**Алперс Б. В. Искания новой сцены** / Вст. ст. и прим. Н. С. Тодрия. М.: Искусство, 1985. 398 с.

*Н. С. Тодрия.* [Вступительная статья] 3 [Читать](#_Toc152524548)

Статьи

Чехов и театр 12 [Читать](#_Toc152524527)

Искания новой сцены 31 [Читать](#_Toc152524528)

Из очерка о Художественном театре 20‑х годов 70 [Читать](#_Toc152524529)

Творческий путь Щукина 95 [Читать](#_Toc152524530)

Дмитрий Орлов 133 [Читать](#_Toc152524531)

Материалы из архива

О Чехове 158 [Читать](#_Toc152524533)

О Горьком 205 [Читать](#_Toc152524534)

О Станиславском 226 [Читать](#_Toc152524535)

О Мейерхольде 280 [Читать](#_Toc152524536)

Записи разных лет

[Романтизм Белинского] 310 [Читать](#_Toc152524538)

[Двойное литературное «подданство» Тургенева] 319 [Читать](#_Toc152524539)

[О «лирической драме»] 322 [Читать](#_Toc152524540)

[Дневник Суворина] 325 [Читать](#_Toc152524541)

[Рыцарь старого театра] 328 [Читать](#_Toc152524542)

[Александр Блок] 336 [Читать](#_Toc152524543)

[Вечер у Сологуба] 341 [Читать](#_Toc152524544)

[Две шекспировские роли] 343 [Читать](#_Toc152524545)

[Актер наших дней] 346 [Читать](#_Toc152524546)

Примечания 348 [Читать](#_TOC152524547)

Указатель имен 383 [Читать](#_TOC152524548)

Указатель литературных и драматических произведений 389 [Читать](#_TOC152524549)

{3} Небольшая светлая комната с окнами, выходящими во двор ГИТИСа. Того самого ГИТИСа, которому Борис Владимирович Алперс отдал столько душевных сил и многие годы жизни. Может быть, самые насыщенные годы — время наибольшего напряжения творческой и педагогической энергии. Годы радостных и всегда полных для него значения встреч с разными поколениями молодежи в институтских аудиториях; встреч со своими сверстниками, людьми одного с ним общественного призыва: А. Дживелеговым, М. Тархановым, А. Эфросом, К. Локсом, П. Марковым, Н. Тарабукиным — и с более молодыми: Г. Бояджиевым, Л. Малюгиным, К. Шохиным. Того самого ГИТИСа, в котором было пережито и много драматичного, отнято ненужно много сил… Но эти сражения, которые ему суждено было принять и выиграть, Алперс вспоминал без горечи, как настоящий участник жизненной битвы, каким он оставался до конца.

В комнате — большой, старинный, красного дерева, письменный стол, рядом — столик с пишущей машинкой, удобное кресло, диван. И по всем стенам от пола до потолка — книжные полки.

Здесь все просто, строго, скромно. Покоем и сосредоточенностью веет от этого кабинета — рабочего кабинета ученого. В этом, наверное, и кроется очарование этой небольшой комнаты.

На полках — множество книг и журналов, расставленных в своем особом, их владельцу понятном и удобном порядке. Среди них есть и такие, что давно стали {4} раритетом, библиографической редкостью. Но это не собрание библиофила. Это библиотека живая, библиотека ученого — книги, которые должны быть под рукой для работы, а не для коллекции. Есть среди них те, что были постоянными спутниками Бориса Владимировича. С ними он не расставался и в трудные годы гражданской войны, возил их с собой тогда в Новороссийск и Ростов, а в 40‑е годы — в недолгую чистопольскую эвакуацию. Это первые издания поэтов: Блока, Сологуба, Анненского, Ахматовой, Кузмина; это тоненькие книжки мейерхольдовской «Любви к трем апельсинам»…

На полках и подоконниках — множество папок. В них рукописи, выписки из книг и журналов, наброски на отдельных листах или в небольших зеленых блокнотах, которые всегда были под рукой. На специальных длинных узких листах — записи к лекциям. В ящиках стола хранятся письма Мейерхольда, Гордона Крэга, фотографии и документы, черновики его собственных писем… Словом, все то, что мы сейчас называем личным архивом Алперса.

Но для Бориса Владимировича это не был архив. Он не приводил его в порядок, не подготавливал к неизбежной сдаче в ЦГАЛИ или Бахрушинский музей. Это была его каждодневная жизнь, его работа, его лаборатория.

И перебирая сейчас эти рукописи, выписки, заметки, не перестаешь дивиться широте его интересов, глубине эрудиции, громадности изученного и положенного в основу его трудов материала.

Этим в большой мере определяется сила научных концепций Алперса. При всей их оригинальности, резкой самостоятельности в них нет ничего произвольно сконструированного; они всегда опираются на огромный материал различных сфер человеческой деятельности и мысли.

Но то, что исследователь, историк основывает свои выводы на внимательном изучении фактов и явлений действительности, — естественно. Во всяком случае, должно быть естественным, подразумеваться само собой. А что касается Б. В. Алперса — то это общеизвестно. Достаточно вспомнить его книгу «Театр Мочалова и Щепкина», где он в приложении сам открывает свою «лабораторию», дает возможность читателю тут же проверить основательность и мотивированность своих суждений. (Кстати, в нашей области далеко не все могут себе это позволить.)

Поражает другое. А именно — те записи, те страницы, часто представляющие самостоятельный научный интерес, которые делались не в связи с готовившейся книгой, статьей или лекцией, и даже не то чтобы впрок. {5} Но были вызваны, по-видимому, потребностью зафиксировать и уточнить свою мысль или наблюдение, рожденные прочитанной ли книгой (будь то роман Хемингуэя или сборник статей безвременно погибшего молодого театроведа Матвея Иофьева), увиденным ли спектаклем или фильмом, а подчас случайной встречей на улице.

Эти записи, иногда совсем коротенькие, набросанные на маленьких листах, иногда многостраничные, говорят о том, какой напряженной, интенсивной духовной жизнью жил Алперс, как непрестанно, безостановочно шла до самого конца работа его мысли.

И как остры, значительны, неожиданны (хотя, может быть, подчас и спорны, для него самого не всегда окончательны) эти размышления и заметки. Как интересно, скажем, раздумье о судьбах Альберта Швейцера и Сулержицкого, как неожиданно ново само сопоставление этих двух фигур, возникшее после прочтения биографии Швейцера, вышедшей в серии ЖЗЛ. Или письмо, которое вырастает, в сущности, в целую статью, где Алперс делится своими впечатлениями от только что перечитанной им «Волшебной горы» Томаса Манна.

Материалы архива Алперса дают поучительную возможность проследить движение его исследовательской мысли: как, отталкиваясь от частного, она захватывает все более широкие и глубокие пласты, доискиваясь до самой сути, до истоков — социальных, исторических, жизненных — того художественного явления, которым он занимается.

Набрасывая план лекции для одного из своих гитисовских курсов, он начинает его словами: «Театроведение — как часть литературоведения, литературоведение — как история общественной жизни».

Здесь сформулировано то, что можно назвать «школой» Алперса, что составляет основу его научного метода. Не раз отмечалось, что его труды, критика и историка, — не только глубочайшее исследование художественного творчества, но и общественной психологии, общественного сознания. Историзм мышления, органическое ощущение связи явлений, способность духовным взором охватить целостную картину мира в неразрывности ее звеньев, столь резко отличающие его личность человека и ученого, становятся еще очевиднее, когда заглядываешь в его «мастерскую». В многочисленных папках собраны выписки из Ленина, Энгельса, Плеханова, Герцена, Толстого, Достоевского, Вл. Соловьева, Горького, Блока, Вяч. Иванова, Волошина, Неру, Хемингуэя и других — всех не перечислишь — мыслителей, философов, {6} писателей. Эти выписки, иногда сопровождаемые комментариями, в ряде случаев полемическими, по сути дела представляют самостоятельную научную ценность.

В них есть сквозная тема: смена исторических пластов и мировоззрений, переворот в общественном сознании, рождение нового понимания места каждого человека в мире и его связи с судьбами всего человечества, которыми отмечен XX век.

Эти проблемы и связанная с ними тема рождения нового искусства и эстетических систем под влиянием преобразующейся действительности — главная в творчестве Алперса — историка и театрального писателя. Она определила и героев и пафос его исследований, их непреходящую остроту и действенную современность.

Этой теме посвящена и настоящая книга.

Примерно в середине 50‑х годов Б. В. Алперс задумал большую работу, условно назвав ее книгой о новой эстетике театра или новой театральной системе. Системе, которая, создавшись и развившись на русской почве, оказала огромное влияние на развитие мирового театрального (и не только театрального) искусства нашего времени в его передовых демократических проявлениях.

По разным причинам книга эта не была им написана. Но по существу почти все, что делалось Алперсом начиная с 40‑х годов, составляет ее отдельные главы и части. Это и большие статьи, вошедшие в его «Театральные очерки» (такие, как «Годы артистических странствий Станиславского», «Комиссаржевская», «Судьба театральных течений» и другие), и публичные доклады, и лекционные курсы. То, что так или иначе было обнародовано, стало достоянием читателей или учеников.

Но есть еще неопубликованные главы и целые разделы задуманной книги, есть большое количество материалов, фрагментов и записей к ней.

О том, как люди нового социально-психологического склада, вызванные к жизни самим ходом исторического процесса, начали отраженно определять не только идейное содержание, но и формально-художественную структуру драмы и спектакля, как бы подсказывая новые принципы композиции, ансамбля, построения образа, трактовки сценического пространства, наконец, определять самый тип актера и режиссера в этой новой системе театра.

О Чехове — первом драматурге, которому удалось найти и воплотить в художественной ткани своих драматических произведений принципы нового искусства.

{7} О Станиславском, которому вместе с Чеховым было отведено центральное место в замыслах книги. О Станиславском, которого Алперс считал величайшим художником нового века, «одним из самых высоких и чистых гениев, какие когда-либо действовали на театральных подмостках всех времен и народов». О его режиссуре и его «системе». О судьбе его учения и боях вокруг него в живой практике театра.

О новом постановочном стиле, складывающемся в советском театре 20 – 30‑х годов.

Есть и новый вариант давно напечатанной статьи о Щукине, к которой автор вернулся спустя тридцать лет, существенно расширив ее, и работу над которой собирался еще продолжить.

(И здесь уместно заметить, как необычайно взыскателен и строг был Борис Владимирович к себе, к тому, что делал, что писал. Как добивался максимальной точности и ясности формулировки, слова, сохраняя при этом присущую ему образность и одухотворенность стиля. Об этом свидетельствуют многочисленные варианты завершенных и неоконченных, напечатанных и неопубликованных работ. Но замечательно, что той же точности, той же ясности он искал и тогда, когда набрасывал план очередной лекции или делал беглую, для себя одного предназначенную запись.)

Есть и фрагменты воспоминаний о Блоке, Сологубе, Мандельштаме, Мейерхольде, за которые Борис Владимирович принимался несколько раз, сдаваясь на настойчивые просьбы своих учеников, но так и не довел их до конца. И это не случайно.

Он не был мемуаристом по всему строю своей натуры. Хотя память его необычайно цепко хранила людей, события, ощущения, веяния давно прошедших дней. Хотя ему было о чем вспомнить. Он прожил долгую жизнь в стране, ставшей центром той грандиозной битвы, которая перестроила мир и человеческое сознание. Но никогда не был сторонним наблюдателем, а прежде всего — участником этой битвы и оставался им до конца. Он никогда не жил прошлым, весь был в сегодняшнем и завтрашнем дне.

И самый склад его мышления — не мемуарный, не предназначенный для воскрешения событий, бесед, встреч.

Да, со страниц его воспоминаний Мейерхольд встает как живой, и воочию видишь его, сидящего в плетеном кресле с клетчатым пледом на коленях в саду дачи Лепони в Териоках, и самую эту дачу, «похожую на корабль {8} шекспировских времен»; слышишь его горестное «Боже мой!», когда он словно «умывал лицо двумя руками», стирая неприятное воспоминание. Ощущаешь смятение студийцев, когда их кумир, этот ниспровергатель Мейерхольд, словно уменьшился в росте, идя навстречу Станиславскому, праздничному, с живыми блестящими глазами, в зале Тенишевского училища на спектакле блоковских драм. Так же как чувствуешь сухое пожатие маленькой руки Сологуба и его испытующий, инквизиторский взгляд за строго поблескивающими очками. Как видишь Блока и понимаешь, что его загорелому мускулистому телу не может быть не тесно и не жарко в чинном, на все пуговицы застегнутом сюртуке; как видишь Вяч. Иванова, Бальмонта, Белого.

Но мысль Алперса не долго останавливается на образе, всплывающем из прошлого. Она тут же уходит вглубь, стремится осознать, разгадать самые корни того, о ком он пишет, найти его место в общей картине мира. А это неизбежно выводит ее на широкие просторы истории, времени, где разгадка и отдельных человеческих судеб и творческих систем.

Думаю, что если бы когда-нибудь он и создал книгу о прожитой жизни, она была бы написана в традициях герценовской «Былое и думы».

Человек и история, художник и время — это то, к чему постоянно влек Алперса его пытливый темперамент исследователя, сам историзм его мышления.

Недаром он писал о решающем влиянии, какое оказал на него Александр Блок, «и не как поэт, а в целом, в каких-то главных сторонах его мировоззрения». Именно о блоковском историческом мировоззрении и его духовном максимализме думал Алперс, когда утверждал, что «Блок является (и долго еще останется) вожатым на наших дорогах жизни и истории».

Короткие записи, сделанные им о Блоке, глубоки и содержательны. И здесь от воспоминаний (к сожалению, недосказанных) о своих встречах с поэтом Алперс сразу же уходит к времени, воздух которого «фосфоресцировал блоковским свечением», к сопоставлению его концепции истории с тем, что когда-то писал и ощущал Герцен, к размышлениям о сомовском портрете поэта. Как проницательны и пронзительны эти размышления, еще раз непреложно подтвержденные вышедшими уже после смерти Алперса блоковскими томами «Литературного наследства»! Это, пожалуй, одни из самых глубоких, сильных и драматичных страниц, написанных Борисом Владимировичем.

{9} Многое из этого — законченное и незавершенное, но даже в самой незавершенности и фрагментарности целостное, захватывающее единством и остротой мысли, — и включено в книгу «Искания новой сцены».

Это не просто сборник статей или материалов из архива. Это книга, имеющая свою главную, объединяющую весь ее на первый взгляд разнородный материал, тему. И тема эта освещена в ней почти всесторонне. Формирование драмы и театра нового социально-психологического типа показано во всех его компонентах, начиная от новой драматургической системы, новой системы актерского и режиссерского творчества, кончая устройством театрального здания и организацией сценического пространства.

В «Исканиях новой сцены», как и в «Театральных очерках», Алперс выступает как современник и как историк. Здесь обобщен материал его многолетних наблюдений, его опыта, проверенного и подтвержденного ходом развития советского и мирового театрального искусства. Построенная преимущественно на историческом материале совсем недавнего прошлого, книга эта обращена в сегодняшний и завтрашний день театра.

*Н. Тодрия*

# **{****11}** Статьи

## **{****12}** Чехов и театр[[1]](#endnote-2)

### 1

В девяностые годы Чехов-прозаик был признан в литературной критике и в широких читательских кругах крупнейшим писателем современности. Его называли в ту пору «дофином русской литературы», видя в нем законного наследника великого Толстого, стоявшего в те годы во главе мировой литературы. Уже самый титул «наследного принца», присужденный Чехову критикой еще при жизни Толстого, этого «Гомера современности», как его назвал французский историк литературы Вогюэ, с достаточной ясностью говорит о том, кем был Чехов для современников в годы расцвета своего таланта. Уже тогда слава Чехова — автора повестей и маленьких рассказов — была бесспорной. Своим блеском она затмила известность остальных писателей чеховского поколения, вплоть до Короленко, с которым Чехова ставили рядом литературные критики еще в конце 80‑х годов.

Но эта слава не касалась его театральных произведений, несмотря на то, что они заняли центральное место как раз в самый последний, наиболее значительный период литературной деятельности писателя.

Ни один русский драматург не имел такой странной судьбы, которая досталась на долю Чехова — автора семи больших пьес и нескольких миниатюр, написанных в водевильной традиции.

Конечно, каждый драматург-новатор вызывал споры и разноречивые суждения. Так было с Гоголем, в котором многие его современники видели сочинителя пустых комедий, {13} а «Ревизор» считали грязным пасквилем, лишенным всякой художественной ценности. Так было и с Островским, у которого в самом начале его театрального пути были свои почитатели и ценители, видевшие в нем провозвестника «нового слова» в литературе и в театре, но были и свои многочисленные противники, резко критиковавшие Островского за самое направление творчества, утверждавшие, что своей драматургической деятельностью писатель наносит урон сценическому искусству. Как известно, одним из противников драматургии Островского был Щепкин, не только гениальный актер-художник, но и человек просвещенного ума, передовой общественный деятель, принадлежавший к кружку Белинского, Герцена, Грановского.

Но какими бы острыми ни были разногласия, которые вызывала у современников драматургическая деятельность Гоголя и Островского, никто из критиков не подвергал сомнению права этих писателей называться драматургами, никто не утверждал, что они не умеют писать пьесы. Наоборот, часть критики упрекала Гоголя, что из своего «Ревизора» он сделал «фарс», что в угоду забавным водевильным положениям он предал забвению правду жизни и будто бы «исказил» современную ему действительность. Упреки в пристрастии к театральным эффектам и к выигрышным сценическим положениям приходилось выслушивать от критиков и Островскому, в частности по поводу таких его произведений, как «На всякого мудреца довольно простоты» или «Волки и овцы». Так же как и Гоголя, Островского сразу же признали как драматурга, великолепно владеющего всеми средствами сценической выразительности.

Не то произошло с Чеховым. Только немногие его современники видели в нем замечательного драматурга-новатора, с невиданной силой театральной выразительности раскрывшего внутренний мир своих героев. Подавляющее большинство современников Чехова — критиков, писателей, поэтов и просто любителей сценического искусства — начисто отрицали его пьесы как драматические произведения и отказывали самому Чехову в праве называться драматургом. Они называли его беллетристом в театре, не имеющим никакого понятия о законах сцены, создателем каких-то «гибридных», неполноценных произведений, которые требуют особых, исключительных по своей специфичности приемов постановки, счастливо найденных Художественным театром *только* для чеховских пьес. Сами по себе эти пьесы не имеют ничего общего с театром, говорили и писали часто даже те люди, которые, {14} сидя в серо-зеленом зале Художественного театра на чеховских спектаклях, плакали над судьбой дяди Вани, Сони, сестер Прозоровых или последних обитателей вишневого сада.

Да, это глубоко волнует, вызывает душевное потрясение, говорили они, но в то же время это не настоящие пьесы. Это — повести, романы, изложенные в диалогической форме, это все что хотите, но не драматические произведения.

И так считали не только литературные противники Чехова, не признававшие всего направления его творчества, но люди, близкие писателю, высоко ценившие его талант, прекрасно понимавшие то новое, что он принес в русскую (и не только русскую) литературу.

Лев Толстой, как известно, видел в Чехове непревзойденного художника слова. Он восторгался чеховскими рассказами, часто читал их вслух в кругу семьи и знакомых, называя их шедеврами художественной прозы. «Пушкин в прозе» — такую высокую оценку дал Толстой Чехову и его значению в русской литературе[[2]](#endnote-3). И в то же время Толстой резко отрицательно высказывался о чеховских пьесах, считая их крайне беспомощными по театральной форме, нарушающими самые элементарные законы драмы. Он неоднократно выговаривал Чехову — иногда сердито, а иногда в шутливой форме — за то, что тот пишет пьесы, уверяя, что он совсем не драматург[[3]](#endnote-4).

С тех же позиций не принимал чеховскую драматургию и Бунин, для которого, так же как для Толстого, Чехов-беллетрист стоял на недосягаемой высоте. Он считал чеховские пьесы недоразумением как драматические произведения и неодобрительно относился к тому, что яркие, заманчивые огни театральной рампы отвлекли Чехова в поздние годы от его основных литературных интересов[[4]](#endnote-5). Характерно, что при этом убеждении Бунин остался до конца своей жизни, когда чеховская драматургия завоевала сцены всего мира и когда ее творческие принципы утвердились не только в драме и на театральных подмостках, но и на кинематографическом экране.

Не видел в Чехове драматурга и замечательный актер Малого театра Ленский. Человек с тонко развитым вкусом, далекий от художественного консерватизма, он в то же время категорически советовал Чехову бросить писать пьесы, так как у него отсутствует чувство сцены[[5]](#endnote-6).

