из письма К. С. Станиславского — Е. С. Телешевой, 11 января 1934 г. — Собр. соч., т. 8, стр. 361. [↑](#footnote-ref-611)
611. *Б. Алперс*. Указ. статья, стр. 83. [↑](#footnote-ref-612)
612. Там же. [↑](#footnote-ref-613)
613. Из письма К. С. Станиславского — Н. Н. Литовцевой, 12 марта 1934 г. — Собр. соч., т. 8, стр. 369. [↑](#footnote-ref-614)
614. Из письма З. С. Соколовой — В. С. Алексееву, 8 декабря 1933 г. — Там же, стр. 353. [↑](#footnote-ref-615)
615. *Н. Горчаков*. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 541 – 542. [↑](#footnote-ref-616)
616. *К. Рудницкий*. Мольер, «Тартюф» и Булгаков. — «Наука и религия», 1972, № 1, стр. 88. [↑](#footnote-ref-617)
617. Цит. по: *Михаил Булгаков*. Драмы и комедии. М., «Искусство», 1965, стр. 589. [↑](#footnote-ref-618)
618. Цит. выше статья К. Рудницкого. [↑](#footnote-ref-619)
619. Здесь и далее цит.: *К. С. Станиславский*. Беседы по пьесе М. А. Булгакова «Мольер», март — май (записаны В. В. Глебовым). — Протокол от 5 марта 1935 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 1332. [↑](#footnote-ref-620)
620. Протоколы, записи замечаний и стенограммы тринадцати репетиций Станиславского, по счастью, сохранились. Поэтому мы можем не только достаточно полно представить себе позицию, замысел режиссера, увидеть, какими путями он вел актеров к раскрытию этого замысла, но и как бы сможем сами присутствовать на его репетициях. [↑](#footnote-ref-621)
621. Под свежим впечатлением он писал другу: «… Мною многие командуют.

     Теперь накомандовал Станиславский. Прогнали для него Мольера (без последней картины — не готова), и он, вместо того, чтобы разбирать постановку и игру, начал разбирать пьесу.

     В присутствии актеров (на пятом году!) он стал мне рассказывать о том, что Мольер гений и как этого гения надо описывать в пьесе.

     Актеры хищно обрадовались и стали просить увеличивать им роли.

     Мною овладела ярость. Опьянило желание бросить тетрадь, сказать всем: — пишите сами про гениев и про негениев, а меня не учите, я все равно не сумею. Я буду лучше играть за вас.

     Но нельзя, нельзя это сделать. Задавил в себе это, стал защищаться.

     Дня через три опять. Поглаживал по руке, говорил, что меня надо оглаживать, и опять пошло то же.

     Коротко говоря, надо выписывать что-то о значении Мольера для театра, показать как-то, что он гениальный Мольер и прочее.

     Все это примитивно, беспомощно, ненужно. И теперь сижу над экземпляром, и рука не поднимается. Не вписывать нельзя — идти на войну — значит сорвать всю работу, вызвать кутерьму форменную, самой же пьесе повредить, а вписывать зеленые заплаты в черные фрачные штаны!..

     Черт знает, что делать!

     Что это такое, дорогие граждане?»