Распад драматической формы, ее разложение — так обычно характеризовало драматургию Чехова большинство театральных критиков и теоретиков драмы, начиная с А. Р. Кугеля, современника Чехова, и кончая советским {15} исследователем В. М. Волькенштейном, автором ряда интересных работ по теории драмы, вышедших в 20‑е годы.

Я привожу здесь только отдельные, наиболее характерные примеры такого решительного, категорического неприятия чеховских пьес как произведений драматического искусства. Эти примеры можно умножить. Не будет преувеличением сказать, что большинство современников воспринимает драматургию Чехова как нечто чуждое театру, как своего рода экзотический цветок, неизвестно почему выросший на противопоказанной ему сценической почве.

Такое на первый взгляд странное отношение не являлось простой случайностью. Оно было вызвано тем, что чеховская драматургия действительно была необычна по сравнению со всем, что было создано до Чехова в русской и западноевропейской драматургии за несколько веков, начиная по крайней мере с Шекспира и кончая Островским и Ибсеном. Она явно не соответствовала тем формально-художественным принципам, которые лежали в основе грандиозного здания всей предшествующей драматургии во всех ее многообразных вариантах, выработавшей свои многократно проверенные приемы, утвердившей свои, казавшиеся незыблемыми законы.

Конечно, Чехов как драматург много воспринял от своих великих предшественников, в особенности от Тургенева и Островского, так же как в своих беллетристических произведениях он использовал творческий опыт Салтыкова-Щедрина, в ранние годы, а затем — Тургенева и еще в большей степени Толстого. Но воспринятое от них Чехов использует для того, чтобы создать драматургию нового социально-художественного типа. И здесь он выступил не только в роли открывателя нового жизненного материала, не только в качестве реформатора существующей драматургической системы, меняющего отдельные ее части применительно к особенностям этого новооткрытого материала, как это было с Гоголем и Островским. Новаторство Чехова-драматурга было более радикальным и всеобъемлющим. Он оказался создателем новой системы драмы, пришедшей на смену старой, начало которой положил Шекспир и классическое завершение которой было дано в творчестве Островского и Ибсена.

Этот новаторский максимализм чеховской драматургии хорошо видел Горький, который еще в 1898 году в одном из писем к Чехову писал, что своими пьесами Чехов создает «*новый вид драматического искусства*»[[6]](#footnote-2) [[7]](#endnote-7). Это было глубокое замечание, истинный смысл которого {16} раскрылся много позже. Принципиальную новизну чеховских пьес в ту пору чувствовали наряду с Горьким и Немирович-Данченко, и Станиславский, и Урусов, чуть ли не единственный критик, принявший чеховского «Лешего» и «Чайку», несмотря на неслыханный театральный провал, который постиг эти две ранние пьесы Чехова[[8]](#endnote-8). Чехов действительно создавал «новый вид драматического искусства». В его пьесах, как показало будущее, была заключена новая театральная система, которая получит свое дальнейшее развитие в драматургии Горького, в творческой практике Московского Художественного театра и в новом своем качестве в советской драматургии.

Каковы же особенности чеховского театра? В чем заключается идейное и художественное новаторство Чехова-драматурга, настолько радикальное, что в течение нескольких десятилетий для специалистов оставалась дискуссионной сама принадлежность его пьес к драматургии?

### 2

Один из основных вопросов, имеющих отношение не только к художественной форме драматургии Чехова, но и к ее идейной направленности, — это вопрос о композиции пьес, то есть об особенностях развития драматического конфликта, о распределении света и теней и — что самое главное — о соотношениях, существующих между отдельными персонажами, и о построении образов этих персонажей.

Вопрос о композиции драматического произведения вообще является одним из самых значительных и важных для определения не только стилевых особенностей той или иной системы драмы, но и той социальной функции, которую выполняет эта система. Происходит это потому, что ту или иную форму композиции пьесы драматург избирает не по своему произволу и не в силу только индивидуальных особенностей своего художественного дарования. Как правило, форма композиции драмы бывает задана драматургу самим временем, теми социальными отношениями, которые существуют между людьми современной ему эпохи. В драматургии эта зависимость композиции от определенных социально-бытовых условий обнаруживается гораздо легче, чем в романах и повестях. Объясняется это прежде всего тем, что драма по самой своей природе является как бы сколком с жизни, в ней человеческие отношения словно переносятся на сцену из самой действительности в их прямом, неопосредованном виде. Расстановка персонажей в драме, роль каждого из {17} них в драматическом конфликте непосредственно зависят от той функции, которую несут их прототипы в социальных конфликтах той или иной исторической эпохи. Поэтому основные характерные приемы композиции драмы всегда являются приемами внеличными, независящими от творческого произвола автора.

Так, например, открытая форма композиции драмы, с множеством картин и эпизодических лиц, с несколькими переплетающимися линиями драматической интриги, характерна не только для Шекспира, но и для многих драматургов эпохи Возрождения. Независимо от Шекспира приблизительно в те же годы теми же приемами построения драмы пользуются Лопе де Вега, Кальдерон и ряд других драматургов. Сама жизнь того времени, с ее взорванным, неустойчивым бытом, с острыми социальными конфликтами, вырвавшимися на поверхность и сталкивавшими людей самых различных общественных слоев и категорий, — сама эта жизнь как бы потребовала от драматурга таких композиционных форм, которые позволили бы ей свободно уложиться в рамки драматического произведения, не теряя своих отличительных особенностей, своего неповторимого колорита.

Внеличный характер композиционных форм драмы подтверждается, хотя с меньшей наглядностью, и на примере Островского.

Пьесы Островского раннего периода, в которых изображается неподвижный каменный быт замоскворецкого купечества дореформенного периода, замкнуты и очень строги по композиционному рисунку. В них все выверено, каждый персонаж занимает точно определенное место в развитии драматической интриги. Само действие пьесы ограничено рамками семьи, одного дома. Нет ни одного лица, которое не было бы тесно связано с главными персонажами и которое не выполняло бы определенной действенной задачи по отношению к ним. Все в композиции пьесы соответствует тому быту, который изображается в ней.

В поздних пьесах Островский обращается к изображению московского купечества в его новой, пореформенной стадии. В них появляется предпринимательская, грюндерская Москва. Тяжелые ворота замоскворецких особняков раскрываются, купцы со своими женами и дочерьми в щегольских колясках выезжают «в люди», в новооткрытые сады с гуляньями, с ресторанами, с рулеткой и азартной карточной игрой. Атмосфера ажиотажа, шальных денег, запах золотых приисков, погоня за «мильёном» — все это характеризует новую обстановку, в которой {18} живет купечество пореформенной складки. Устоявшийся купеческий быт сламывается. Вместе с этим меняется и форма композиции пьес Островского. Драматург выводит действие в публичные места, он пользуется массой эпизодических лиц, совершенно не участвующих в развитии драматической интриги и необходимых ему только для того, чтобы дать верный социальный фон, шире раскрыть социальную среду, в которой происходит действие драмы.

Характерно, что многие критики именно за эти свойства поздних пьес Островского упрекают его в нарушении законов драмы. Островский проходит мимо этих упреков и продолжает свое дело.

На этом примере мы видим, как меняющаяся жизнь, новые складывающиеся связи и отношения диктуют драматургу новые формы построения пьес.

То же самое происходит и в чеховской драматургии, с той только разницей, что изменения в композиции оказываются в ней гораздо более глубокими и существенными, чем в пьесах Островского. Иногда они затрагивают, казалось бы, самые основные принципы построения драмы. Объясняется это тем, что новая композиция, действующая в классических чеховских пьесах, отражает радикальные изменения, наметившиеся еще в конце XIX века в самой структуре современного общества, в расстановке основных социальных сил, определяющих развитие исторического процесса.

Первое, что обращает на себя внимание в построении классических чеховских пьес, — это отсутствие в них главного героя, ведущего действие драмы.

Никто не затруднится ответить на вопрос — какое главное действующее лицо мы можем назвать в «Грозе» или в «Бесприданнице» Островского, в «Горе от ума» Грибоедова, в «Отелло» или в «Гамлете» Шекспира. В «Грозе» это, конечно, Катерина Кабанова, в «Бесприданнице» — Лариса Огудалова, в «Отелло» — сам Отелло и т. д. И так обстоит дело с любым произведением классической драматургии дочеховского времени.

Но никто не ответит на такой же вопрос, если он будет задан по поводу «Трех сестер» Чехова. В самом деле, кого мы можем в этой пьесе признать главным действующим лицом? Машу Прозорову? Ее сестру Ирину? Или Ольгу, которой Чехов дал такие значительные слова в самом финале драмы?

Но тогда с равным правом мы могли бы назвать в качестве главного персонажа «Трех сестер» и Тузенбаха с его проповедью созидательного труда или романтического {19} Вершинина — этого мечтателя с молодыми глазами и с седой головой, каким его играл Станиславский.

Другими словами, все эти персонажи, если использовать терминологию классической теории драмы, являются в пьесе «главными». Никто из них не выдвигается на первый план в ущерб другому. И каждый из них идет своей самостоятельной дорогой в событиях пьесы, независимой от пути других действующих лиц.

То же самое мы видим и в «Вишневом саде», где Раневская, Гаев, Лопахин, Трофимов, Аня и Варя являются равноправными участниками драматического действия, самостоятельными носителями действенной энергии. Так же строит Чехов и «Дядю Ваню», в котором первое место делят между собой сам Войницкий, Астров, Соня и Елена Андреевна, и «Чайку», где в качестве «главных» лиц выступают Нина Заречная, Треплев, Тригорин, Аркадина и даже Сорин, как это доказал недавно Яншин своим замечательным исполнением этой роли в новой мхатовской постановке[[9]](#endnote-9). Такое же равноправное положение в драматическом действии занимают многочисленные персонажи «Лешего» — этой первой пьесы, в которой Чехов применил новую форму композиции, хотя в других отношениях не довел еще до конца свой новаторский замысел.

Этот принцип композиции составляет важную особенность чеховских пьес (за исключением «Иванова»), которая отделяет их резкой чертой в структурном отношении от всей предшествующей драматургии.

До Чехова в центре драмы всегда стоял главный герой, вокруг которого, как планеты вокруг солнца, располагались остальные действующие лица пьесы. Эти персонажи были своего рода «спутниками» главного героя, получая от него свое движение, свой ритм.

Чехов впервые в современной драматургии нарушил этот принцип построения драмы. Ему удалось сделать это не сразу. В своей юношеской пьесе «Безотцовщина» Чехов в композиционном отношении остается верным канонам традиционной драмы. В плену тех же канонов оказывается Чехов и в своем «Иванове», написанном в 1887 году, а затем переработанном в 1889 году для Александринской сцены. В этой пьесе главный герой еще стоит в центре действия и целиком, своей единоличной «волей» определяет его движение и положение всех других персонажей. Все они как бы повернуты лицом к Иванову и освещены драматургом только в той мере, в какой это необходимо для наиболее полного раскрытия его характера и для наиболее ясного понимания его судьбы.

{20} Но «Иванов» справедливо считается наименее «чеховской» пьесой во всем классическом наследии писателя. В ней драматург ставил новую по своему общественному значению тему, но для наиболее точного ее раскрытия он в ту пору еще не нашел нужных художественных средств и приемов. Этим несоответствием новаторского замысла драматурга и традиционной формы, использованной им в «Иванове», объясняется творческая неудовлетворенность Чехова своим детищем. После многократной переработки этой пьесы Чехов с горечью приходит к выводу, что ему не удалось выразить в ней свой замысел и показать Иванова таким, каким он видел его в самой жизни[[10]](#endnote-10).

В последующих пьесах Чехова, начиная с «Лешего», все персонажи ведут свое существование в событиях драмы на равных началах. Они занимают различное положение в этих событиях. Одни из них выдвинуты вперед, освещены более ярким светом, но никто не получает преимущественного влияния на развитие действия, никто не является «функцией» главного героя пьесы.

Не следует видеть в этом своеобразном построении действия одну только формально-художественную особенность чеховской драматургии. За этим композиционным приемом, как мы уже говорили, скрываются вещи, гораздо более сложные и значительные, чем просто характерная деталь в индивидуальной художественной манере драматурга. Дело в том, что основной движущей силой в пьесах Чехова является не отдельный герой, но социальная среда, раскрытая в многообразии составляющих ее типических и равноправных лиц.

Чехов выводит на сцену простых, обыкновенных и даже как будто заурядных людей, ничем особым не отличающихся от окружающей среды. Чеховский герой — это не исключительная личность, но «человек толпы», как с гордостью говорил про себя Горький в те же годы, когда персонажи Чехова один за другим выходили на театральные подмостки.

Поэтому в чеховских пьесах нет так называемых эпизодических лиц, которых в старой, традиционной драме автор обычно очерчивал двумя-тремя черточками, а иногда просто одним словечком или даже одним характерным восклицанием, как это иногда делал Островский с поразительным лаконичным мастерством. Пьесы Чехова не знают таких персонажей с односторонними характеристиками. Драматург словно обтачивает со всех сторон каждое действующее лицо и вводит его в действие как объемную фигуру. Даже у таких третьестепенных персонажей, {21} как Вафля в «Дяде Ване» или горничная Дуняша в «Вишневом саде», Чехов раскрывает сложный человеческий характер и дает его в движении, постепенно поворачивая его перед зрителем различными гранями. Последняя реплика такого персонажа обычно завершает процесс создания сложного человеческого характера. И каждый персонаж, вплоть до самого незначительного по удельному весу в действии драмы, имеет свою более или менее сложную биографию в ее развитии, свою неповторимую судьбу в событиях пьесы. Достаточно вспомнить жизненную драму старой няньки Анфисы в «Трех сестрах», о которой Чехов рассказал с таким поразительным лаконизмом и в то же время почти с исчерпывающей полнотой. Ее нехитрая и в то же время драматическая жизненная судьба вырастает в целую «новеллу», которую Чехов вкрапливает в сложно сплетенную ткань своей пьесы. А ведь еще недавно в драме традиционного типа такая нянька заняла бы место чисто эпизодического, «служебного» персонажа, очерченного несколькими характерными чертами. И произошло бы это, конечно, не потому, что у Островского или Ибсена не хватало мастерства. Сама задача традиционной драмы заключалась в том, чтобы выделить крупным планом главное действующее лицо, окружив его персонажами второстепенного и третьестепенного значения, по нисходящей градации, уделяя им все меньше и меньше внимания (так называемые «аксессуарные» роли, по традиционной терминологии), вплоть до эпизодического персонажа.

Внутреннее равенство действующих лиц между собой возникает в драматургии только у Чехова, начиная с его «Лешего», который является, как мы уже говорили, первой новаторской «пробой» Чехова-драматурга, еще не получившей точного решения. Это «равноправие» персонажей и составляет один из основных признаков драматургии нового социально-художественного типа. В высокой степени оно будет присуще пьесам Горького, о чем в свое время писал Боровский, несправедливо видя в этом коренной недостаток горьковской драматургии[[11]](#endnote-11). Этот принцип композиции будет впоследствии широко использован советскими драматургами нового, послегорьковского призыва.

Эта особенность драматургии Чехова была связана с новым соотношением личности и среды, героя и толпы, которое рождалось в самой жизни в годы, предшествующие первой русской революции.

Впервые в истории человечества огромные массы людей, самых обыкновенных, простых людей пробуждались {22} к сознательной исторической жизни, брали в свои руки решение собственной исторической судьбы. Центральной фигурой истории становился не «герой-одиночка», но «герой из массы», как определял В. И. Ленин героев нового социального типа[[12]](#endnote-12), которых десятками, сотнями тысяч уже рождала в те годы новая начинающаяся эра.

Шло время великих демократий, надвигались грандиозные события, которые вскоре захватят в свой водоворот многомиллионные массы людей, разбудят их от сна, вызовут переворот в их сознании, откроют перед их духовным зрением грандиозную картину мира. И от каждого такого «рядового» человека, «героя из массы» — кем бы он ни был, в каком бы глухом, отдаленном углу земного шара он ни жил — история потребует самостоятельного решения коренных вопросов жизни не только за самого себя, но и за все человечество.

В литературе Чехов был первым художником, уловившим эти начальные сдвиги в сознании рядовых людей в самом конце XIX века. Он был первым художником, который не только почувствовал, но и сумел воплотить с поразительной ясностью в своих произведениях те глубокие изменения, которые происходили на рубеже новой исторической эры в отношениях людей из «массы» между собой и в их новом понимании своего места в мире.

С середины 90‑х годов в произведениях Чехова начинают появляться такие рядовые люди, у которых резко меняется отношение к миру. Еще вчера, хмурые и растерянные, они бродили в сумерках жизни, жалуясь на тяжесть своего безрадостного существования, на трагическую бестолочь неустроенной, лишенной смысла и цели жизни. А сегодня они забывают о своих личных трудностях, в их глазах загорается беспокойная, ищущая мысль. Они отвлекаются от тягости и суеты своего каждодневного существования. С тревогой и надеждой они заглядывают в завтрашний день мира и начинают ощущать свою органическую, тесную связь с миллионами таких же обыкновенных людей, как они сами. К ним приходит и чувство личной ответственности за мир, за все, что совершается на его необозримых пространствах. Это чувство ответственности за все человечество не было легким для них, и не по их личной воле оно рождалось в их сознании. В нем было что-то неотвратимое, независящее от них самих. Но в то же время вместе с тяжестью оно приносило иногда в их душу какую-то странную, непонятную для них самих освобождающую радость.

{23} Эти чеховские герои, как будто проснувшиеся для новой сознательной жизни, заполняют все рассказы и повести писателя последнего десятилетия, начиная со студента в одноименном рассказе, кончая Надей в последней чеховской повести — «Невеста». А в середине 90‑х годов они появляются и в пьесах Чехова, где находят, пожалуй, наиболее полное и законченное воплощение в ряде ярких сценических образов.

Этих людей Чехов приводил на сцену из той общественной среды, которую он хорошо знал в самой жизни и к которой он сам принадлежал. Героями его пьес были учителя и учительницы, земские врачи, армейские офицеры, писатели, актрисы, студенты, различные представители армии трудовой демократической интеллигенции.

На этих людях, на этом человеческом материале Чехов решал проблему положительного героя тогдашней действительности, каким он его видел в эти переломные годы в жизни русского общества.

Персонажи чеховских пьес не были «маленькими людьми» русской литературы XIX века. Их отличало от этих «маленьких людей» очень много существенного. Станционный смотритель Вырин, Акакий Акакиевич из гоголевской «Шинели», бедные люди Достоевского, трогательные герои Островского, эти незащищенные люди с чистой душой и горячим сердцем и многие другие, подобные им персонажи литературных произведений прошлого века, — все они отстаивают свое личное человеческое достоинство, все они борются за право на свое маленькое счастье.

А герои Чехова думают о человечестве, о судьбах всего мира, мучительно и страстно стремясь разгадать его завтрашние пути. Все они несчастны в личной жизни, да, в сущности, и не ищут личного счастья, а иногда даже бегут от него. «Как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет, не должно быть…» — с каким-то самозабвением говорит полковник Вершинин в «Трех сестрах», и эти его слова могли бы служить эпиграфом ко всем пьесам Чехова, начиная с «Чайки». Есть вещи, которые волнуют чеховских персонажей гораздо больше, чем личное счастье, чем их собственная жизненная судьба. Чеховские герои, говорил Станиславский, не маленькие люди, это — общественные деятели, «идейные борцы с ужасной русской действительностью»[[13]](#endnote-13).

И эти люди требуют внутреннего духовного равенства между собой. Никто из них не хочет возвыситься за счет другого, даже если он выделяется своим талантом, как это было с Тригориным в «Чайке». Он такой же, как и {24} все, этот прославленный писатель, «у него же клетчатые панталоны и дырявые башмаки», — говорил Чехов Станиславскому, стремясь направить его поиски образа Тригорина в верном направлении[[14]](#endnote-14).

### 3

Какими средствами достигает Чехов этого «равноправия» своих героев в действии драмы? Каким путем отводит он каждому из них отдельное, самостоятельное место в пьесе? Какими приемами драматург ликвидирует тот «провал» в конструкции драмы, который образовался вместе с исчезновением главного героя традиционной драмы, в композиционном отношении игравшего роль центра, к которому стягивались все нити действия?

Эти приемы, как мы уже говорили, Чехову удалось найти не сразу. Он их нашел во время работы над «Чайкой», а затем развил в своих последующих пьесах. Эти приемы и помогли Чехову вывести на сцену его героев в том виде, в каком он наблюдал их в жизни, с их новыми складывающимися отношениями между собой, с их мыслями и переживаниями, с теми сдвигами в их сознании, которые совершались под влиянием резко меняющейся в эти годы социально-исторической обстановки.

Остановлюсь здесь только на одном таком новом художественном приеме, найденном Чеховым, — приеме, сыгравшем «ключевую» роль в формировании новаторской драматургии писателя.

До самого последнего времени имеет широкое хождение мнение о том, что в пьесах Чехова основной действенной силой является тонкий, ажурный диалог, сотканный из полунамеков, полувздохов, положенный на еле осязаемую ткань из пауз. Этот детально разработанный диалог будто бы соединяет чеховских персонажей в тесном, почти предельном общении друг с другом.

На самом же деле, при внимательном рассмотрении и анализе текста драматических произведений Чехова, оказывается, что как раз эти свойства им не присущи. Пьесы Чехова написаны по-иному, в диаметрально противоположном направлении, и новизна их драматургической формы заключалась в другом.

Первое, что характеризует особое построение чеховских пьес и что отличает их от всей предшествующей драматургии, — это крайнее снижение роли *диалога* как разговора между действующими лицами, как обмена ответными репликами. Текст персонажей строится монологически. Эту особенность отмечали некоторые современные {25} Чехову критики, притом отмечали с недоумением или с иронией, видя в подобном приеме нечто несообразное, противоречащее самой природе драмы[[15]](#endnote-15). Диалогическая форма в классических пьесах Чехова как бы замаскировывает принцип откровенно монологического изъяснения со зрителем, которым пользуются персонажи.

Этот монологический принцип построения каждой роли Чехов находит на «Чайке». В «Иванове» этот принцип отсутствует. Пьеса строится в традиционной диалогической форме. И это естественно, поскольку в «Иванове» Чеховым используется композиция старой традиционной драмы с главным героем, стоящим в центре, и с остальными персонажами, расположенными вокруг него, вступающими с ним в те или иные конфликты и отношения и ведущими свой спор, свой «диалог» с ним. В этой пьесе и соблюдена тщательно диалогическая форма, то есть такая форма, в которой реплика одного персонажа всегда является прямым ответом на предыдущую реплику других действующих лиц.

В «Лешем» Чехов как бы разбил традиционную форму драмы, отказавшись от главного героя как конструктивного стержня пьесы и впервые введя принцип «множественности» героев (по выражению Воровского), действующих в драме на равных началах. И в то же время в «Лешем» Чехов оставил диалог в его обычном виде, остановившись как бы на полдороге в своих поисках новой драматической композиции. Впоследствии, после «Чайки», Чехов переделывает «Лешего» в соответствии с новонайденной им драматургической формой и превращает его в «Дядю Ваню» — пьесу последовательно новаторскую во всех отношениях.

Принцип монологического строения роли, прием своеобразного «самовысказывания» каждого персонажа, проводится Чеховым с поразительной последовательностью и изобретательностью во всех его классических пьесах: в «Чайке», в «Дяде Ване», в «Трех сестрах», в «Вишневом саде». В этих пьесах действующие лица постоянно как бы «докладывают» зрителю о самих себе, рассказывают о своей жизни, прошлой и настоящей, о своих устремлениях и надеждах, о своих переживаниях, о малейших движениях своей души, о малейших изгибах своей мысли.

В «Чайке» Тригорин не столько действует и спорит, сколько произносит длинный монолог, развертывающийся из акта в акт. Его меньше всего интересуют ответы партнеров, да и сами эти партнеры не торопятся отвечать ему. Тригорин занят своими собственными размышлениями {26} о жизни, о своем долге писателя перед народом, о трудностях своей профессии, о своих чувствах и переживаниях. Этот «внутренний монолог» он произносит вслух, обращаясь к самому себе и к зрителю, сидящему перед ним в зале, не оставляя ничего недоговоренного в своих раздумьях и признаниях.

Такой же монолог произносит в «Чайке» и Нина Заречная, сама рассказывающая зрителю всю свою жизнь с ее романтическими мечтаниями, с ее тяжелой драмой и мужественным преодолением этой драмы, с ее выходом на путь жизненного и творческого подвига. На таких же самовысказываниях строится Чеховым и роль Треплева, а за ней и все остальные роли в «Чайке» — Аркадиной, Дорна, Сорина, Маши, вплоть до Медведенко и даже Шамраева.

С еще большей точностью использует Чехов этот прием в последующих своих пьесах. У Астрова, Войницкого, Сони, Елены Андреевны, Серебрякова, Вафли — в «Дяде Ване»; у Вершинина, Тузенбаха, Ирины, Маши, Кулыгина, Ольги, Чебутыкина, вплоть до Анфисы и Ферапонта из «Трех сестер»; у Раневской, Ани, Пети Трофимова, у Лопахина, Вари, Гаева, Епиходова, Шарлотты, Фирса и Яши — в «Вишневом саде»; у всех этих персонажей, если соединить отдельные реплики, текст превращается в целостный монолог, всегда имеющий определенное тематическое единство.

Каждый персонаж как бы ведет свою постоянную мелодию отдельно от остальных действующих лиц. Чеховские герои редко слушают друг друга. Последняя фраза партнера обычно дает им только предлог для продолжения своего монолога. Чтобы убедиться в этом, достаточно внимательно прочитать «Чайку», «Дядю Ваню», «Три сестры» и в особенности «Вишневый сад», где этот прием выражен с наибольшей яркостью и почти парадоксальной остротой.

За исключением отдельных служебных слов и реплик, дающих чисто формальную видимость диалога, весь остальной текст роли обычно вытягивается в связное повествование каждого действующего лица о себе, о своих духовных странствиях в мире, о своем отношении к жизни.

Принцип монологического строения роли Чехов использует для того, чтобы каждому персонажу отвести отдельное, самостоятельное (на равных началах) место в пьесе и дать ему сложный, объемный человеческий характер с детально разработанной со всех сторон жизненной и духовной биографией. Через эти монологические {27} «самовысказывания» действующих лиц Чехов заставляет их самих до конца раскрыть перед зрителем свой внутренний мир.

В этом отношении материал чеховских ролей совершенно лишен так называемого подтекста в том упрощенном понимании этого термина, которое до сих пор удерживается в современном театроведении. В этом понимании подтекста подразумевается, что слова чеховских героев не выражают их подлинных мыслей. На самом же деле это положение глубоко неверно по отношению к чеховской драматургии, не говоря уж о том, что оно ничего общего не имеет с тем, что понимал под словом «подтекст» Станиславский, фактический автор этого термина[[16]](#endnote-16).

В действительности же герои Чехова говорят прямо «в лоб» о всех своих мыслях и переживаниях. Их слова не оставляют никаких сомнений в характере и содержании мыслей и чувств, иногда очень тонких и как будто даже неуловимых, того или иного героя драмы, его самых потаенных намерений и даже предчувствий. Здесь все ясно, все обнажено до предела, все досказано, казалось бы, даже с излишней откровенностью и прямотой.

Это нужно Чехову, потому что его пьесы являются прежде всего драмами внутреннего действия. В них дается «зрелище мысли», по выражению одного из литературных критиков — современников Чехова. И это внутреннее действие, это «зрелище мысли» выносится драматургом на поверхность в абсолютно ясной и прозрачной форме. Драматическая битва происходит главным образом в сознании и в душе персонажей пьесы, и Чехов делает все для того, чтобы не утаить от зрителей самых детальных перипетий этой битвы.

В этом отношении особый интерес представляет сравнительный анализ «Лешего» и «Дяди Вани». Вся переработка «Лешего», сделанная Чеховым при написании им «Дяди Вани», говорит о том, как последовательно вытравлял драматург все следы диалогической формы, отсекая целые сцены, убирая проходные реплики, объединяя их в крупные монологические куски. При этой переработке действующие лица освобождались постепенно от соединяющих их прочных связей и все больше поворачивались лицом в зрительный зал при произнесении своих мечтательных, страстных тирад-монологов.

Этот принцип своеобразного монолога позволил Чехову не только создавать сложные характеры своих персонажей, но и раскрывать в них волевое, драматическое начало, наделять каждого из них той ведущей {28} драматической «страстью», которая обычно присуща героям трагедии, высокой драмы и высокой комедии.

Почти все чеховские герои наделены этой ведущей «страстью». Почти у каждого из них есть своя «мечта», свое фанатическое «верую», которое они излагают в своих монологах. И это «верую», эта «мечта», как утренняя путеводная звезда, ведет их по дорогам жизни. Такими появляются в пьесах Чехова и Нина Заречная, и Тригорин, и Астров с его мечтой о цветущем саде, который покроет землю и сделает человечество счастливым, и Вершинин с его верой в прекрасное будущее, и Тузенбах, и Ирина, и Петя Трофимов вместе с Аней, знающий, что эта жизнь настанет завтра, и если он сам не увидит ее, то ее увидят люди следующих поколений.

Прием монологического строения образа и позволил Чехову довести до конца создание новой системы современной драмы в ее целостном виде, той системы, которая вывела на театральные подмостки людей новой, тогда только складывавшейся социально-психологической формации в их подлинном, неискаженном виде.

### 4

Как мы уже говорили, эти люди пришли в чеховские пьесы не сразу. Герои «Иванова» не могут быть отнесены к лагерю новых по своему социально-психологическому содержанию людей. И прежде всего это относится к самому Иванову. Это — человек прошлого, духовно сломленный с самого начала, цепляющийся за жизнь и в конце концов погибающий бесславной смертью. В «Лешем» уже появляются отдельные люди другого типа, непохожие на персонажей «Иванова», например, такой, как Хрущев, впоследствии превратившийся в Астрова. Но образ Войницкого и здесь решен в пессимистических традициях «Иванова».

Чеховский положительный герой появляется впервые в «Чайке» и наиболее яркое свое воплощение получает в образе обаятельной и полной жизненной силы Нины Заречной. В этой пьесе встречаются два персонажа разного психологического склада и различной общественной биографии, встречаются, чтобы разойтись навсегда. Треплев смотрит назад, в прошлое, и с ним Чехов прощается в «Чайке». В своих последующих пьесах он никогда больше не вернется к уныло-трагическому облику этого персонажа. А Нина Заречная глядит в будущее, и с ней Чехов уже не расстанется до самой последней своей драмы. Черты этой девушки с ее душевной стойкостью, с {29} ее волевым, страстным характером возникнут в различных вариантах во всех последующих пьесах Чехова, вплоть до Ани в «Вишневом саде», образ которой уже овеян дыханием революционных событий 1904 – 1905 годов.

Судьба Нины Заречной как бы предваряет жизненную судьбу остальных героев пьес Чехова. Путь Нины в событиях драмы начинается с праздника жизни, нарядного, романтического, полного радости и светлых чувств, похожих на нежные, изящные цветы, как вспоминает сама Заречная в финале пьесы. Затем в личной жизни героини наступает катастрофа. Перед ней открывается изнанка грубой и грязной действительности. Все становится мрачным и безнадежным. Кажется, еще немного — и Нину Заречную ждет трагическая судьба Иванова или Треплева. Но из тяжелого испытания героиня «Чайки» выходит сильным, духовно выросшим человеком. Праздник жизни кончился для Нины Заречной, а вместе с ним рушилась надежда на личное счастье. Но взамен к ней пришло чувство долга перед людьми, пришло понимание искусства как высокого жизненного подвига.

Чехов раскрывает в Нине, в этой слабой, незащищенной девушке, процесс формирования человека мужественного, который не боится смотреть прямо в лицо жизни и принимает бой с ней. В Нине Заречной «человек толпы» поднимается во весь рост и неожиданно для самого себя обнаруживает в себе огромные запасы духовной энергии, способной многое изменить в жизни.

Такими чеховские герои появляются и в последующих драмах — Соня, Астров, сестры Прозоровы, Вершинин, Тузенбах, Петя Трофимов, Аня и даже Войницкий. Это все люди жизненного долга и жизненного подвига, — пусть маленького и незаметного, но от этого не менее трудного и значительного. Как ни тяжело, как ни безнадежно иногда поворачивается для них жизнь, они не отказываются от своего долга и не теряют веры в будущее.

Духовная сила и стойкость, которой так щедро наделил Чехов своих героев, возникают у них от сознания внутренней связи своего как будто ничтожного, незаметного дела с высшими целями человечества. Это сознание сопровождает каждый их шаг в жизни и делает ее для них осмысленной, полной интереса и глубокого значения.

Земский врач Астров сажает своими руками небольшое деревцо на ничтожном клочке земли в глухом уезде России. Но своим духовным взглядом он уже видит, как это маленькое деревцо разрастается в чудесный сад, {30} который через тысячу лет покроет всю землю и в котором будет жить счастливое человечество.

Тузенбах поступает на завод, который производит самые обыкновенные прозаические кирпичи. Но в своей будущей работе на этом заводе он видит вдохновенный труд, который должен сделать жизнь людей чистой и прекрасной.

Теми же мыслями волнуется и Вершинин, когда призывает окружающих жить для будущего, для той жизни, которую сами они никогда не увидят. Об этом же думает и Ольга, когда она утешает своих сестер и говорит, что их страдания перейдут в радость для тех, кто будет жить после них. А Петя Трофимов уже всю свою жизнь посвящает борьбе за реальное счастье человечества. «И если мы не увидим, не узнаем его, — говорит он Ане, — то что за беда? Его увидят другие!»

Эта постоянная забота о будущих поколениях, неустанная мысль о судьбах всего мира, составляет поразительную черту чеховских героев — этих простых «людей толпы», рассеянных по необозримым пространствам старого Российского государства. Эта черта является для них главной. Она определяет их мироощущение, отношение друг к другу и их судьбу в жизни.

Чеховские герои не знают счастья в личной жизни. Вспомним сложные сплетения неразделенных чувств всех персонажей «Чайки» или «Дяди Вани». Вспомним катастрофическую развязку в отношениях Маши и Вершинина, Ирины и Тузенбаха в «Трех сестрах». Чеховские герои не умеют добывать себе личное счастье. Даже тогда, когда оно идет им в руки, они уходят от него, как это произошло с Астровым и Еленой Андреевной в «Дяде Ване» или с Лопахиным в «Вишневом саде».

Персонажи чеховских пьес легко расстаются друг с другом. Это происходит оттого, что кроме жажды личного счастья в них живет более сильное чувство своего долга перед человечеством. Это чувство сильнее их самих.

Елена Андреевна может навсегда уехать со своим старым профессором, и от этого Астров не станет несчастным. Но если отнять у него его зеленые насаждения, если не дать ему возможности каждодневно работать для будущего счастья людей, то жизнь для него кончится. И так обстоит дело почти с каждым мечтателем из чеховских драм. Вот почему они расстаются друг с другом с молчаливой печалью, но без истерик и трагедий, под веселые звуки уходящего военного оркестра, как это происходит в самом конце последнего акта «Трех сестер». Только что бедная Маша простилась навсегда со своим {31} Вершининым. Только что пронесли за сценой труп Тузенбаха, убитого на дуэли Соленым. Сестры остаются одни. Но с тайной надеждой они всматриваются в будущее, словно стараясь разглядеть лица людей, которые придут после них, словно стремясь разгадать те новые, наверное более совершенные формы жизни, которые таятся в завтрашней жизни человечества. «Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить!» — говорят сестры под занавес, расставаясь со зрителями. «Если бы знать, если бы знать!» — повторяют они с каким-то смешанным чувством печали и радости.

Такими поднимаются перед нами сейчас из прошлого герои Чехова со страниц его пьес. Это не только мечтатели, но и люди действенной мысли, люди сильного характера и драматического ощущения жизни. Они жили для будущего. Так же как сам Чехов, они предчувствовали приближение исторической бури и всем своим существом ощущали глубокие изменения, которые происходили в недрах современного им общества.

## Искания новой сцены[[17]](#endnote-17)

### 1

В книге «Моя жизнь в искусстве», вышедшей первым изданием в 1926 году, Станиславский с интересом и явным сочувствием говорит о новаторских опытах Мейерхольда по реконструкции современной сцены. Он имел в виду те самые конструктивистские постановки Мейерхольда в начале 20‑х годов, которые своей необычностью ошеломили тогда большинство театральных критиков и деятелей традиционного театра.

Но сам Станиславский не видит в них ничего парадоксального и театрально неоправданного. Для него уже тогда был ясен реальный смысл мейерхольдовских опытов в перестройке сценической площадки. Он понимал, что они ведут к окончательной ликвидации старой сцены-коробки, отделенной от зрителя не только рампой, порталом и занавесом, но и всей ее иллюзионистской аппаратурой, включая систему декораций и осветительную технику. В Театре Мейерхольда, говорит Станиславский, «вся сцена открыта и соединена со зрительным залом, образуя одно общее с ним помещение»[[18]](#endnote-18). И в такой реконструированной {32} сценической площадке Станиславский видит новые открывающиеся возможности для театрального искусства, для расширения его выразительных средств.

Сам Станиславский, по его признанию, к тому времени уже давно перестал интересоваться чисто постановочными задачами и все основное внимание отдал актеру, разработке его внутренней техники — «психотехники», по его терминологии. Когда-то начавший радикальную реформу сцены, вплоть до мельчайших ее технических деталей, Станиславский в какой-то момент прекращает свои поиски в этой области.

Это не значит, конечно, что для Станиславского становятся безразличными вопросы декоративного оформления его новых постановок. Он продолжает очень детально и настойчиво работать над эскизами и макетами, добиваясь от художников максимального выполнения своих планировочных заданий, точного живописного решения образного замысла спектакля в целом, отдельных актов и сцен.

Станиславский эволюционирует и в своих художественных вкусах, обращаясь не только к декораторам передвижнического толка, но и к художникам «Мира искусства», к таким тонким стилистам, как Александр Бенуа, Добужинский, Кустодиев, Головин, Юон. Эти изменения в характере декоративного оформления, конечно, вносят принципиально новые оттенки в общий стиль спектакля, окрашивают его в тона театральной условности. Но в трактовке сценического пространства, в использовании аппаратуры сцены Станиславский долго остается в пределах уже достигнутого, уже найденного им самим. И только в годы революции он находит более радикальное решение сценической площадки, в ряде случаев осторожно используя открытия в этой области, сделанные другими режиссерами и прежде всего, конечно, своим талантливым и непокорным учеником Мейерхольдом.

Что касается самого Мейерхольда, то на путь таких «открытий» и «находок» в реконструкции сценической площадки он становится очень рано, через два‑три года после своего ухода из Художественного театра. И делает он это вначале с благословения своего вечно ищущего учителя, — мало того, при его близком участии, когда Станиславский совместно с Мейерхольдом создает в 1905 году специальный Театр-студию, вошедший в историю театра под именем Студии на Поварской. Эта студия вскоре становится своеобразной лабораторией, в которой вырабатывались новые художественные принципы тогда еще никому неведомого Условного театра.

{33} И главное внимание в лабораторных поисках студии было направлено на перестройку сцены. Из места для действия она превращалась в гигантскую раму для самоценных декоративных композиций художника, в которых актер, одетый в соответствующий театральный костюм, должен был занять положение красочного «пятна» в общей живописной картине. В этом плане были осуществлены Мейерхольдом в студии постановки метерлинковской драмы «Смерть Тентажиля» и пьесы Гауптмана «Шлюк и Яу». С такого парадоксального эксперимента начинался процесс ликвидации старой сценической коробки.

Станиславский не принимал непосредственного участия в опытах студии — их вел Мейерхольд, — но с интересом присматривался к ходу работы. На одном из репетиционных этапов он просмотрел подготовленный материал, принял его и одобрил общее направление, взятое Мейерхольдом в его постановочной работе. Однако через несколько месяцев, после генеральной репетиции готовой постановки Станиславский закрыл студию и надолго расстался с Мейерхольдом[[19]](#footnote-3). Он мог принять в спектакле все, что относилось к декорациям, к свету, к мизансценам, вплоть до скульптурной статики актерских поз. Но для него было неприемлемым в показанных работах студии превращение актера в куклу, в деталь живописной картины или барельефной композиции режиссера. Он не мог примириться с тем, что внутренний мир актера был наглухо закрыт образом-маской, непроницаемым в своей пластической неподвижности.