     (Из письма М. А. Булгакова — П. С. Попову, 14 марта 1935 г. — ГБЛ, архив М. А. Булгакова). [↑](#footnote-ref-622)
622. Здесь и далее цит.: Протокол репетиции у К. С. Станиславского от 4 апреля 1935 г. «Мольер», 1‑й акт. — Музей МХАТ, архив К. С. [↑](#footnote-ref-623)
623. Там же. [↑](#footnote-ref-624)
624. Протокол репетиции у К. С. Станиславского, 10 апреля 1935 г. [↑](#footnote-ref-625)
625. Здесь и далее цит.: Протокол репетиции, 4 апреля 1935 г. [↑](#footnote-ref-626)
626. Здесь и далее цит.: Протокол репетиции, 10 апреля 1935 г. [↑](#footnote-ref-627)
627. Здесь и далее цит.: Протокол репетиции, 11 апреля 1935 г. [↑](#footnote-ref-628)
628. Здесь и далее цит.: Протокол репетиции, 15 апреля 1935 г. [↑](#footnote-ref-629)
629. В наши дни мысль эта в какой-то мере нашла свое осуществление в спектакле «Мольер», поставленном С. Юрским в Ленинградском БДТ им. Горького, и в телевизионной постановке А. Эфроса «Всего несколько слов в честь господина де Мольера». [↑](#footnote-ref-630)
630. Здесь и далее цит.: Протокол репетиции, 17 апреля 1935 г. [↑](#footnote-ref-631)
631. Из письма М. А. Булгакова — К. С. Станиславскому, 22 апреля 1935 г. — Музей МХАТ, архив К. С., № 7418. [↑](#footnote-ref-632)
632. К. Рудницкий писал, что «тема “кабалы святош” обретала в толковании Станиславского оттенок неожиданной и неестественной театральности, сдвигавшей пьесу Булгакова “в план исторической мелодрамы”» (*К. Рудницкий*. Спектакли разных лет. М., «Искусство», 1974, стр. 270 – 271). [↑](#footnote-ref-633)
633. Он был велик и неудачлив (Беседа с автором пьесы М. А. Булгаковым). — «Горьковец», 15 февраля 1936 г. [↑](#footnote-ref-634)
634. Здесь и далее цит.: *М. Булгаков*. Кабала святош. — *Михаил Булгаков*. Драмы и комедии. М., «Искусство», 1965. [↑](#footnote-ref-635)
635. Здесь и далее цит.: Протокол репетиции, 28 апреля 1935 г. [↑](#footnote-ref-636)
636. Здесь и далее цит.: Стенограмма замечаний К. С. Станиславского на репетиции пьесы «Мольер», 4 мая 1935 г. [↑](#footnote-ref-637)
637. Здесь и далее цит.: Стенограмма замечаний К. С. Станиславского на репетиции пьесы «Мольер», 5 мая 1935 г. [↑](#footnote-ref-638)
638. Здесь и далее цит.: Стенограмма замечаний К. С. Станиславского на репетиции пьесы «Мольер», 9 мая 1935 г. [↑](#footnote-ref-639)
639. Здесь и далее цит.: Стенограмма замечаний К. С. Станиславского на репетиции пьесы «Мольер», 11 мая 1935 г. [↑](#footnote-ref-640)
640. Здесь и далее цит.: Стенограмма собрания артистов МХАТ по вопросу о проработке речи т. Сталина в Кремле на выпуске академиков Красной Армии, 2 июня 1935 г. — Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 7543. [↑](#footnote-ref-641)
641. «Мольер». Беседы Вл. И. Немировича-Данченко. Протокол от 4 января 1936 г. (запись В. Глебова). — Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 8203. [↑](#footnote-ref-642)
642. «О “Любови Яровой” в труппе говорят с ужасом, — писал он в феврале 1935 г. — Трудно будет преодолевать антипатию к пьесе. Придется повторять муки прошлого года с “Врагами”» (*К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 8, стр. 408). [↑](#footnote-ref-643)
643. Здесь и далее цит.: «Мольер». Беседы Вл. И. Немировича-Данченко. Протокол от 4 января 1936 г. [↑](#footnote-ref-644)
644. Протокол репетиции пьесы «Мольер» с Вл. И. (Немировичем-Данченко). 16 января 1936 г. (запись В. Глебова). [↑](#footnote-ref-645)
645. Здесь и далее цит.: *Вл. И. Немирович-Данченко*. Режиссерский материал к пьесе М. А. Булгакова «Мольер». Заметка. — Музей МХАТ, архив Н.‑Д., № 80. [↑](#footnote-ref-646)
646. Он был велик и неудачлив (Беседа с автором пьесы М. А. Булгаковым). — «Горьковец», 15 февраля 1936 г. [↑](#footnote-ref-647)
647. *Н. М. Горчаков*. Историческая мелодрама. — Там же. [↑](#footnote-ref-648)
648. Отзывы о «Мольере». — «Горьковец», 15 февраля 1936 г. [↑](#footnote-ref-649)
649. Там же. [↑](#footnote-ref-650)
650. Внешний блеск и фальшивое содержание (О пьесе М. Булгакова в филиале МХАТ). — «Правда», 9 марта 1936 г. [↑](#footnote-ref-651)