Ликвидируя студию, Станиславский в ту пору, по-видимому, думал, что подобное искажение человеческой природы актера было вызвано индивидуальными особенностями режиссерского таланта Мейерхольда, а не самим методом Условного театра, каким он был выработан тогда {34} в студийной лаборатории на материале драматургии символизма. Станиславского не оставляет надежда добиться положительных результатов с помощью этого метода на том же символистском репертуаре, не повторив ошибки Мейерхольда в «масочной» трактовке образов персонажей. С этой целью через год он сам ставит на сцене Художественного театра символическую «Драму жизни» Гамсуна, а затем сверхсимволическую «Жизнь Человека» Леонида Андреева, притом ставит в тех же условных приемах Неподвижного театра, с таким же схематичным оформлением, вплоть до знаменитых «веревочных» декораций к «Жизни Человека», посредством которых Станиславский рассчитывал добиться эффекта чистой плоскостной графики на сцене, подобно Мейерхольду с его «плоскостными» композициями этого времени. Сохраняя все эти условия, Станиславский вместе с тем в противоположность Мейерхольду стремился дать простор актеру в раскрытии своего душевного мира. Но этот опыт не удался Станиславскому. По его собственным словам, в этих спектаклях режиссер, вопреки своим намерениям, привел актеров к мертвому штампу, к самому откровенному наигрышу. Оказалось, что декоративно-постановочный метод Условного театра в его применении к репертуару символизма не допускает психологической разработки сценического образа и противопоказан актеру с его человеческой (слишком человеческой!) природой. С этого момента Станиславский отказывается от дальнейших опытов в постановке пьес драматургов-символистов, а вместе с этим прекращает свои поиски новых художественных средств в области постановочной техники и возвращается на твердую почву своего уже проверенного опыта в этом отношении. Читатели «Моей жизни в искусстве» помнят, с каким нескрываемым скептицизмом отнесся Станиславский к проекту Гордона Крэга создать сложную систему высоких подвижных ширм для «Гамлета»[[20]](#endnote-19). В его скептических замечаниях слышатся нотки разочарования в возможностях театральной сцены, слишком косной и грубой для тонких художественных замыслов. Его интерес к вопросам техники сцены, как мы уже отмечали, возрождается позднее, в связи с новыми опытами Мейерхольда в этой области в советские годы.

Понадобится не одно десятилетие, прежде чем новый актер, о котором мечтал Станиславский, актер, вооруженный сложной и гибкой «психотехникой», выйдет под слепящие лучи прожекторов на сценические подмостки, перестроенные и реформированные настойчивыми усилиями Мейерхольда, его соратников и последователей.

{35} Нужно иметь в виду, что скрытый смысл этих многолетних усилий и творческих поисков не ограничивался формально-художественными нововведениями в устройстве сцены, ее чисто технической модернизацией, как это часто казалось раньше и как это кажется и в наши дни многим сторонним наблюдателям театральной жизни.

Искания новой техники сцены и ее назначение направлялись силами, гораздо более значительными и серьезными, чем простое стремление режиссера эпатировать зрителей или ответить на капризы преходящей эстетической моды. Театральная сцена перестраивалась в преддверии тех небывалых задач, которые готовила для искусства новая историческая эпоха, надвигающаяся эра еще невиданных социальных переворотов, долженствующих преобразовать жизнь во всех ее областях, в том числе и в искусстве.

Для историка культуры крайне интересно наблюдать, насколько издалека искусство, подобно чувствительному сейсмографу, начинает реагировать не только в своих идейных сдвигах, но и в художественной структуре на подземные толчки в недрах человеческого общества, предвещающие близость мощных революционных взрывов, своего рода социальных землетрясений. Это можно было наблюдать в искусстве в пору, предшествующую Французской революции 1789 года. И, может быть, в десятикратном объеме такие сейсмографические «записи» возникают в искусстве задолго до исторического рубежа 1917 года, еще в последние десятилетия XIX века. Особенно наглядно подобные «сигналы» проявляются в театре в силу особой его художественной природы, отличной от других искусств[[21]](#footnote-4).

Театр — это не только искусство в обычном смысле этого слова, но и учреждение, предприятие, целая организация, в которую входит коллектив, составленный из людей различных специальностей и разных рангов. Внутри такого коллектива соотношение между отдельными его членами, а также между отдельными «специальностями» не является чем-то постоянным. Оно меняется иногда очень резко, в своеобразной форме отражая в себе изменения в общественной функции театра, в его назначении и в социальном составе аудитории. Достаточно вспомнить {36} меняющуюся роль художника-декоратора в различные периоды истории театра, от полного его отсутствия на сцене до почти безраздельной власти в определении стиля и содержания театрального представления. С особой резкостью смещение внутренней структуры театрального коллектива сказалось во внезапном возвышении режиссера, так поразившем современников в конце XIX века. Еще недавно выполнявший третьестепенную, чисто служебную роль в театральном производстве, он становится фигурой первостепенного значения, почти единоличным властителем сцены, художником самостоятельным, зачастую определяющим целое направление в современном театре.

Существенным образом меняется в разные эпохи и внутреннее строение труппы. В течение нескольких столетий, вплоть до конца XIX века, артистическая труппа строго регламентировалась по рангам, по своего рода театральным «чинам», от «героя» и «героини», занимавших высшие ступени ранговой лестницы, до бесправного статиста, или фигуранта[[22]](#footnote-5). А с конца XIX века начинается радикальная демократизация актерской труппы, вплоть до отмены всех и всяческих «рангов»: «герой» во вчерашнем спектакле превращается завтра в статиста, как это было в мейнингенской труппе и в молодом Художественном театре. Сегодняшний театр не знает этих наивных крайностей, но он не знает и старой «ранговой» труппы, с ее разделением на «высокие» и «низкие» амплуа, на «жрецов» святого искусства и на актерскую мелюзгу.

Характерно, что эти структурные изменения внутри театра XIX века возникают раньше, чем формируется драматургия, несущая с собой идеи и образы новой исторической эпохи. Как будто история заранее прокладывает русло или ложе, необходимое для того, чтобы новое содержание могло пробиться к аудитории со сцены в своем неискаженном виде. Так было с новаторской драматургией Чехова, — начиная с его «Чайки», — которая пришла в ту пору, когда Станиславский уже несколько лет вел свою реформаторскую деятельность в театре, перестраивая {37} его внутреннюю художественную структуру в том же направлении, в котором шли (конечно, независимо от Станиславского) чеховские опыты в создании драматургии нового социально-художественного типа. Сама «переворачивающаяся», перестраивающаяся жизнь в ее глубинных пластах определяла этот процесс, который совершался одновременно на разных участках многосложного искусства театра.

И, наконец, театр — это не только учреждение, предприятие, организация, включающая в себя множество людей различных специальностей. Театр — это и здание, архитектурные особенности которого, в том числе сцена и зрительный зал, — далеко не случайны. Они обусловлены определенной исторической эпохой, самим общественным назначением театрального искусства и социальным составом аудитории, — как показывает нам вся прошлая история театра, начиная с античности.

В театре большую роль играет то, что мы называем материальной культурой, которая всегда несет на себе отчетливую печать определенного исторического времени. Она непосредственно участвует в создании спектакля, в значительной степени определяет его художественный стиль, включая и актерское исполнение. Поэтому в поворотные моменты в истории человеческого общества такое большое значение в развитии театра приобретают вопросы сцены, ее устройства, ее соотношения со зрительным залом. Это — не чистая техника, а, если хотите, — общественная психология, воплощенная в архитектурные формы театрального помещения, в холст, дерево и краски его внешнего убранства.

За всю свою историю, доступную нашему обозрению, европейский театр создал несколько типов сценической площадки, иногда резко отличающихся друг от друга и каждый раз связанных с теми изменениями, которые совершались в социальной структуре человеческого общества. Так и в конце XIX века новый мир, уже толкавшийся на историческую арену, многое определил в той реформе сцены и зрительного зала, которую начал тогда Станиславский и Художественный театр, а затем продолжил и завершил Мейерхольд.

Едва ли сам Мейерхольд в раннюю пору отдавал себе отчет в подлинном значении своих начальных экспериментов по реконструкции современной сцены. Его программная статья, посвященная опытам Театра-студии на Поварской, еще остается в границах чисто эстетических категорий. Правда, в ней есть ссылки на театр античности, но в этих ссылках Мейерхольд далек от социального {38} подхода к проблемам сцены и, в сущности, повторяет религиозно-философскую концепцию Вячеслава Иванова о так называемом «соборном театре»[[23]](#endnote-20).

Но позднее, в пору работы в Александринском театре (1908 – 1918) и особенно в годы Студии на Бородинской (1913 – 1917), Мейерхольд в своих печатных и устных выступлениях прямо связывает свои опыты по реконструкции сцены с предощущением будущего Народного театра, который не сегодня-завтра, как ему кажется тогда, придет на смену театру привилегированных слоев общества, театру буржуазии и «пресыщенной интеллигенции».

А после 1917 года программа Мейерхольда в этой части становится еще более определенной. В детальной аргументации со ссылками на резко изменившееся назначение театра в социалистическом обществе и на приход в театр народной массовой аудитории он обосновывает необходимость радикального переустройства всего аппарата современной сцены.

И в этом Мейерхольд не остается одиноким. С первых лет революции к нему на помощь приходит многочисленная группа эрудированных теоретиков и историков театра, которые в ряде статей и монографий разрабатывают проблемы архитектурной реконструкции сцены применительно к новым задачам социалистического театра[[24]](#endnote-21). А непосредственно в творческой практике рядом с Мейерхольдом те же проблемы новой сценической площадки решает по-своему множество режиссеров и художников — его учеников и единомышленников. На протяжении первого двадцатилетия революции создаются одна за другой экспериментальные сцены самого разнообразного типа и различной степени новаторской смелости[[25]](#endnote-22). Последними наиболее радикальными опытами в этом направлении, если не считать работ самого Мейерхольда, была серия постановок Н. Охлопкова 30‑х годов — от горьковской «Матери» до «Аристократов» Погодина, осуществленных этим талантливым учеником Мейерхольда поистине с новаторской дерзостью и не всегда оправданным максимализмом[[26]](#footnote-6).

{39} Это было целое движение, захватившее самые широкие круги режиссеров и театральных художников и в большей или меньшей степени отразившееся на творческой практике почти всех без исключения театров того времени, включая детские театры и самодеятельность во всех ее видах. Своеобразной вехой первого этапа этого движения, возглавлявшегося Мейерхольдом, должно было стать новое театральное здание на Триумфальной площади (ныне площадь имени В. В. Маяковского), которое строилось по проекту самого Мейерхольда в сотрудничестве с группой архитекторов. Необычная сцена и зрительный зал этого будущего театра проектировались с учетом всех предыдущих опытов в этом направлении. Перестройка старого здания по новому проекту длилась около пяти лет. После гибели Мейерхольда планы театрального здания были свернуты и заменены проектом ныне существующего Концертного зала имени П. И. Чайковского. Какие-то элементы мейерхольдовского проекта, касающиеся архитектуры зрительного зала, очевидно, сохранились в существующем концертном помещении. Но важно было бы опубликовать в специальной печати материалы, относящиеся к проекту самой сцены, какой она представлялась Мейерхольду, с ее механизмами, системой освещения и другими ее важными деталями. Вопросы реконструкции современной сцены совсем не относятся к числу праздных вопросов, как об этом думают иногда не только люди сторонние для театра, но и вполне квалифицированные профессионалы, удовлетворенные уже достигнутыми стандартами.

Действительно, многое в этой области уже найдено и проверено на практике, притом найдено гораздо больше, чем используется сегодняшним театром. Но дальнейшие поиски в этом направлении будут продолжаться хотя бы потому, что многое из достигнутого осваивается еще очень компромиссно и технически далеко не совершенно. Кроме того, современная реконструированная сцена не приспособлена для массовых героических представлений, о которых еще продолжают мечтать отдельные режиссеры и театральные критики, притом не только у нас, но и в среде передовых деятелей зарубежного театра. Достаточно вспомнить хотя бы Жана Вилара с его опытами массовых представлений.

Проблема сценической площадки для таких представлений не может быть решена простым многократным увеличением существующей сцены. Они требуют площадки особого типа. Практика Театра Советской Армии говорит об этом с достаточной убедительностью. Грандиозная {40} сцена этого театра чересчур громоздка для обычных спектаклей и слишком статична и инертна для массовых представлений. А мейерхольдовский проект новой сцены был рассчитан и на такие постановки.

Во всяком случае, можно заранее сказать, что в этом проекте мы найдем много ценного и практически осуществимого для нашего театра. Несмотря на свой новаторский размах, Мейерхольд не был театральным мечтателем, утопистом, подобно Гордону Крэгу, с его неосуществимыми театрально-живописными фантазиями и грандиозными постановочными планами. Мейерхольд был превосходным практиком театра. Особенно в поздние свои годы он хорошо знал и не использованные еще возможности театрального искусства и те границы, за которыми кончались владения этого искусства и прекращалась его магическая власть.

Неосуществленный проект нового театрального здания исторически оказался последним заключительным звеном в многолетних экспериментах Мейерхольда по перестройке современной сцены. А начальное звено его исканий в этой области относится к тем далеким временам Театра-студии на Поварской, когда Мейерхольд, по его собственным словам, вместе с художниками Сапуновым и Судейкиным впервые вертел в руках макет существующей сцены, критически разглядывая ее архаическое устройство и давая аннибалову клятву заменить ее чем-то более совершенным и соответствующим художественным задачам формирующегося Нового театра. Мейерхольд торжественно добавлял при этом, что в образе этого клееного макета сцены он и его тогдашние друзья-единомышленники как бы держали в своих руках будущие судьбы современного театра[[27]](#endnote-23). Как показало время, большая доля истины была в этих запальчивых словах молодого режиссера-новатора.

С тех пор Мейерхольд, образно говоря, не выпускал из своих рук макет сцены, вскоре присоединив к нему и макет зрительного зала. Словно требовательный архитектор, он внимательно изучал эту комбинированную модель существующего театрального помещения, непрестанно изменяя ее, изымая отдельные ее части, вводя новые, перестраивая их соотношение между собой, постепенно создавая новое конструктивное единство сцены и зрительного зала.

Что бы Мейерхольд ни ставил на протяжении своей режиссерской деятельности, всегда решение самых его сложных идейно-художественных замыслов сопровождалось неожиданно новым использованием сценического {41} пространства с введением специальных механизмов, членением сцены на множество отдельных разновысотных площадок, во много крат увеличивающих ее основную площадь, почти беспредельно растягивающих ее вширь, ввысь, в глубину и вперед, перекидываясь непосредственно в зрительный зал через воображаемую линию уже несуществующей тогда рампы. И скрытой тенденцией всех этих экспериментов Мейерхольда по перестройке сцены было его стремление (вначале непроизвольное, а затем все более осознанное) выдвинуть «полезную» сценическую площадку, на которой разыгрывается действие спектакля, как можно ближе к зрителям, стереть границу, отделяющую подмостки от аудитории.

Эта тенденция еще отдаленно, но все же ощутимо сказывается в постановках Мейерхольда в Театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге (так называемый Театр на Офицерской), куда он переносит свои опыты после ликвидации Театра-студии. Здесь Мейерхольд продолжает развивать — на этот раз в обстановке профессиональной режиссерской работы — те же принципы Условного театра, намеченные им еще в московской студии. И делает он это снова на материале драматургии символизма, которая все еще в ту пору кажется ему органически связанной с его поисками новых средств театральной выразительности. Он ставит здесь несколько пьес Метерлинка, в том числе знаменитую «Сестру Беатрису» с Комиссаржевской в заглавной роли, ибсеновскую драму о декадентке Гедде Габлер, «Балаганчик» Александра Блока, «Жизнь Человека» Леонида Андреева, пьесы Федора Сологуба, Пшибышевского. Некоторые из этих постановок, как «Балаганчик», «Сестра Беатриса» и «Жизнь Человека», вошли в историю театра на правах спектаклей этапных, в своеобразной форме запечатлевших трагические настроения, охватившие широкие круги русской интеллигенции после крушения революции 1905 года.

Впервые в этих постановках, — впрочем, как и в других, менее завершенных и значительных, сделанных в ту же пору, — Мейерхольд раскрывается как художник трагедийного мироощущения. В них начинает звучать тема катастрофы, надвигающейся на современный мир, — тема центральная для всего дореволюционного творчества Мейерхольда.

В его режиссерских композициях, осуществленных в Театре на Офицерской (1906/07), эта тема носит еще абстрактно-мистический характер, в духе раннего Метерлинка, которым тогда увлекался Мейерхольд: темная враждебная стихия обступает со всех сторон одиноких, {42} беззащитных людей, «обреченных смерти», как сказал Блок о зрителях «Жизни Человека» в мейерхольдовской постановке 1907 года[[28]](#endnote-24). И сценическое решение этой темы еще дается в рамках камерного спектакля в приемах метерлинковского Неподвижного театра.

В последующих работах Мейерхольда в Александринском театре (1908 – 1918 гг.) та же тема решается им в сложных и динамичных театральных композициях, созданных преимущественно на репертуаре русской и мировой классики, и приобретает более отчетливый социальный смысл. Эти постановки Мейерхольда можно назвать своего рода «историческими видениями» художника, настолько они насыщены ощущением завершенности прошлой истории человеческого общества, подошедшей к своим последним рубежам. Не случайно критики, очень по-разному отнесшиеся к мейерхольдовскому «Маскараду», вышедшему на сцену в дни Февральской революции 1917 года, были единодушны в характеристике этого спектакля, как пышного и зловещего надгробия старому миру, навсегда исчезнувшему в темных провалах истории. В революционные годы творчество Мейерхольда в его тематическом содержании сильно расширяется. Оно включает в себя и яркие агитационные плакаты, и сатирические обозрения, и революционно-героические «полотна». Оно меняется и в своем эмоциональном колорите — особенно в первые годы революции. Трагедийная одноплановость, характерная для всех дореволюционных композиций Мейерхольда, теряет свое доминирующее значение. В стенах его театра начинает звучать веселый, безоблачный смех, на его сцену как будто проникают яркие и солнечные блики. Все же и в эту пору тема крушения старого мира продолжает занимать в творчестве Мейерхольда существенное место, но, однако, на этот раз она получает точный социальный адрес: закат и крушение собственнического мира.

Но здесь мы выходим далеко за пределы материала, подлежащего рассмотрению в данной работе. Анализ общей социальной проблематики творчества Мейерхольда в ее эволюции и в художественных воплощениях требует специального места. В более подробном, хотя все же частичном, аспекте эта проблематика была затронута мною в давней работе, посвященной Мейерхольду («Театр социальной маски»), к которой я и отсылаю читателя, специально интересующегося творчеством одного из самых блестящих художников мирового театра. Здесь же я ограничусь той сжатой схемой творческой и мировоззренческой эволюции Мейерхольда, которую привел выше. {43} Эта схема, конечно, ни в малой степени не может удовлетворить любознательность требовательного читателя. Но она должна ему напомнить, что за чисто художественными и даже технически-производственными вопросами, которыми часто с такой настойчивостью занимался Мейерхольд и которые мы разбираем в данном обзоре, для него всегда стояли большие социальные проблемы, питавшие его творчество и определявшие его сложный путь в искусстве. Уже в самих истоках его обычно широковещательных и многообъемлющих замыслов перед внутренним взором художника всегда возникал социально-психологический ландшафт современного ему мира, сложный в своем многообразии и динамичности, постоянно меняющийся и в то же время сохраняющий свои главные доминирующие линии и эмоциональный колорит. Мейерхольд был не столько театральных дел мастером — талантливым и неистощимым в изобретении все новых и новых форм сценической выразительности, каким он часто представляется сейчас исследователям его творчества. В нем прежде всего жил большой и глубокий художник, действовавший на переднем крае одной из самых бурных эпох в истории человечества. В театральное искусство этой эпохи он принес свое видение жизни, свое понимание современности. И это видение, это ощущение он воплощал в режиссерских «опусах», — как он любил называть свои постановки, — воплощал с поразительным пластическим мастерством и образной точностью.

Иногда Мейерхольд был чересчур субъективен в своих театральных фантазиях, и тогда внутренний смысл его сложных режиссерских композиций не доходил до зрителя и они рассыпались на отдельные куски, своего рода разноцветные сверкающие осколки. Но в лучших своих сценических созданиях он не только с завидной полнотой выражал себя как художник, но и открывал такие грани общественной психологии своего времени, которые не находили отражения ни у одного из современных ему художников в самых различных областях искусства. Для Мейерхольда режиссура всегда была средством выражения своего мироощущения. В этом отношении он шел вслед за своим учителем Станиславским.

### 2

Непосредственное — хотя и усложненное — отношение к общественной психологии имеют и те вопросы технологии современной сцены, которые так сильно занимали {44} Мейерхольда на протяжении всей его режиссерской деятельности.

Макет театральной сцены, который держал в своих руках молодой Мейерхольд, рассматривая его критическим взглядом, представлял собой «модель» сцены, возникшей в годы позднего Ренессанса, а затем начиная с XVII века утвердившейся во всех европейских театрах. Правда, вечно разрушающее и так же вечно созидающее время постепенно вносило в эту «модель» различного рода изменения. Но в основном она сохраняла архитектурные особенности той сцены и того зрительного зала, где когда-то происходили театральные представления Комеди Франсэз в эпоху правоверного классицизма или придворного театра в Петербурге екатерининского царствования.

Это был «ранговый» театр, как его называли впоследствии теоретики, близкие мейерхольдовскому лагерю, — высокоэрудированные ленинградские театроведы во главе с А. А. Гвоздевым, Адрианом Пиотровским и Вл. Н. Соловьевым, много и плодотворно занимавшиеся историей сценической площадки. И действительно, само устройство многоярусного зрительного зала, обычно разукрашенного позолотой и бархатом разных цветов, в простейших формах отражало ранговую структуру феодально-дворянского, а затем буржуазного общества. В первых ярусах (бенуар и бельэтаж) размещалась знать по крови или по финансовому могуществу, а дальше чем ближе к нависающему потолку зрительного зала, тем все демократичнее становился состав аудитории, вплоть до так называемого райка — самого высокого яруса, душного и тесного, населенного учащейся молодежью и мелким разночинным людом.

В свою очередь сцена этого театра представляла собой, по любимому выражению Мейерхольда, фотосценическую коробку, или панорамный ящик фокусника-иллюзиониста, или, наконец, своего рода камеру калейдоскопа, через глазок которой любопытствующий зритель мог наблюдать волшебные превращения самого разнообразного характера. Все эти образные сравнения, которые применял Мейерхольд в своей критике существующей сцены, имели целью резче подчеркнуть изолированность сцены старого театра от зрительного зала, ее принципиальную неслиянность с ним и даже, может быть, социально намеренную отчужденность от него.

И действительно, сцена, которую отвергал Мейерхольд и многие другие театральные деятели в России и за ее рубежами (в частности, Георг Фукс с его книгой «Революция театра»), была резко отделена от зрительного {45} зала целой системой специальных устройств и приспособлений. Между ней и зрителями располагался широкий провал «оркестра», наподобие крепостного рва, защищающею волшебный замок театра от вторжения внешнего мира. Портал сцены был обрамлен так называемым «арлекином» — своеобразным «нарядом», или «мантией» («manteau d’Arlequin»), как бы одевавшим портал сверху и с боков и обозначавшим, что за ним начинается особое царство театрального вымысла, похожее на явь и в то же время отличное от всего, к чему привыкли в своей реальной жизни зрители, наполнявшие театр. Ту же роль выполнял и расписной холщовый занавес, натянутый на деревянные рейки, который, словно глухая стена, падал сверху, когда кончался акт, и взлетал наверх, когда начиналось новое действие спектакля. И, наконец, световая линия рампы в соединении с высокой раковиной суфлерской будки окончательно проводила непроходимую границу между зрительным залом и театральным королевством, живущим по своим особым законам.

Такая сцена, по утверждению Мейерхольда и многих его единомышленников, лишала зрителей активности в восприятии спектакля, делала их пассивными и сторонними созерцателями того, что совершалось на театральных подмостках, и сковывала их фантазию.

У нас нет возможности в данной работе детально проследить, насколько правы были Мейерхольд и его единомышленники в своей критике традиционной сценической площадки в историческом аспекте, то есть соответствовала ли их характеристика сцены старого театра той действительной роли, которую она выполняла в прошлом по отношению к своему зрителю. Это — вопрос интересный, но сложный и требующий специального места для своего рассмотрения. А может быть, сейчас и вообще неразрешимый. Он относится к психологии зрительного зала, резко меняющейся в различные эпохи и не всегда уловимой для исследователя в ее конкретном выражении. Здесь я только отмечу, что в свое время Белинскому эта сцена-коробка не мешала быть активным в восприятии театрального представления, когда он затаив дыхание смотрел на вдохновенную игру своего любимца Мочалова в «Гамлете». И, конечно, ему не могло прийти в голову назвать современную ему сцену «коробкой». Для него и его современников эта «коробка» вмещала в себя целый мир судеб и страстей человеческих, притом мир как будто вполне реальный и вместе с тем иллюзорный, странно-фантастический с нашей сегодняшней точки зрения. На *этой* сцене совершались для зрителей времен Белинского {46} события и явления, которые нам показались бы невероятными. И заселялась она существами, которые по временам мало походили на обычных людей. Достаточно вспомнить хотя бы поразительные строки в статье Белинского, посвященные финалу знаменитого эпизода «Мышеловки» в «Гамлете», как он был сыгран Мочаловым.

В одно мгновение на глазах Белинского мочаловский Гамлет теряет реальные очертания и превращается, как пишет критик, в «какое-то страшное явление, которое при фантастическом блеске театрального освещения отделялось от земли, росло и вытягивалось во все пространство между полом и потолком сцены и колебалось на нем как зловещее привидение…»[[29]](#endnote-25). Белинскому не была свойственна любовь к красивой фразе. Он здесь почти протокольно рассказывает о своем реальном восприятии игры Мочалова и при этом явно рассчитывает на полное понимание со стороны сочувствующего читателя. И это не было единичной романтической вольностью молодого Белинского. Подобные фантастические «новеллы» часто встречаются в других его статьях о театре, вплоть до позднего театрального обзора 1845 года, в котором он рассказывает удивительные вещи о своих театральных впечатлениях, иногда похожих на сновидения[[30]](#endnote-26).

Сейчас нам кажется странной и невероятной сама возможность такого восприятия современного театрального представления. Очевидно, оно было естественным только при каких-то особых психологических взаимосвязях, существовавших между сценой и зрительным залом во времена Белинского и на сегодня уже давно исчезнувших. В ту пору сцена для зрителей была не «ящиком иллюзиониста» и не «коробкой», как ее назовет впоследствии Фукс, а за ним Мейерхольд, а волшебным «окном» в необозримый океан жизни, одновременно реальной и призрачной, подобно тому как эта жизнь возникла тогда в повестях Гоголя — в его «Невском проспекте», «Портрете», «Страшной мести» или «Вие». Но, повторяю, здесь мы вторгаемся в сложную область психологии зрительного зала определенной эпохи (и еще шире — общественной психологии), притом в таких ее изгибах и оттенках, которые не так легко (да, может быть, и невозможно) восстановить с необходимой точностью на расстоянии почти полутора веков.

Но это и не входит в задачи данной работы. Мы занимаемся здесь не XIX веком, а явлениями гораздо более близкими нам не только по времени, но и по существу. Процессы, которые зародились в театре начала XX века, продолжают и сейчас свое движение, хотя и в {47} новых, более сложных, но и более открытых формах. Они вполне доступны нашему обозрению от самых истоков до сегодняшнего дня.

Для нас сейчас важно проследить, как эта сцена, еще недавно игравшая роль волшебного «окна» в мир, превращается для театральных деятелей новых поколений в «фотосценическую коробку», неуклюжую, тяжеловесную, быстро теряющую свою полезную функцию по отношению к зрительному залу. Нам важно констатировать это ощущение ненужности старой сцены, которое сперва возникает только у немногих деятелей начала XX века и долгое время для большинства их современников кажется неоправданным эстетическим капризом или беспочвенным декадентским поветрием. Даже такой глубокий и проницательный наблюдатель театральной жизни своего времени, как Александр Блок, назовет «праздными мыслями» проекты Мейерхольда реконструировать существующую сцену, использовав опыт шекспировского народного театра[[31]](#footnote-7) [[32]](#endnote-27). А между тем мейерхольдовские поиски в этой области, как это выяснилось позднее, внутренне связаны с тем мироощущением, которое рождалось у людей новой исторической эпохи и которое в такой высочайшей степени было присуще самому Блоку.

Но чем дальше идет время, тем настойчивее определяется в среде театральных деятелей стремление выйти за пределы «сцены-коробки», освободиться от ее стеснительной власти, сломать ее, вырваться непосредственно в зрительный зал. Что-то совершается в воздухе времени, какие-то неуловимые токи возникают в атмосфере зрительного зала, что заставляет людей театра искать новых связей с аудиторией, новых форм общения с ней.

Начиная свой поход против существующей сцены, молодой Мейерхольд имел в виду не только сценическую площадку театра традиционного типа, но и сцену Московского Художественного театра, тогда еще полного новаторских устремлений. И в этом Мейерхольд был не совсем справедлив. Дело в том, что первые шаги в реконструкции {48} старого театрального помещения были сделаны не кем другим, как Станиславским и Художественным театром еще в самые ранние годы. Правда, эти реформы коснулись по преимуществу зрительного зала, почти не затронув сцены. Но в этой области они были достаточно радикальны для того времени.

Прежде всего, Художественный театр ликвидировал «ранговое» устройство зрительного зала: из множества ярусов театр оставил только два, притом трансформировал их наподобие «хоров», выдвинув далеко вперед по направлению к сцене, сравняв их по удобству с партером. Затем театр продолжил такую архитектурную «демократизацию» зрительного зала, приблизив его по архитектуре и по убранству к стилю обычной современной комнаты, сняв позолоту и цветной бархат — следы подражания дворцовой роскоши, — введя спокойный, нейтральный тон в окраску стен и обивку мебели. Такой зрительный зал легко монтировался с обстановкой квартиры Прозоровых из «Трех сестер» или квартиры профессора Штокмана из ибсеновской драмы. Нужно сказать, что зрительный зал этого типа, представляющий своего рода увеличенную комнату с хорами, оказался наиболее распространенным в современном театре. Такой зал был и в Театре на Офицерской, где в 1906 году началась в профессиональных масштабах новаторская деятельность Мейерхольда. А сегодня в таких залах играет и Театр Ленинского комсомола, и «Современник»[[33]](#endnote-28), и Драматический театр имени К. С. Станиславского, и многие другие театры нашей страны и Запада. Современный театр не нуждается в специальном помещении. Театр может возникнуть всюду, в самом обычном помещении, в обыкновенной комнате, в которой можно расставить стулья для зрителей, как это, в частности, и было в начальные годы Первой студии МХТ с ее маленьким залом, вмещавшим сотню-полторы зрителей (это первый в мире «карманный театр»)[[34]](#endnote-29).

Важные шаги делает Художественный театр в начале своей деятельности и для ликвидации разобщенности сцены и зрительного зала. Прежде всего он снижает высоту сценической площадки, насколько возможно приближая ее к уровню пола зрительного зала, и уничтожает «провал» для оркестра — своего рода крепостной ров, закрывающий вход в театральное волшебное королевство. Вслед за этим театр преобразует рампу — этот как будто невесомый, но психологически еще более непреодолимый для зри юля световой барьер. И, наконец, вместо занавеса, похожего на раскрашенную стену, вводит суконный занавес, разрезанный на две половины и раздвигающийся в {49} разные стороны. Таким путем сцена становилась более доступной, более достижимой для зрителя. Теперь так легко было подойти к ней вплотную, чтобы от полноты переполняющих чувств пожать руку персонажу в знак своего сочувствия, как это и бывало на некоторых представлениях «художественников» начала века. И совсем было просто вскочить из зрительного зала на низкий помост мхатовской сцены, раздвинуть руками занавес-портьеру и броситься обнимать участников представления как реальных живых людей, ставших твоими близкими знакомыми на протяжении нескольких часов театрального действия. Такие случаи тоже бывали на ранних мхатовских спектаклях. Кугель в своих разносных статьях и рецензиях, посвященных Художественному театру, с негодованием рассказывал о подобных нарушениях установленного ритуала спектакля. В самой возможности подобного интимного общения между публикой и сценой он видел гибель высокого искусства театра, основной общественной функцией которого, по его мнению, был карлейлевский культ Героя с большой буквы. Герой должен быть недоступен для толпы, писал Кугель, и подмостки, на которых он действует, должны оставаться для нее священными[[35]](#endnote-30).

По этой кугелевской реплике мы узнаем, что современники хорошо понимали далеко идущие последствия, которые влекли за собой в те годы как будто чисто архитектурные реформы зрительного зала и сцены. За этими реформами таилась еще невиданная демократизация театрального искусства. «Толпа» становилась реальным, а не только психологическим хозяином в театре, — «толпа героев», как скажет Леонид Андреев о зрителях Художественного театра, наполнявших его зал на представлениях «Доктора Штокмана»[[36]](#endnote-31).

Однако, реформируя зрительный зал, устанавливая новые его отношения с тем, что происходит на подмостках, Художественный театр в то же время почти не затронул архитектуру самой сцены. Она долгое время оставалась той же «панорамной коробкой», какой была в старом традиционном театре, — «коробкой», рассчитанной на создание иллюзии подлинности того, что совершается на ее площадке — будь то сказка-феерия наподобие «Снегурочки» и «Синей птицы» или самая реальная жизненная драма. Мало того, искусство создавать на сцене иллюзию подлинности происходящего достигало в Художественном театре его первых лет еще невиданной степени совершенства. Перед аудиторией проплывали куски подлинной жизни, возникали закатные вечера в пустеющих помещичьих {50} усадьбах, уютные интерьеры городских квартир, нищета ночлежных домов — вся та бытовая обрядность жизни в ее мельчайших деталях, которую так умел воспроизводить Художественный театр в ранних своих спектаклях.

Странно-щемящее чувство вызывала у современников эта вторая, иллюзорная жизнь, появлявшаяся перед ними в зеркале мхатовской сцены. Это было сложное чувство, в котором смешивалась душевная боль и горькая радость узнавания чего-то безмерно близкого, дорогого и в то же время навсегда уходящего. Это чувство рождалось не только от персонажей спектаклей, так хорошо знакомых зрителям, сидевшим в зале и как двойники похожим на них по своему психологическому складу и по социальной судьбе. Оно возникало и от обстановки, в которой жили эти персонажи, от множества характерных бытовых вещей и предметов, заполнявших сцену, обступавших их со всех сторон и с такой удивительной психологической точностью отобранных театром. Это не было натурализмом, как это казалось и тогда и позднее противникам Художественного театра. Вещи и предметы участвовали в действии спектакля, в психологических переживаниях его героев. Вещи дышали вместе с персонажами чеховских и горьковских драм, как одушевленные существа.

Природа сложного чувства, похожего на потрясение, которое испытывали зрители на ранних мхатовских спектаклях, стала понятной много позднее, когда история человечества круто изменила свое направление и пошла по новым, еще небывалым путям. Тот мир, который вставал перед ними в спектаклях чеховской поры с его до боли знакомыми людьми, с его привычными вещами и предметами, — этот мир, казавшийся таким прочным и устойчивым в своих бытовых формах, уже уходил в прошлое, становился историей. Он возникал на панорамной сцене театра со всей отчетливостью деталей, как это бывает, когда в последний момент вглядываешься в черты лица, хорошо знакомого, стараясь навсегда запечатлеть их в своей памяти. С болью и тайной радостью всматривался в этот уходящий мир, прощаясь с ним, зритель Художественного театра и в то же время духовно освобождался от него, изживал его до конца в своем сознании, как это и бывает в подлинно трагическом искусстве. Это был тот самый катарсис, то самое социально-нравственное очищение, о котором когда-то говорил Аристотель применительно к трагедии древних. В этом катарсисе, в этом освобождении от прошлого через трагическое переживание его, {51} заключалась историческая миссия раннего Художественного театра, выполненная им по отношению к его аудитории в преддверии великих изменений, надвигавшихся на человечество в начале нового века.

Именно этим объясняется неотразимая власть, которую имел над своими зрителями Художественный театр в годы его чеховских и горьковских спектаклей. От этой магической власти Художественного театра не мог освободиться даже Мейерхольд, вскоре поднявший знамя восстания против МХТ и своих учителей. Уже разорвав окончательно со Станиславским, обрушившись с резкой критикой на его режиссерское творчество, Мейерхольд даже в пылу полемической запальчивости не в состоянии был поднять руку на его постановки чеховских пьес. Он видит в них высокие образцы Театра Настроения — искусства тончайших душевных движений, затаенных чувств, глубоких волнующих мыслей. И он не только пишет об этом в своей книге[[37]](#endnote-32). В лучших своих постановках он соединяет принципы Условного театра и Театра Настроения.

И действительно, в классических созданиях МХТ его ранних лет не было ни грана натурализма вопреки мнению многих последующих критиков Художественного театра. Духовно утонченное искусство МХТ чеховской поры было противопоказано натурализму. Недаром марксистская критика (А. Луначарский, В. Фриче и другие) видела в Художественном театре того времени наиболее яркий образец театра импрессионизма[[38]](#endnote-33). Причем под импрессионизмом они подразумевали тогда одну из наиболее рафинированных разновидностей реалистического искусства. Во всяком случае, А. Луначарский даже в более поздние годы включал в мхатовский импрессионизм, как он сам писал, «стремление к жизненной правде как таковой»[[39]](#endnote-34).

Ничего общего с натурализмом не имела и панорамная сцена Художественного театра, на которой театр воспроизводил мир как будто предельно реальный в своей психологической и вещной достоверности и одновременно полупризрачный в своей исторической исчерпанности. Он уплывал от зрителей в панорамную глубину мхатовской сцены, словно в метерлинковскую страну воспоминаний, отчетливый во всех его мельчайших деталях, как будто навсегда врезанных в память современников.

Это было последнее использование в Художественном театре панорамной сцены в ее чистом виде. Правда, сцена-коробка действовала здесь в сочетании с реконструированным зрительным залом, и это косвенно кое-что меняло в самом характере сценического действия и в его {52} восприятий зрителями. Но основная функция сцены-коробки оставалась в силе: она создавала иллюзию подлинности того, что совершалось на ее площадке.

В последующих дореволюционных постановках Художественного театра (с 1906 года) эту свою функцию мхатовская сцена начинает постепенно терять. Театр не меняет ее архитектурные формы, но вводит новые приемы в декоративное убранство, отходит от детального воспроизведения бытовой обстановки, широко применяет принцип живописной стилизации. Все это влечет за собой условную трактовку сценической площадки и в значительной степени снимает принцип иллюзии происходящего на сцене. В резкой форме это сказалось на таких уже упомянутых нами постановках Станиславского условного стиля, как «Драма жизни» и «Жизнь Человека», и на крэговской постановке «Гамлета». В более смягченных вариантах условная трактовка сценической площадки характеризует собой почти все мхатовские спектакли последнего предреволюционного десятилетия. А в первые десятилетия революции эти тенденции сказываются с еще большей резкостью.

Но в этой области, как мы уже отмечали, Художественный театр не является самостоятельным открывателем новых путей. В эту пору он шел за другими, более радикально настроенными реформаторами сцены[[40]](#endnote-35), — прежде всею за Мейерхольдом, — осторожно осваивая новые приемы в использовании сценической площадки, приводя их во временное соответствие с теми принципами актерского творчества, которые составляли основу искусства Художественного театра. Главные новаторские бои за реконструкцию панорамной сцены, сцены-коробки — в эти и в последующие годы — перемещаются на другие участки театрального фронта.

### 3

Художник-новатор далеко не всегда в начале своей деятельности осознает скрытую причину и конечную цель своих исканий. Надвигающиеся перемены в мире, непроизвольно вызывающие в нем внутреннюю тревогу и зовущие его в неизведанный еще путь, ощущаются им вначале скорее «кожей», чем осознаются в их реальных явлениях и масштабах. Обычно только позднее, в пору творческой зрелости к художнику приходит понимание исторического смысла своего новаторства.

Так было со Станиславским, который долгое время шел чисто интуитивным путем в своем творчестве актера {53} и режиссера. Только практика Художественного театра первого десятилетия с тем поразительным резонансом, который он получил в русском обществе — притом неожиданно для самих его создателей. — приоткрыла перед Станиславским глубокий исторический смысл его собственной творческой деятельности и теоретических построений. Он сам в образной форме рассказал позже в своих книгах об этом «открытии». Это «открытие» пришло к нему, когда большая часть его новаторских поисков определилась во всей ее конкретности и самое «дело», созданное им вместе с Немировичем-Данченко, получило европейскую славу.

Мейерхольд принадлежал к числу таких художников со сверхчувствительной «кожей». Правда, он очень рано обнаружил пристрастие к программным манифестам и сложным теоретическим построениям. И это часто давало повод его противникам упрекать Мейерхольда в умозрительном «штукарстве» и в чисто головной выдумке. Но на самом деле теория никогда не была сильной стороной его театральной деятельности. Она была намного бледнее его непосредственных творческих устремлений и, казалось, всегда была изобретаема Мейерхольдом ad hoc (к случаю). Притом он обычно брал ее в готовом виде от близких ему художников и теоретиков, более искушенных в сложных эстетических проблемах. Так было с Вячеславом Ивановым, теоретические концепции которого явно сквозят в высказываниях Мейерхольда времен Театра В. Ф. Комиссаржевской.