651. 5 октября 1936 г. Булгаков писал другу: «Сегодня у меня праздник. Ровно десять лет тому назад совершилась премьера “Турбиных”… Сижу у чернильницы и жду, что откроется дверь и появится делегация от Станиславского и Немировича с адресом и ценным подношением. В адресе будут указаны все мои искалеченные или погубленные пьесы и приведен список всех радостей, которые они, Станиславский и Немирович, мне доставили за десять лет в Проезде Художественного театра. Ценное же подношение будет выражено в большой кастрюле какого-нибудь благородного металла (например, меди), наполненной того самою кровью, которую они выпили из меня за десять лет» (Из письма П. С. Попову. — ГБЛ. Архив М. А. Булгакова, № 20). [↑](#footnote-ref-652)
652. *К. С. Станиславский*. Октябрь и театр (1935 г.). — Собр. соч., т. 6, стр. 337 – 338. [↑](#footnote-ref-653)
653. Там же, стр. 338. [↑](#footnote-ref-654)
654. Из письма И. К. Алексееву, декабрь 1935 г. — Собр. соч., т. 8, стр. 421. [↑](#footnote-ref-655)
655. *К. С. Станиславский*. Собр. соч., т. 1, стр. 110. Еще в 1912 – 1913 годах он вместе с А. Н. Бенуа начинал работу над «Тартюфом» (с В. И. Качаловым в заглавной роли), намереваясь снять с комедии традиционный «мольеровский мундир» и раскрыть в ней «бронзовые, литые чувства». Этот замысел остался неосуществленным. [↑](#footnote-ref-656)
656. *В. Топорков*. Станиславский на репетиции, стр. 131. [↑](#footnote-ref-657)
657. Там же, стр. 132. [↑](#footnote-ref-658)
658. Здесь и далее цит.: «Тартюф». Протоколы репетиций. Сезон 1936/37 года, кн. № 1. — Музей МХАТ, отдел В. Ж., Р. Ч., № 150. Репетиция 22 сентября 1936 г. [↑](#footnote-ref-659)
659. Репетиция 23 сентября 1936 г. [↑](#footnote-ref-660)
660. *В. Топорков*. Указ. соч., стр. 144. [↑](#footnote-ref-661)
661. Кн. № 2, Р. Ч., № 151. Репетиция 23 ноября 1937 г. [↑](#footnote-ref-662)
662. *В. Топорков*. Указ. соч., стр. 144 – 145 (курсив мой. — *М. С*.). [↑](#footnote-ref-663)
663. Цит. выше Протоколы репетиций. Сезон 1936/37 года, кн. № 1. Репетиция 17 мая 1937 г. [↑](#footnote-ref-664)
664. Здесь и далее цит.: *В. Топорков*. Указ. соч., стр. 148. [↑](#footnote-ref-665)
665. «Тартюф». Журнал репетиции, кн. № 2 (с 23 ноября 1937 г.), Р. Ч., № 151. [↑](#footnote-ref-666)
666. Кн. № 1, Репетиция 21 июня 1937 г. [↑](#footnote-ref-667)
667. Кн. № 2. Р. Ч., № 151. Репетиция 3 марта 1938 г. [↑](#footnote-ref-668)
668. Кн. № 2. Репетиция 11 сентября 1938 г. [↑](#footnote-ref-669)
669. Кн. № 3. Репетиция 14 января 1939 г. [↑](#footnote-ref-670)
670. Кн. № 5, Р. Ч., № 154. Репетиция 20 ноября 1939 г. [↑](#footnote-ref-671)
671. *Ю. Юзовский*. «Тартюф». — «Известия», 8 декабря 1939 г. [↑](#footnote-ref-672)
672. *Г. Бояджиев*. «Тартюф» в Художественном театре. — «Советское искусство», 5 декабря 1939 г. [↑](#footnote-ref-673)
673. *А. Роскин*. Мольер и мольеровский мундир. — «Литературная газета», 10 декабря 1939 г. [↑](#footnote-ref-674)
674. *Я. Эйдельман*. «Тартюф» (новая премьера МХАТ). — «Московский большевик», 4 декабря 1939 г. [↑](#footnote-ref-675)
675. *А. Роскин*. Цит. выше статья. [↑](#footnote-ref-676)
676. *С. Дурылин*. Непроизнесенная речь. — «Горьковец», 11 января 1940 г. [↑](#footnote-ref-677)
677. Сб. «М. П. Лилина». М., ВТО, 1960, стр. 269 – 270. [↑](#footnote-ref-678)
678. Сб. «В. И. Ленин. О культуре и искусстве». М., «Искусство», 1956, стр. 517. [↑](#footnote-ref-679)
679. Цит. по: *В. Топорков*. Станиславский на репетиции. М.‑Л., «Искусство», 1949, стр. 149. [↑](#footnote-ref-680)
680. См.: *Ю. Бахрушин*. Станиславский и Мейерхольд. — Сб. «Встречи с Мейерхольдом». М., ВТО, 1967, стр. 587. [↑](#footnote-ref-681)
681. *Г. Товстоногов*. Круг мыслей. Л., «Искусство», 1972, стр. 112 – 113. [↑](#footnote-ref-682)
682. В указателе отражена также книга М. Н. Строевой «Режиссерские искания Станиславского. 1898 – 1917» (М., «Наука», 1973), страницы которой предваряет цифра I. Страницы данного издания указываются после цифры II. Составила указатель Н. В. Гельфанд. [↑](#footnote-ref-683)