Позднее, в пору работы в Александринском театре, он широко использовал в своих теоретических высказываниях концепцию Георга Фукса в его знаменитой книге «Революция театра». А впоследствии, в советские годы, Мейерхольд взял на вооружение готовую программу лефовских теоретиков, почти ничего не меняя в ней. Самое творчество Мейерхольда было намного шире, органичнее и глубже этих его заимствованных эстетических программ. Это хорошо понимал Луначарский, который в одном из своих выступлений 20‑х годов так высказался о Мейерхольде: «Когда он говорит о принципах своего театра, он слаб и даже беспомощен… и лишь артистическим чутьем находит новые пути»[[41]](#endnote-36). Действительно, «артистическим чутьем» Мейерхольд был наделен в высокой степени. Он был необычайно восприимчив к тому, что Аполлон Григорьев когда-то называл «веянием времени» — к этому, еще неясному, еле ощутимому дуновению, которое проносится в воздухе эпохи как самое раннее предвестие грядущих перемен в жизни и которое улавливается {54} в искусстве только немногими, особо впечатлительными художниками[[42]](#footnote-8). Такая сверхвпечатлительность к «веяниям времени» сказалась на всем творчестве Мейерхольда в целом, включая и те, как будто частные проблемы новой сценической формы, которые рано начинают занимать воображение и мысль этого беспокойного художника, вышедшего на дорогу театральных исканий в одну из самых динамических эпох в истории мира. И к решению этих проблем он долгое время идет интуитивно, как бы ощупью, подчиняясь внутреннему голосу, который ведет его к какой-то еще неясной для него цели. Что-то от художника-сомнамбулы бесспорно было в творческом облике дореволюционного Мейерхольда, несмотря на явный рационализм его теоретических построений. Только революция обнажила для него самого скрытый смысл его творчества, новым светом осветила его прошлый путь и придала отчетливую социальную направленность его театральным исканиям.

Так обстояло дело и с проблемой новой сцены современного театра, занимавшей важное место в театральной эстетике Мейерхольда. Очень долгое время он обосновывает свои искания в этой области малосущественными, чисто формальными соображениями. И тем не менее в первых же его опытах по реконструкции сцены сразу определилось основное направление, по которому пойдут в будущем, на протяжении нескольких десятилетий, поиски в этой области как самого Мейерхольда, так и многих его последователей и единомышленников — режиссеров и художников.

Первые радикальные шаги в такой перестройке существующей сцены Мейерхольд сделал в серии своих так называемых «плоскостных» постановок, выпущенных им в самом начале его работы в Театре на Офицерской. К числу этих постановок относится «Гедда Габлер» Ибсена, которой открылся театр, «В городе» Юшкевича, «Вечная сказка» Пшибышевского и «Сестра Беатриса» Метерлинка.

Во всех этих спектаклях Мейерхольд шел к уничтожению глубины сцены. Он замыкал ее, словно стеной, глухим живописным панно (задником), которое располагалось на расстоянии всего трех метров от линии рампы. Таким образом, «полезная» площадка, на которой развертывалось {55} действие, представляла собой своего рода узкую «ленту», идущую вдоль рампы. И на этой «ленте» Мейерхольд размещал всех персонажей спектакля в одной «плоскости», как иронически писали критики в рецензиях на эти постановки.

Всеми этими средствами режиссер стремился сбросить со своих плеч панорамную, глубинную часть сцены, освободиться от власти сценической коробки и как можно ближе придвинуть — словно вытолкнуть — актеров к публике, в зрительный зал[[43]](#footnote-9).

Одновременно таким путем Мейерхольд уничтожал всякую возможность создания иллюзии подлинности происходящего на театральных подмостках. Сцена превращалась в площадку, где в условных красочных декорациях развертывалось откровенно театральное действо с условными персонажами, похожими на марионеток, которые принимали неестественные позы, делали угловатые, кукольные движения и жесты и произносили слова роли подчеркнуто бесстрастным монотонным голосом, — как капли падают в колодец, по выражению самого Мейерхольда[[44]](#endnote-37).

И сама сцена и все, что происходило на ней, исключало всякую возможность для зрителя поверить в реальность сценического действия. Условная природа театрального представления была намеренно обнажена Мейерхольдом, доведена им до парадоксального выявления. «Театр есть театр» — как бы говорил Мейерхольд в этих своих «плоскостных» постановках, предлагая зрителям не поддаваться своего рода оптическому обману, не требовать подделки под жизнь, освобождаться от эмоционального гипноза сценического действия, трезво рассматривая все, что совершается перед ними, как откровенный вымысел на заданную тему.

Мейерхольд призывал зрителя усилить работу собственного сознания, собственного воображения и самому «дорисовывать» то, что режиссер, художник и исполнители дают только в «намеках»[[45]](#endnote-38).

Для понимания подлинной природы Условного театра и его дальнейшей судьбы крайне важен этот призыв Мейерхольда к зрителю повысить свою инициативную роль в театре и, как говорилось тогда, стать активным {56} участником театрального зрелища, его сотворцом. Впоследствии, в годы революции, этот тезис из области чисто эстетических построений перейдет в социальную практику советского театра и многое определит в формировании его нового художественного стиля. А еще позднее, у Брехта, он найдет крайнее свое выражение в теории и практике так называемого «интеллектуального театра».

И здесь нужно оговориться. Конечно, любая область искусства требует от нас активного творческого отношения. Каждый раз художественное произведение с различной силой и яркостью заново воссоздается в сознании и в воображении читателя, слушателя, зрителя и непроизвольно дополняется его индивидуальным жизненным и духовным опытом. Это бесспорно. Иначе большие произведения искусства не имели бы такой многообразной судьбы у своих современников и такой длительной исторической жизни среди последующих поколений. Иначе мы не могли бы, возвращаясь к одному и тому же художественному произведению в разные периоды нашей жизни, открывать в нем для себя все новые и новые богатства мыслей и образов, как будто незамеченные нами раньше.

Все это так. Но в данном случае речь шла о другом.

Требуя от зрителя более «активного участия в действии» и в восприятии спектакля, Мейерхольд и другие деятели Условного театра предлагали ему сохранять трезвость эстетической оценки — а следовательно, и логического суждения — в самом процессе восприятия театрального зрелища. В Условном театре, как говорил Мейерхольд, ссылаясь на Леонида Андреева, «зритель ни одной минуты не забывает, что перед ним актер, который *играет*»[[46]](#endnote-39).

Таким образом, Условный театр с первых же своих шагов вводил в повышенной дозе начало рационалистичности, рассудочности, самоконтроля в отношение зрителя к театральному действию в ущерб непосредственному, чисто эмоциональному его восприятию. И поиски новой сценической площадки в большой мере (хотя и не исключительно) определялись этой задачей.

Попутно отмечу, что во всем этом не следует видеть только индивидуальную особенность Мейерхольда как художника и его последователей. Будущее показало, что такие перестановки акцентов в структуре и в характере восприятия зрителями театрального искусства имели исторически закономерный характер.

Так с «плоскостных» спектаклей Мейерхольда начался процесс реконструкции современной сцены, длившийся несколько десятилетий, незакончившийся и поныне, — процесс, устанавливающий новое соотношение между {57} зрительным залом и сценической площадкой, или, точнее, между зрителями и театральным действием.

Самая «плоскостная» манера в режиссерском решении сценического пространства не удержалась в современном театре в своем чистом виде.

Правда, нечто подобное, по-видимому, намеревался сделать Станиславский в постановке «Жизни Человека» Леонида Андреева в Художественном театре (1907). С помощью черного бархата и веревочных «декораций» он добился удивительного эффекта плоскостной графики на сцене.

Но этот эффект был обязан больше театральной машинерии и технической изобретательности режиссера, чем художественным приемам Условного театра. К тому же цель и результаты такой режиссерской изобретательности были существенно другими, чем у Мейерхольда. По своим стилевым признакам «Жизнь Человека» в МХТ, скорее, приближалась к типу спектакля-феерии. В этом отношении она предваряла постановку «Синей птицы» (1908), в которой Станиславский применил тот же черный бархат для создания поистине волшебных превращений, поражавших зрителей в этом спектакле, в его первом, дореволюционном варианте.

В ту пору Станиславский еще не отказывался от панорамной сцены со всеми ее иллюзионистскими возможностями. И в «Жизни Человека» он опять-таки создавал полную *иллюзию* реальной достоверности ожившего графического рисунка.

Что касается Мейерхольда, то он использовал изобретенную им «плоскостную» манеру только в первых своих четырех постановках в Театре на Офицерской, которые он выпускает с удивительной быстротой, одну за другой, меньше чем за один месяц в самом начале первого сезона (с 10 ноября по 4 декабря 1906 года).

Классическое и завершающее выражение этот постановочный стиль получил в его знаменитой работе этого цикла — «Сестре Беатрисе» Метерлинка. По единодушному суждению всей тогдашней театральной критики, — включая самых ярых противников Мейерхольда, вплоть до А. Кугеля, — в этой постановке он создал почти идеальный спектакль чисто живописного «условного» стиля и исчерпал до дна все его сравнительно ограниченные художественные и сценические возможности.

По-видимому, к такому же убеждению пришел в то время и сам Мейерхольд. Во всяком случае, после «Сестры Беатрисы» он уже не возвращается к этой «плоскостной» манере в ее чистом виде, хотя отголоски {58} ее, иногда очень явные для внимательных наблюдателей, сказываются в его последующих работах, вплоть до самых поздних. Но это будут только отголоски, а вернее, отдельные «фактурные» детали или постановочные куски, которые режиссер будет вводить в общую картину, выполненную в ином стиле, по иному художественному замыслу. Так, например, в некоторых его спектаклях разных периодов встречаются отдельные картины, которые Мейерхольд строил на узкой «ленте» сценической площадки, как бы придвинутой к авансцене и ограниченной либо декоративными «щитами», как это было при постановке «На полпути» Пинеро (1914), либо мебелью в кабинете Арбенина в «Маскараде» (1917), или полированной черной фанерной стеной в сцене трактирного разгула из «Доходного места» (1923) в Театре Революции. Явные следы этого стиля можно найти и в решении Мейерхольдом последнего акта «Дамы с камелиями» (1935) в театре его имени.

Но еще раз повторяю, что во всех этих случаях Мейерхольд использует свой прошлый опыт постановок «на плоскости» в Театре Комиссаржевской в ином художественном контексте всего спектакля в целом.

Отказавшись от «плоскостного» приема, как ключевого в пластическом решении спектакля, Мейерхольд в том же Театре на Офицерской продолжает поиски других художественных средств для решения тех же задач:

— отказ от «панорамного» принципа в использовании сценического пространства;

— сближение сцены и зрительного зала;

— рационалистическое разоблачение технических секретов театра, его производственной «кухни»;

— обнажение игровой природы театрального представления.

Новый вариант в решении этих задач в Театре Комиссаржевской Мейерхольд дал при постановке блоковского «Балаганчика». Этот спектакль поразил тогдашнюю публику и критику своей необычностью даже по сравнению С «плоскостными» постановками и вызвал бурную реакцию в зрительном зале и за его пределами. На премьере «Балаганчика» чопорная петербургская публика взбунтовалась: вместе с аплодисментами и возгласами «браво» на сцену неслись из зрительного зала крики возмущения и пронзительный, «неистовый» (как вспоминает Мейерхольд) свист негодующих театральных староверов[[47]](#endnote-40).

Их возмущение относилось не столько к пьесе тогда еще малоизвестного Блока, сколько к Мейерхольду, к {59} этому режиссеру-«декаденту», который надругался над священными подмостками театра, вывернул их наизнанку, сделал их местом для балаганного представления. Зрительный зал бушевал, потревоженный в своем традиционно-созерцательном отношении к загадочному таинству театрального зрелища.

Это было раннее предвестие тех яростных театральных сражений, которые впоследствии так часто будут разыгрываться на премьерах мейерхольдовских спектаклей, особенно в первое десятилетие революции.

Между тем, несмотря на острую полемичность мейерхольдовского «Балаганчика», этот спектакль неожиданно создал свою традицию в театре, его опыт прочно вошел в обиход современного театрального искусства. И прежде всего это относится к режиссерскому использованию сценического пространства.

Мы видели, что в своих предыдущих, «плоскостных» постановках Мейерхольд освобождался от панорамной сцены, как бы отсекая ее глубину с помощью глухого живописного «задника». Этим приемом он придвигал актеров как можно ближе к авансцене, почти вплотную к линии рампы. А в «Балаганчике» Мейерхольд пошел обратным путем, словно обходя своего «противника» с тыла. Он не тронул коробку сцены, но сделал первый опыт превратить ее в своеобразное продолжение зрительного зала.

Мейерхольд раскрыл перед зрителем все пространство сцены в ширину, в высоту и в глубину, ничем ее не декорируя: он только слегка замаскировал ее каркас, затянув кулисы и заднюю стену сценической площадки темно-синими холстами.

И на такой пустой, раскрытой сцене Мейерхольд поставил миниатюрный, почти игрушечный театрик со своим порталом и занавесом, с суфлерской будкой и рампой, с покатой небольшой сценой и своими декорациями, которые каждый раз после падения занавеса взвивались на глазах у публики под настоящие колосники театра, а оттуда спускались новые декорации для «чистой перемены». Это была сцена на сцене. На такой заново сконструированной площадке и происходило действие спектакля, выплескиваясь за ее пределы только в отдельные моменты, когда из-за кулис (по ходу блоковской пьесы) выбегал на мгновение к зрителям на авансцену со своими протестами растерянный Автор, неожиданно потерявший власть над своими персонажами.

Для того времени это было смелое использование сценической площадки. Сцена «Балаганчика» предвосхищала {60} многое из того, что впоследствии появится в советском театре. От нее берет начало будущая «конструкция» Мейерхольда, широко использованная театрами в 20 – 30‑е годы, — эта специальная постройка, вдвинутая в обнаженный костяк сцены, на этот раз уже откровенно сливавшейся со зрительным залом. А Вахтангов целиком — только с легкими изменениями — перенес «игрушечный» театрик мейерхольдовского «Балаганчика» в свою знаменитую «Принцессу Турандот» 1922 года, впрочем, как и многое другое из мейерхольдовских постановок дореволюционных лет[[48]](#endnote-41).

Последним опытом Мейерхольда в реконструировании сценической площадки в Театре Комиссаржевской была постановка сологубовской пьесы «Победа Смерти», вернее, ее замысел, не получивший полного осуществления. В этом спектакле середина сцены представляла собой широкую, пологую лестницу, плавно спускавшуюся к авансцене. В постановочном проекте Мейерхольд намеревался продолжить дальше эту лестницу, перебросив ее последние ступени через линию рампы к первым рядам партера и таким образом сделав новый шаг к соединению сцены со зрительным залом. Но, как рассказывает сам Мейерхольд, руководство театра не разрешило ему провести эту радикальную операцию[[49]](#endnote-42). К тому времени Комиссаржевская уже потеряла веру в постановочные эксперименты главного режиссера своего театра. Через три дня после премьеры «Победы Смерти» она послала ему известное письмо о разрыве своею творческого союза с ним.

Далеко не все мейерхольдовские постановки в Театре Комиссаржевской носили последовательно-новаторский характер. Некоторые из них были сработаны Мейерхольдом в условиях традиционной сцены, лишь с большей декоративно-живописной и пластической изысканностью, чем обычно; в этом ему помогали такие мастера «условной» театральной живописи, как В. Денисов, Б. Анисфельд и другие.

А при постановке андреевской «Жизни Человека» — одной из лучших режиссерских работ Мейерхольда этого времени — он вообще остался в пределах панорамной сцены. При этом он широко использовал возможности традиционной сцены-коробки для создания иллюзии пустоты, зыбкого тумана, из которого неожиданно, словно из небытия, возникали человеческие существа, одновременно призрачные и странно-реальные в своем резко очерченном бытовом облике, как это бывает в сновидениях.

{61} И в последующих своих работах в Александринском театре (начиная с 1908 года) Мейерхольд наряду с новаторскими постановками создает большое число спектаклей, в которых он не затрагивает существующую сцену со всей ее традиционной аппаратурой, не посягая даже на обычное рамповое освещение. И в самой режиссерской трактовке таких спектаклей Мейерхольд внимательно учитывал индивидуальность исполнителей главных ролей — актеров традиционной академической школы. Так им был поставлен «Шут Тантрис» с Ходотовым в главной роли, «Живой труп» с Аполлонским, «Зеленое кольцо» с Савиной, «Пигмалион» и «На полпути» с Рощиной-Инсаровой и с Горин-Горяиновым, «Свадьба Кречинского» с Давыдовым в его коронной роли Расплюева.

Все это были большие, талантливые актеры с ярко проявленной индивидуальностью, со своим прочно выработанным реалистическим мастерством. Они не собирались отказываться ни от того, ни от другого в угоду какому бы то ни было режиссерскому замыслу. И обстановка на сцене им была нужна приблизительно такая же, к какой они привыкли в обычных своих выступлениях. Мейерхольду приходилось с этим считаться. Даже в «Заложниках жизни» символиста Ф. Сологуба Мейерхольд соблюдал жизненное правдоподобие в костюмах и в обстановке сцены, вплоть до луны, которая в финале первого акта заливала бледно-голубым светом открытый балкон помещичьего дома.

Однако и в этих как будто внешне традиционных спектаклях Мейерхольд умел оставаться самим собой. За их реальным, почти бытовым обликом просвечивала тонкая стилизация, которую режиссер проводил совместно с художником во всех деталях спектакля. Прежде всего это сказывалось в декорациях, как будто с достаточной точностью обозначавших место действия акта или картины и в то же время дававших в красках, в линиях, в самой живописной манере смещенный образ действительности. Она возникала перед зрителем через призму своеобразного мировосприятия художника. Особенно резко это проявлялось в живописных работах А. Головина, который обычно оформлял мейерхольдовские постановки в Александринском театре. Головин всегда создавал в декорациях и в вещах свой особый мир, подчеркнуто яркий по краскам, словно пронизанный токами света, — мир праздничный, почти карнавальный и в то же время таящий в своей недосказанной глубине контрастные трагические тона. Этот внутренний трагизм художественного мироощущения роднил Головина с Мейерхольдом и превращал {62} их профессиональное сотрудничество в подлинно творческое содружество. Они понимали друг друга с полуслова, хотя у каждого из них был свой особый, неповторимый оттенок в трагедийно-пластическом видении мира. Тонкая и сложная стилизация спектакля, внешне сохраняющего традиционную форму, проводилась режиссером и художником не только в декорациях, но и в игре красочными пятнами костюмов, обивки мебели, вещей и предметов специально подобранных цветов. Все эти детали как будто не нарушали бытового правдоподобия обстановки; они были оправданы той средой, в которой происходило действие спектакля. И вместе с тем они создавали самостоятельную красочную гамму, подчиненную общему пластическому замыслу постановки[[50]](#endnote-43).

С таким же тонким мастерством Мейерхольд вводил принцип стилизации в традиционную ткань спектакля необычной планировкой сценического пространства, с построением мизансцен, смыслово оправданных и удобных для актеров и в то же время самоценных по графическому рисунку движений, по скульптурной лепке отдельных фигур и целых групп персонажей на различных планах сцены. В этом отношении Мейерхольд использует в «традиционных» спектаклях Александринского театра опыт своих недавних новаторских работ в Театре Комиссаржевской, в том числе и опыт «плоскостных» и «барельефных» постановок.

Мейерхольд применяет всю эту сложную систему скрытой художественной стилизации даже при постановке такой незамысловатой бытовой, почти салонной драмы, как «На полпути» А. Пинеро. В этой постановке он ограничивает «полезную» площадку для игры актеров первым планом сцены, замыкая его несколькими декоративными щитами (своего рода части упраздненного «павильона»), и на фоне этих щитов ставит огромный обитый ярко-красной материей, растянутый в ширину, словно распластанный, диван с причудливо изогнутой, как бы убегающей линией спинки и подлокотников. И на такой узкой площадке, протянутой вдоль линии рампы, с основным неподвижным центром действия (диван) Мейерхольд располагал в скупых мизансценах немногих участников спектакля. Отведенное для них пространство заранее ограничивало свободу передвижения только в ширину и на переднем плане и тем самым определяло их манеру держаться на подмостках. Оно заставляло их как бы позировать перед «зеркалом» сцены и с особой тщательностью следить за пластической стороной своего исполнения при таком близком расстоянии от зрителя.

{63} Это был излюбленный прием Мейерхольда, который он довел в последние годы до совершенства: специальной формой сценической площадки заранее определять систему мизансцен, а следовательно и манеру актерского исполнения для данного спектакля. Он часто любил повторять формулу Гулиельмо — итальянского актера и теоретика XVI века — partire dell terreno (исходить от площадки), то есть в выборе манеры актерской игры исходить из особенностей данной сценической площадки. И в этом отношении изобретательность Мейерхольда не знала границ. С поразительной легкостью он извлекал из сценическою пространства бесконечное множество самых разнообразных площадок, которые уже своей формой предопределяли характер и стиль актерской игры. Достаточно вспомнить его конструкцию-станок к «Великодушному рогоносцу» или к «Озеру Люль», его знаменитый мостик в «Лесе», движущиеся кольца «Мандата» или выдвижные платформы «Ревизора» и, наконец, удивительное по простоте и по планировочной смелости решение сцены в «Даме с камелиями» — с невысокой глухой стеной белого цвета, которая начиналась справа у портала, а затем резкой диагональной линией перерезала все сценическое пространство и уходила в самую его глубину у последней кулисы.

При этом, каждый раз заново компонуя сценическую площадку определенной формы. Мейерхольд обычно учитывал особенности актерской техники исполнителей, занятых в данном спектакле. В частности, в той же постановке «На полпути» в Александринском театре создавая плоскую, растянутую в ширину игровую площадку, рассчитанную на подчеркнутую пластичность исполнительской техники, Мейерхольд привлек и актеров, у которых была либо склонность к романтической «позировке», как у Юрьева — этого типичного актера театра «плаща и шпаги», либо врожденное чувство пластической формы, как это было у Рощиной-Инсаровой, игравшей главную женскую роль в драме, и у ее партнера Горин-Горяинова. Особенно это было характерно для Рощиной-Инсаровой. Это была артистка большого таланта, которую сейчас мы бы назвали актрисой «душевного реализма», с такой психологической правдой и тонким изяществом она раскрывала внутренний мир своих обаятельных героинь — комедийных и драматических. Недаром в пору ее творческого расцвета (1910 – 1917) критики часто сравнивали ее с Дузе. И так же как Дузе, Рощина-Инсарова была необычайно пластична в каждом жесте, в каждом движении тонких выразительных рук, в повороте головы, в каждой {64} своей позе. И все это выходило у нее с непроизвольным изяществом и легкостью. Глядя на ее игру, можно было вспомнить слова Теофиля Готье о безошибочном чувстве языка, которое было ему свойственно как поэту: «Я бросаю свои фразы на воздух, как кошек, не задумываясь, зная, что они упадут на землю на свои лапы». Такими безошибочными были движения и позы Рощиной.

По-видимому, Мейерхольд злоупотреблял этим органическим чувством пластичности у Рощиной-Инсаровой. Во всяком случае, ее иногда раздражало на репетициях его чрезмерное внимание к этой стороне исполнения, как это было в «Грозе» во втором акте, когда Мейерхольд заставлял актрису расправлять складки своего шелкового платья в сцене самозабвенного молитвенного экстаза Катерины перед образами. Но Мейерхольд в таких случаях не мог удержаться. У него было до болезненности развито чувство пластической гармонии, как будто в нем жил несостоявшийся художник-живописец или скульптор. Его требовательность к актерам в этом отношении временами казалась непомерной. И на этой почве на репетициях у него временами вспыхивали конфликты с исполнителями, особенно с актрисами, даже в его поздние годы, когда он был полновластным хозяином в театре своего имени.

Но были актеры, которые охотно шли навстречу Мейерхольду в самых его мельчайших требованиях пластической выразительности. Таким был уже упомянутый Юрьев, который подхватывал мельчайшую деталь, подброшенную ему Мейерхольдом, и доводил ее до блеска. Таким был и Горин-Горяинов. Комедийный актер по преимуществу, он с каким-то самозабвенным увлечением вычерчивал свои роли в своеобразном графическом рисунке, притом всегда осмысленном рисунке, идущем от целостного образа персонажа.

Вообще нельзя представлять Мейерхольда времен Александринского театра в роли непримиримого новатора чистой крови, полностью освободившегося от всех соблазнов старой сцены. Он в ту пору еще испытывал на себе власть и обаяние традиционного театра с его волшебствами и тайнами. Этот театр еще существовал во всем своем многовековом могуществе, хотя его здание к тому времени уже дало трещины в самом фундаменте. Мейерхольд сам был воспитан театральной атмосферой прошлого. Он сам прошел через искус традиционного театра XIX века.

Статья Мейерхольда «Балаган» в журнале «Любовь к трем апельсинам» проникнута романтикой старого уходящего театра[[51]](#endnote-44). Мейерхольд словно прощается в ней с его чудесными механизмами, уже заржавленными, уже ненужными, {65} с его таинственными приспособлениями, с тросами, похожими на струны какого-то гигантского инструмента, с мостиками и переходами наверху под колосниками, которые превращают сцену в подобие корабля, вот‑вот готовящегося выйти в плавание в необозримый океан фантазии.

Мейерхольд взбирается еще выше по узкой и витой металлической лестнице, и там неожиданно перед ним открывается небо. Стены старого волшебного театра раздвигаются, как в блоковской «Незнакомке», рушатся прочные сценические подмостки, и вместо них возникает совершенно новая, небывалая сцена на открытом воздухе. Мейерхольд прилагает к своей статье чертеж этой сцены в виде какой-то загадочной пентаграммы: круг, похожий на цирковую арену, и несколько резких линий, разделяющих этот круг на четыре сектора.

### 4

Так началось разрушение панорамной сцены со всеми ее сложными механизмами и приспособлениями, с ее способностью создавать для зрителя иллюзию *второй жизни* — фантастической или реальной, — возникающей за портальной рамой, чтобы «погрузить человека в небытие, в сон», из которого он «выходит богаче, сильнее, чем вошел туда», как говорил А. Луначарский на одном из московских театральных диспутов 1920 года[[52]](#endnote-45).

Не следует видеть в этом положении Луначарского формулу мистериального театра, как это пытались сделать тогда его оппоненты и в том числе В. Маяковский[[53]](#endnote-46). Слова «сновидение» и «небытие» означали для Луначарского не «потусторонность» зрелища, развертывающегося перед публикой, но его способность без остатка овладевать сознанием и волей зрителя, становиться для него абсолютной *явью*, непререкаемой *реальностью* на несколько часов театрального представления. Это была формула *сновидческого* театра, которая еще во времена Белинского определяла высшую степень *эмоционального* воздействия театрального искусства на аудиторию.

Разрушая панорамную сцену, Мейерхольд разрушал и систему сновидческого театра. Уже в ранних своих режиссерских опытах он снимал покров тайны с театрального представления, обнажал его «кухню», его условную природу. Он стремился как бы отрезвить зрителя, понизить эмоциональный тонус его театральных впечатлений. Он старался заставить зрителя не забывать, что он находится в театре, что перед ним развертывается не {66} подлинная жизнь в ее вторичном миражном отражении, а театральная игра, скомпонованная по произвольному замыслу ее участников.

От этих опытов Мейерхольда берут начало истоки того театра, которому много позднее, уже в наши дни, некоторые теоретики дадут наименование «интеллектуального». Попутно нужно заметить, что это ходовое определение страдает крайней неточностью. Едва ли весь старый театр от Эсхила и Шекспира, кончая Ибсеном, Чеховым и Горьким, можно назвать не интеллектуальным или хотя бы менее интеллектуальным, чем, скажем, рассудочный театр Бертольта Брехта.

Но не будем вступать здесь в спор о неудачном термине. В данном случае нам важно то конкретное содержание, которое в него вкладывается.

Действительно, сегодняшний театр по характеру воздействия на публику гораздо более рационалистичен и даже рассудочен по отношению к театру сравнительно недавнего исторического прошлого, хотя бы к тому же Художественному театру его ранних лет. Этот театр в его классическую пору вел своих зрителей к восприятию чеховских и горьковских идей через стихию разбуженных эмоций, через поток раскованных чувств и переживаний, которые без остатка захватывали зрителей в свой плен.

Сила этого искусства была основана на эмоциональном потрясении зрителя, на его «заражении». Возможность логически размышлять о виденном, давать ему трезвую оценку приходила много позднее после спектакля. Но и тогда трезвый анализ не мог вытеснить первичное эмоциональное впечатление. Оно оставалось неизгладимым и в конечном счете помимо воли определяло собой последующую оценку пережитого на спектакле. Вспомним того же Белинского и его безуспешное стремление освободиться от магической власти мочаловского Гамлета.

Для того чтобы сегодняшний читатель мог реально представить себе степень эмоционального воздействия такого искусства на зрителя, ему достаточно было бы прочесть несколько строк из письма Александра Блока матери перед его отъездом за границу (13 апреля 1909 года), начиная со слов: «А вечером я воротился совершенно потрясенный с “Трех сестер”»[[54]](#endnote-47). То, что пишет Блок о чувствах и переживаниях, безраздельно владевших им самим и всем зрительным залом на спектакле Художественного театра, — совершенно поразительно. Это было подлинное душевное потрясение, которое заставляет забыть на время окружающую обыденную жизнь и оставляет неизгладимый след в сознании людей, переживших его. {67} При этом нужно помнить, что Блок в ту пору был уже не юношей с повышенной восприимчивостью к искусству и к театру в особенности. Время, когда он в толпе студентов бежал за санями Станиславского, чтобы пожать ему руку, давно осталось позади. Блоку уже было тогда двадцать девять лет, он переживал пору творческой зрелости, годы глубоких, трагических раздумий о жизни и о судьбах современного ему мира. В те времена он уже прошел через искус и соблазны самых сложных и утонченных эстетических впечатлений и пиршеств своего века. Наконец, самый мхатовский спектакль не был для него неожиданностью. Это была старая постановка Художественного театра, числившая за собой к тому времени восьмилетнюю давность.

И все же сила пережитого на «Трех сестрах» была настолько острой, что память об этом спектакле долго продолжает жить в Блоке, сопровождая его в двухмесячном путешествии по Италии. Проводя часы в галереях и музеях, всматриваясь в картины и скульптуры прославленных итальянских мастеров, Блок вспоминает чеховские спектакли в Художественном театре и ставит их по неотразимой художественной силе в один ряд с великими творениями художников прошлого: он видит в них «тоже предвестие великого искусства»[[55]](#endnote-48). А через несколько месяцев, когда Блок возвращается в Россию и смотрит из окна вагона на знакомый русский ландшафт, он снова вспоминает мхатовский спектакль. Вспоминает и повторяет слова чеховских трех сестер из их заключительного трагического монолога: «Хочется жить!» — эти замечательные слова, полные духовного мужества[[56]](#endnote-49). Как будто образ виденного спектакля идет рядом с поэтом, как будто он открывает для него что-то новое и глубоко значительное в нем самом и в окружающем мире.

Нечто подобное, по-видимому, происходило в театре и в мочаловские времена. О силе эмоционального воздействия спектаклей великого трагика говорят статьи Белинского его романтического периода — да и не одного Белинского! Такие минуты в исторической жизни сценического искусства можно назвать золотым веком театра, на какое-то историческое мгновение приобретающего почти чудодейственную, магическую власть над душами своих современников.

Сегодня такая сила эмоционального воздействия театрального искусства на публику нам уже неизвестна. Обо всем этом мы можем только читать в исторических книгах, в мемуарах театралов или на пожелтевших страницах старых журналов и газет.

{68} Нравится нам это или нет, но современный театр — на сегодня, а может быть, и на долгое будущее — обращается в решающей степени к нашей способности размышлять, сопоставлять, делать выводы, следя за развитием сценического действия, Конечно, эмоциональная стихия не исчезла со сцены наших дней. Если бы это случилось, театр потерял бы свою образную речь и перестал бы существовать как искусство. Но в лучших созданиях современного театра эмоциональное начало живет на равных правах с началом умозрительным, логическим, то есть с тем, что римляне обозначали словом «ratio», к сожалению, непереводимым с необходимой точностью на русский язык, несмотря на его кажущуюся простоту. Работа сознания, способность логически воспринимать происходящее на сцене, не оставляет нас даже в самые высокие по эмоциональному захвату моменты театрального действия.

Крайнее, парадоксальное выражение такое рассудочное, «интеллектуальное» искусство нашло в театре абсурда, как ни странно звучит для нашего непривычного слуха неожиданное сочетание «интеллектуального» с «абсурдом». В нем эмоциональное начало притушено до крайней степени. Произведения театра абсурда строятся обычно на чисто умозрительных предпосылках, взывая прежде всего к нашей способности доводить до логического конца изначально допущенную несообразность. Впрочем, даже в театре абсурда эмоциональное начало не исчезает окончательно.

Трудно установить с исчерпывающей точностью причины такого явного снижения эмоционального начала в искусстве сегодняшнего дня[[57]](#footnote-10). Мы находимся в самом центре процесса, производящего в нашей психологии и в искусстве смещения, или, вернее, перемещения внутренних пластов и перестройку образной структуры театрального (да и не только театрального!) искусства. И многое в этом процессе, естественно, ускользает от стороннего анализа.

Но одно, пожалуй, бесспорно: возросшая роль «рационального» или «интеллектуального» (по установившейся на данный момент терминологии) в театральном искусстве наших дней в большой мере вызывается самозащитой современного человека, перед которым каждодневно и ежечасно развертывается зрелище хаотического мира, {69} разодранного противоречиями, постоянно меняющегося в своих очертаниях и динамических линиях и в то же время странно взаимосвязанного в своих кричащих, а зачастую и воистину абсурдных контрастах. Этот мир нуждается прежде всего в осмыслении. Его необходимо понять, привести к некоему — хотя бы временному — единству в своем сознании. Чисто эмоциональное его восприятие, очевидно, невозможно для современного человека. Оно было бы равносильно духовному самоубийству, влекло бы за собой потерю душевного равновесия, а художника уводило бы в область апокалипсических видений, погружало бы в невнятицу поэтических «бормотаний» или прорицаний пифии.

Сновидческий театр — это театр пророчествований, предчувствий и заклинаний. В нем как бы воплотилась мечта человека о снах, переходящих в явь, о яви, которая становится сном. Этот театр уже не существует сегодня во всем мире.

Пророчественная функция искусства исчезла на наших глазах. Еще в начале века казалось, что искусство обладает магической властью преображать действительность. Казалось, что искусство способно найти такое слово, такой волшебный «ключ», который в одно историческое мгновение откроет души людей, освободит в них огромную энергию, которая изменит жизнь. И это не было просто образно-поэтической декларацией, но вполне реальным ощущением подлинной преобразующей силы искусства.

Если мы не будем ясно представлять всю реальность такого духовного максимализма, мы ничего не поймем в творчестве раннего Блока с его стихами, посвященными близкому пришествию в мир Прекрасной Дамы. Мы ничего не поймем в снах, которые тревожили Комиссаржевскую, напоминали ей о невыполненном долге и вели ее как сомнамбулу по пути искусства еще неведомой силы. Не поймем мы и судьбы Сулержицкого и многих, многих художников предреволюционной поры.

На искусство возлагались тогда надежды небывалые. Интересно, что даже в поздние годы Блок считал, что типом человека завтрашнего дня будет человек-артист, человек-художник, способный создать, сконструировать будущий идеальный мир[[58]](#endnote-50).

Мейерхольд в эту пору невиданного расширения провидческой власти искусства над людьми сохранял в своих высказываниях терминологию, характерную для представителей «магического» искусства. Но в своем творчестве он явно ограничивал область искусства, область {70} театра, снимая с него пророчественную жизнетворящую «функцию», и в бушующую стихию предчувствий вводил начало рассудочности, как обычно писали в ту пору о мейерхольдовских работах театральные критики.

Бури, пронесшиеся над миром, развеяли легенду об искусстве, способном заклинать человеческие страсти и устанавливать мировой порядок. Вторая мировая война прошла окончательным огненным рубежом не только по необозримым территориям земного шара, но и в сознании сотен миллионов человеческих существ. И за этим рубежом развеялись многие иллюзии, когда-то спасавшие человечество от мрака отчаяния, от последнего духовного крушения. За два коротких десятилетия оказались исчезнувшими многие духовные ценности, еще вчера представлявшиеся незыблемыми. Время требует от людей мужества еще небывалого, способности смотреть прямо в лицо жестокой правде сегодняшней жизни.

Сверхтеатральное время кончилось во всем мире[[59]](#endnote-51). Об этом могут жалеть новые поколения театральных людей, на долю которых мало что осталось от тех сценических пиршеств, которыми так богато было недавнее прошлое мирового театра.

Но искусство никогда не возвращается назад, как не возвращается на круги своя и сама жизнь. Какие бы ценности оно ни потеряло, какая бы досадная заминка ни произошла в его развитии в силу тех или иных как будто случайных обстоятельств — и потери эти и заминки остаются невосполнимыми. Искусство не может снова начать свое поступательное движение с того места, от которого обозначился перерыв в его развитии. Оно идет дальше, вперед, не оглядываясь, не стараясь подобрать упавшее, — конечно, если только это настоящее искусство.

## Из очерка о Художественном театре 20‑х годов[[60]](#endnote-52)

### 1

Летом 1924 года Художественный театр возвращается в Россию из гастрольной поездки в Европу и Америку и в сентябре, после двухлетнего перерыва, начинает свой новый московский сезон. Журнальная хроника сообщает, что в вечер открытия сезона, перед поднятием занавеса, многочисленная публика, переполнившая зрительный зал, {71} устроила восторженную овацию труппе Художественного театра во главе со Станиславским.

Театр, заново открывший свои двери для московской публики осенью 1924 года, уже не был старым Художественным театром. В нем произошли большие внутренние изменения. По возвращении в Москву в труппу театра, состоявшую тогда почти целиком из «художественников» первого призыва, пришла артистическая молодежь, воспитанная Станиславским, Немировичем-Данченко и их знаменитыми соратниками. Начинается глубокое обновление мхатовского организма, имевшее такое большое значение для его будущей творческой жизни.

Художественный театр издавна в своих многочисленных студиях начал готовить смену основному актерскому составу. В трудные для МХАТ периоды студийная молодежь приходила на помощь театру, принимая участие в массовых сценах, выступая в эпизодических ролях, а иногда целыми своими спектаклями заполняя образовавшиеся бреши в репертуаре основной сцены.

Пришел момент, когда Художественному театру понадобилась не временная помощь студий. Основной состав театра еще был полон творческих сил. Но нужны были верные молодые руки, в которые можно было передать впоследствии дело, начатое четверть века назад и за это время выросшее в историческое дело всего русского театра.

От этих больших целей шли Станиславский и Немирович-Данченко, задумывая еще во время заграничных гастролей слияние мхатовских студий с основной труппой. История этого слияния представляет особый интерес и характеризует сложную обстановку, создавшуюся тогда на театральном фронте.

Первая студия отказалась от слияния и всем составом вышла из мхатовского коллектива. Будущее показало, что эта измена общему делу не принесла ей ничего хорошего. Очень скоро студия окончательно ушла на те извилистые «проселки» (выражение Станиславского), откуда она уже не вернулась к подлинному живому искусству[[61]](#endnote-53). Отказалась от слияния и Третья, Вахтанговская студия, в ту пору переживавшая острый внутренний кризис. Из этой студии в Художественный театр пришла небольшая, отколовшаяся часть вахтанговцев и группа молодежи, недавно окончившей школу при студии. Полностью влилась в труппу МХАТ лишь Вторая студия, самая верная из всех «дочерних» организаций театра, наиболее последовательно воспринявшая традиции искусства психологического реализма. Своей любимой Корделией {72} назвал Станиславский эту студию в речи, посвященной приходу артистической молодежи в стены МХАТ.

«Совершается та основная мысль, — говорил Станиславский в этой речи, — ради которой Художественный театр воспитывал, кормил и создавал своих питомцев.

Мысль простая: пускай старая мудрость направляет юную бодрость и силу, пускай юная бодрость и сила поддерживает старую мудрость. Только при таких естественных условиях дело может процветать и иметь будущее»[[62]](#endnote-54).

В той молодежи, к которой обращался Станиславский в своей речи, действительно заключался завтрашний день Художественного театра. Многие из тех, кто слушал в тот вечер слова своего учителя, выросли в больших художников советской сцены, имена которых составили славу нашего театра.

Руководители МХАТ — Станиславский и Немирович-Данченко — говорили в эту пору, что никогда еще Художественный театр не обладал такой сильной, многообразной и яркой труппой, как в то время.

И это не была только актерская смена, только профессиональное «пополнение» мхатовской труппы. Ровесники века, люди нового поколения, молодые актеры принесли с собой в Художественный театр яркое и свежее восприятие сегодняшней революционной действительности. За ними уже стояли в ту пору и ждали выхода на подмостки живые люди советской эпохи — будущие персонажи еще ненаписанных тогда пьес. Вместе с ними с новой силой в Художественном театре воцарился дух творческого беспокойства и смелых исканий. С ними пришли новые надежды, дерзкие замыслы, мечты о создании небывалого по своей идейной и художественной силе искусства.

Это были действительно «юная бодрость и сила», которые влили свежие жизненные соки в организм Художественного театра и помогли ему уже в ближайшие годы решить новые задачи, поставленные перед его искусством победившей революцией.

Так начинается новый, блестящий период в творческой биографии МХАТ. Уже в первые три сезона этого периода Художественный театр выпускает одну за другой замечательные постановки, составившие целый этап в развитии русского театрального искусства. Многое меняется в эту пору и в старых работах МХАТ. Эти изменения отмечает критика сразу же в первых спектаклях открывшегося сезона. Искусство МХАТ начинает обретать новую {73} идейную силу и социальную остроту, несвойственные в такой степени прежнему Художественному театру.

Первый сезон после возвращения в Россию МХАТ открывает «Смертью Пазухина» — этой беспощадной сатирой Салтыкова-Щедрина, с поразительной силой вскрывающей всю мерзость и гнилость собственнического буржуазного общества. Щедринская комедия, поставленная Художественным театром еще до революции, шла в прежних мизансценах и в старых кустодиевских декорациях и костюмах. Но в актерском исполнении временами звучали новые ноты, придававшие отдельным ролям сгущенно-сатирический характер. Почти все критики, отозвавшиеся в ту пору на этот возобновленный спектакль, отметили резкое сатирическое обострение образа, которое дал Москвин в старой для него роли Прокофия Пазухина. Темная, словно поросшая мхом, мрачная душа хищника-стяжателя, беспощадного в борьбе за деньги, была раскрыта артистом с небывалой обличительной силой. При всей глубине прежней москвинской трактовки роли Прокофия Пазухина она во многом уступала новому варианту этого образа, созданного артистом в необычайно ярком и смелом сатирическом рисунке. «Заговорила щедринская сатира, — писал журнал “Новый зритель” после спектакля 1924 года, — и заговорила так, как не осмелилась бы раньше говорить»[[63]](#endnote-55). Характерно, что такой восторженный отзыв дан журналом, который был органом так называемого «Левого фронта» и занимал в те годы резко антимхатовские позиции.

Еще более существенные изменения появились и в такой давней постановке Художественного театра, как «Царь Федор Иоаннович». Внимательно вглядываясь в первые спектакли МХАТ после его двухлетнего отсутствия, критика спешит отметить новые черты, возникшие и в этой классической постановке, которой театр четверть века назад начал свою историческую жизнь[[64]](#endnote-56).

Перед собравшейся публикой занавес открывал те же знакомые симовские декорации сводчатых кремлевских палат с расписными стенами. Так же как раньше, протекал медленный ритуал спектакля с торжественными царскими выходами, с толпой бояр в широких длиннополых шубах, с декоративными рындами в ослепительно белых кафтанах и в таких же белых высоких шапках. Как и раньше, в знаменитой сцене третьего акта за стенами Царской горницы едва заметно брезжил синий свет зимнего утра, мешаясь с тусклым светом свечей, и под колокольный перезвон выходил из своей спальни Федор, крестясь и зябко кутаясь в домашний кафтан. Как всегда, {74} шла заключительная сцена на церковной паперти перед высокими, уходящими в колосники, стенами Архангельского собора, со всеми постановочными деталями и мизансценами, установленными в режиссерском плане Станиславского много лет назад. Все казалось до последней черточки привычным, неизменным во внешнем строе театрального представления.

Но в трактовку отдельных ролей трагедии было введено много нового, что меняло звучание спектакля и придавало ему, как писала критика, тон героической приподнятости. Прежде всего, это сказалось на пересмотре москвинского благостного, кроткого сердцем, почти блаженного Федора. На этот раз в роли Федора впервые перед московской публикой выступил Качалов, создавший трагический образ правителя государства, находящегося в остром, осознанном конфликте со своей эпохой. Одухотворенное, нервное лицо качаловского героя с тревожными умными глазами говорило о сложном духовном мире Федора, об его тонкой интеллектуальной организации. В качаловском Федоре жил человек, который, по тютчевскому выражению, «поздно встал»[[65]](#endnote-57) и был застигнут на дороге новой исторической эпохой. Отсюда вырастала драма Федора, поднятая Качаловым до трагедии. Эта роль не долго оставалась в репертуаре Качалова. Но самый замысел артиста и режиссера (Станиславский) был необычайно глубок по социальному содержанию. Впоследствии он найдет классическое решение у Хмелева, шедшего при создании своего Федора от качаловской традиции.

Но в центре возобновленной постановки неожиданно для зрителя, знавшего спектакль в его прежней трактовке, оказался образ Ивана Шуйского, созданный Станиславским. Это был героический образ талантливого русского полководца, ничем не похожий на того ограниченного чванного боярина, которого играл Лужский в старой постановке Художественного театра.

На сцену выходил большой статный человек с длинной седеющей бородой, одетый в воинскую кольчугу, с богатырским обнаженным мечом в руке. Его красивое мужественное лицо с открытым лбом выражало ум, благородство, прямоту характера. Все говорило о духовной силе и моральной чистоте этого полководца, не раз спасавшего русскую землю от врага своей доблестью и военным искусством. В таком Шуйском не было ничего от надменного воеводы, яростно защищавшего свои узкобоярские интересы. Станиславский давал в Шуйском черты народного заступника, народного героя, стоящего со своим богатырским мечом на страже национального {75} достоинства русского государства. Доверчивый и прямой по характеру, Шуйский в трактовке Станиславского, помимо своей воли, оказывался вовлеченным в боярские интриги и становился жертвой той борьбы, которая шла вокруг престола между различными группировками бояр. Шуйский Станиславского по своему уму, мужественному благородству, по чистоте своих убеждений высоко поднимался над всеми остальными персонажами драмы. В нем находили свое воплощение лучшие черты русского национального характера. Трагическая гибель такого Шуйского в финале драмы еще сильнее утверждала героическую тему этого образа.

Нужно иметь в виду, что сохранившиеся фотографии не совсем точно передают характер Шуйского, каким он был создан Станиславским. На снимках в его Шуйском есть чрезмерная принаряженность, театральная красивость позы, близкая к слащавости. Это не раз сбивало с толку позднейших исследователей, по-видимому, не видевших Станиславского в этой роли, и приводило их к неверным заключениям. На самом же деле в том Шуйском, которого создал Станиславский, не было и намека на театральную красивость. Он был прекрасен своей суровой простотой, открытой ясностью внутреннего мира. От всего его облика веяло тяжелой, необработанной силой. В каждом движении его мощной фигуры чувствовалась та упорная несгибаемость характера, которая составляла основную черту Шуйского — Станиславского. И в одежде и в доспехах Шуйского не было сверкающей оперной принаряженности, которую передают сохранившиеся фотографии. Это было привычное снаряжение воина, не раз побывавшее вместе с ним в боях и послужившее ему защитой от вражеских стрел и бердышей.

Используя эти имеющиеся фотографии как ценный материал при изучении творчества Станиславского, необходимо знать, что они делались в Америке во время гастролей Художественного театра. Этим объясняется та оперная слащавость в изображении русского «витязя», которую стремился создать фотограф с чисто рекламными целями.

Новая трактовка двух центральных ролей трагедии во многом меняла прежний замысел спектакля и его эмоциональный строй. Характеры персонажей стали более яркими и рельефными, наполнились страстностью и драматическим ощущением жизни. Социальные конфликты, определявшие судьбу исторических лиц, выведенных в пьесе, стали более ощутимыми в своей трагической {76} напряженности. В таком «героическом» варианте прежней мхатовской постановки сказывалось новое, более глубокое понимание исторического прошлого, показанного театром в динамике социальной борьбы, в столкновении резко очерченных, исторически сложившихся мировоззрений.

Пересмотр, которому подверг Художественный театр две свои прежние постановки («Смерть Пазухина» и «Царь Федор Иоаннович»), говорил о новых творческих замыслах, созревших внутри театра. Как показало будущее, на этих двух возобновленных спектаклях определилось направление новых исканий МХАТ.

Развивая дальше свое прославленное мастерство тонкой психологической разработки сценического образа, Художественный театр в то же время ищет более ярких сценических красок, более сильных по своему драматизму художественных средств, которые позволили бы ему полнее раскрыть сложную социальную тематику его новых замыслов. Поразительный по сатирической остроте москвинский Прокофий Пазухин открывает путь к искусству социальной сатиры, резкой и беспощадной в своей обличительной направленности и необычайно яркой по театральной форме. Через полтора года этот путь приведет театр к такому замечательному спектаклю, как «Горячее сердце».

А в новом варианте «Царя Федора Иоанновича» Художественный театр подходит к созданию социальной трагедии, где в развернутых конфликтах сталкиваются люди сильной воли, больших страстей и резко выявленных характеров. Театр ищет путей к героической драме, в которой, по пушкинскому выражению, была бы изображена «судьба человеческая, судьба народная».

В «Царе Федоре Иоанновиче» эти устремления Художественного театра могли найти только частичное воплощение. Сама пьеса А. К. Толстого не давала возможности раскрыться новым замыслам театра во всей их полноте и новаторской сущности. Но сравнительно скоро МХАТ, после ряда опытов, находит свое, полноценное решение современного спектакля высокого героического плана, как это произойдет при постановке «Бронепоезда 14‑69».

### 2

Три сезона — начиная с осени 1924 года — были самыми бурными в жизни Художественного театра в Советскую эпоху. Вокруг него кипела борьба, шли страстные, непрекращающиеся споры. Почти в каждой своей новой {77} работе Художественный театр в ту пору решал одну из важных идейных и творческих проблем, уверенно расчищая путь к новому искусству, ведя непримиримую борьбу со всем, что мешало его развитию.

В те дни, когда Вл. И. Немирович-Данченко выпускал на публику свою постановку «Пугачевщины» К. А. Тренева, в репетиционных залах Художественного театра полным ходом шла — под руководством К. С. Станиславского — работа над комедией Островского «Горячее сердце».

Этот спектакль, показанный публике в январе 1926 года, занял важное место в истории советского театра. Он сыграл решающую роль в освоении классического наследства, и прежде всего драматургии Островского. Художественный театр нашел новый ключ к произведениям замечательного русского драматурга, открыл в его творческом наследии такие стороны, которые оставались незамеченными в старом театре.

В «Горячем сердце» МХАТ продолжал сатирико-обличительную линию, так интересно определившуюся при возобновлении щедринской комедии. И так же, как в «Смерти Пазухина», основным выразителем этой линии оказался Москвин. Он создал в этом спектакле своего знаменитого Хлынова, который сам по себе составил целое явление в истории русской сцены, долгое время казавшееся исключительным и неповторимым, настолько смелым и новым было москвинское решение сатирического образа. «Смело, ярко, необычайно, — сказал Станиславский Москвину после первого чернового просмотра готовящегося спектакля. — Я вас таким еще, пожалуй, никогда не видел»[[66]](#endnote-58), — добавил он.

Действительно, необычайным было это чудище («монстр», по выражению Станиславского), которое появилось перед зрителем из далекого прошлого в вечер премьеры «Горячего сердца» в образе москвинского Хлынова, этого полушута, полуживотного, комичного и страшного в своем безудержном зверином озорничестве. Для этого дикого существа с низким, заросшим лбом, с плотоядной ухмылкой на мясистом лице не было ничего недозволенного. Все было в руках этого миллионщика, покупавшего людей, как вещи. Весь мир существовал только для веселой хлыновской забавы. В его маленьких глазах, заплывших от беспробудного пьянства, светилось злое любопытство к людям, готовность в каждую минуту сыграть с ними какую-нибудь замысловатую издевательскую шутку.

Все в москвинском Хлынове казалось почти невероятным {78} по гомерическому самодурству и по такому же гомерическому озорству, которое проявлялось в каждом его жесте, в каждой интонации. Фантастическим казался шутовской костюм Хлынова, знаменитая москвинская жилетка ядовито-зеленого цвета, увешанная бутафорскими орденами и медалями. Первое появление такого Хлынова поражало своей неожиданностью и вызывало бурный смех в зрительном зале еще до того, как артист произносил начальную реплику роли. В первое мгновение казалось, что на сцену вышел театральный проказник, порожденный необузданной фантазией артиста и режиссера, нечто вроде клоуна, который призван потешать публику смешными коленцами и «номерами».

Но чем дальше шло действие комедии, тем яснее обнаруживалась жизненная реальность и бытовая типичность этого чудища, этого социального урода, каких во множестве производила из своей почвы, словно ядовитые грибы, купеческая и помещичья самодурная Русь. «Я таких когда-то на Нижегородской ярмарке видел»[[67]](#endnote-59), — сказал Станиславский о москвинском Хлынове на одной из репетиций «Горячего сердца».

Все, что было эксцентрического в поведении Хлынова, получило у Москвина внутреннее психологическое оправдание. Поэтому при всей почти дерзкой смелости внешнего рисунка роли у Москвина хлыновское чудище оказывалось вполне реальным существом, законным бытовым явлением в мире собственников и хищников. Актер ничего не выдумывал от себя в своем Хлынове. Он только выносил на поверхность скрытые уродства человеческого характера своего «героя» и закреплял их в ярких пластических деталях.

Смелое сочетание резких, почти плакатных красок во внешней характеристике образа с тщательной разработкой его психологической ткани составляло новаторскую сущность метода, примененного Москвиным в «Горячем сердце». Из этого сочетания вырастала острая сатирико-обличительная тема москвинского Хлынова.

Дикой, звериной силой веяло от всего облика этого обитателя темного царства, от его бессмысленного лица, от его шутовских выходок, от грузного тела, в котором неожиданно прорывалась какая-то особая увертливая ловкость, свойственная большому хищному зверю.

В этом создании Москвина искусство советского актера достигало огромной, еще небывалой силы социального обобщения. За характерной фигурой безобразника и хама в зеленом атласном жилете и с пьяной ухмыляющейся рожей вставал весь общественный уклад царской {79} России с кулаками-мироедами, самодурами-купцами, с урядниками-держимордами, жандармами и чиновниками, с развившейся стихией этого безудержного, всеподавляющего хамства, которое после москвинского Хлынова получило нарицательное имя «хлыновщина».

Это было новое решение сатирико-обличительной темы Островского, характерное не только для Москвина, но для всего спектакля в целом. Все в постановке Станиславского было дано в ярких красках, крупным планом, с резко прочерченными деталями, как будто зритель смотрел через увеличительное стекло, поставленное перед ним режиссером.

Хлынов в трактовке Москвина занимал центральное место в постановке МХАТ. На нем прежде всего определялся режиссерский замысел Станиславского. Это была самая высокая точка спектакля, к которой режиссер настойчиво и осторожно подтягивал исполнителей остальных ролей. Все сатирические роли «Горячего сердца» были решены Станиславским в том же москвинском ключе, но в самых различных градациях внешней заостренности образа.

Ближе всего к москвинскому стилю исполнения подходила Шевченко в роли Матрены Харитоновны. Что-то театрально-преувеличенное было на первый взгляд в этой непомерно раздавшейся вширь купчихи с наглыми, злыми глазами, шумной, крикливой, размашистой в жестах и движениях, одетой в кричаще-пестрое платье. Но этот пародийный внешний облик Матрены был внутренне оправдан актрисой. С исчерпывающей точностью он выражал несложную психику ее героини, ее повадку злого, нечистоплотного животного и ту непомерную наглость, которая составляла основную черту ее характера. Так же как и москвинский Хлынов, это была не маска, а вполне реальное существо, выросшее в темных дебрях хлыновского царства.

В таких же приемах был создан Грибуниным образ купца Курослепова — почти анекдотического существа, не выходящего из состояния пьяной одури и остолбенения. Казалось, что какое-то отъевшееся животное выползло из своего логова, когда грибунинский Курослепов, нечесаный и очумелый, показывался в темном провале двери и вываливал на крыльцо свое необъятное тело в длинной белой рубахе, зевая и рыча, диким взглядом озираясь на окружающий мир. За внешним обликом такого Курослепова угадывалась душа, поросшая звериной шерстью, чувствовалось темное неразбуженное сознание пещерного человека.

{80} Галерею этих сатирических образов «Горячего сердца» завершал в спектакле МХАТ Градобоев — классическое создание Тарханова. Так же как у других персонажей, в тархановском Градобоеве жило хищное животное, но более осторожное, с опаской оглядывающееся по сторонам, прежде чем ловким и сильным движением схватить свою добычу. Во внешности Градобоева не было живописной красочности Хлынова и монументальности Курослепова. Что-то намеренно-стертое было в его сером, брезгливо-недовольном лице и бесцветных глазах, в военном мундире не первой свежести, в плохо чищенных ботфортах, в примятом форменном картузе. Хищник принимал окраску окружающей среды для того, чтобы незаметно высмотреть очередную жертву. И только временами вырывавшийся нетерпеливый жест, непроизвольно быстрое движение, резкий окрик выдавали постоянную настороженность Градобоева, его готовность, улучив момент, одним прыжком кинуться на добычу и распотрошить ее в укромном месте. В такие моменты в его жилистых руках чувствовалась цепкая сила, за флегматично приспущенными веками угадывался острый взгляд, и вся его фигура подбиралась, вырастала, становилась неожиданно сильной, мускулистой и ловкой. Таким был тархановский городничий в той сцене, где он чинил суд и расправу над калиновскими обывателями.

Высшей точкой сатирического осмеяния образа городничего была созданная Станиславским сцена опьянения в четвертом акте, когда Хлынов, озорничая и издеваясь, насильно накачивал пьяного Градобоева, потерявшего всякое человеческое подобие. В этой сцене, которая шла под неудержимый хохот всего зрительного зала, Хлынов играл Градобоевым, как сильное хищное животное играет пойманным зверьком, зная, что он никуда не уйдет от его острых когтей.

С деланно равнодушным лицом, полузакрыв глаза, стоял Хлынов с бутылкой в руке перед опьяневшим, шатающимся Градобоевым и, несмотря на его отчаянные вопли, продолжал вливать в него все новые и новые порции вина. Он доводил свою жертву до полного изнеможения, делая вид, что отпускает Градобоева на волю, и тут же приказывая слугам вернуть его для новой «операции». В финале этой хлыновской «игры» происходила знаменитая пантомимическая сцена, созданная Тархановым и Станиславским. С мучительными судорогами и стонами, с выпученными от ужаса глазами, обливаясь смертным потом, Градобоев валился на руки слуг, которые уволакивали его за кулисы, как мертвое тело.

{81} Остросатирический смысл всего этого рискованного эпизода снимал с него всякий налет натурализма. Грозный градоправитель в военных ботфортах и мундире оказывался игрушкой в руках всесильного миллионщика. Разыгравшийся Хлынов делал с ним, что хотел, и выпускал из своих лап, выпотрошив его без остатка.

Хищник, опасный для мелкого зверья, сам становился жертвой более сильного и ловкого животного. Этот закон собственнического мира нашел наглядное театральное выражение в смело задуманной «игровой» сцене. Проходной бытовой эпизод был поднят Станиславским средствами сценического искусства до большого социального обобщения.

Этот прием был характерен для всей режиссерской манеры, в какой была поставлена Станиславским комедия Островского.

Сатирические образы спектакля при всей их театральной яркости и внешней заостренности были даны как живые, реальные лица, со всеми индивидуальными деталями и черточками неповторимого человеческого характера. При создании ролей «Горячего сердца» для актеров оставался обязательным закон внутреннего оправдания образа. Даже самая острая игровая деталь допускалась Станиславским только в том случае, если она органически вырастала из внутреннего состояния «человеко-роли», по позднейшей терминологии Станиславского. «Если… наши старания усилить выразительность некоторых сцен, — говорил Станиславский на репетициях “Горячего сердца”, — не будут оправданы актерским исполнением, я сниму все наши эффектные мизансцены»[[68]](#endnote-60).

При всей жизненной правде классических постановок Художественного театра в лучшую пору его дореволюционной деятельности он еще никогда не достигал такой полнокровной передачи действительности, как это было в «Горячем сердце». Как будто сильный источник света выхватил из темноты кусок прошлого и осветил его со всеми характерными чертами и деталями, сделав их рельефными, вынеся их на поверхность из самых потаенных глубин жизни.

Казалось, только Горькому было дано с такой силой обнажать социальную основу в поведении своих персонажей, не оставляя места для недоговоренного, компромиссного решения социального образа.

И действительно, много от горьковского гневного отношения к прошлой жизни, показанной Островским, вложил Художественный театр в свою трактовку «Горячего сердца». И это не было произвольной модернизацией {82} классика. Работая над «Горячим сердцем», Станиславский впервые обнаружил в искусстве Островского такие стороны, которые роднили его с беспощадным реализмом Горького и которые в свое время не могли найти своего полноценного раскрытия.

В спектакле Художественного театра, так же как и в самой комедии Островского, сатирические образы занимали центральное место. Именно на них, в соответствии с замыслом драматурга, строилась обличительная тема спектакля.

Правда, в процессе работы над «Горячим сердцем» Станиславский хотел видеть в Параше и в Гавриле образы героические и в таком направлении одно время вел исполнителей этих ролей на репетициях. В своем стремлении поднять роль Параши до героического плана Станиславский даже ставил ее в один ряд с трагической Катериной из «Грозы» и с Ларисой в «Бесприданнице». По-видимому, еще сильнее усложнял Станиславский социальную биографию Гаврилы, стремясь найти в нем черты поэта-самоучки кольцовского типа, наделяя его глубоким и драматичным пониманием жизни[[69]](#endnote-61).

Но как ни интересны были задачи, которые ставил Станиславский перед исполнителями ролей Параши и Гаврилы, сама комедия Островского на этот раз не давала *прямого* материала для героизации образов. У Островского Параша и Таврило — персонажи бездейственные в событиях пьесы. Не они ведут действие комедии, а оно развертывается вокруг них и помимо их воли и намерения переводит их драматические переживания в комедийный план. Поэтому в спектакле, так же как и в пьесе, Параша и Таврило все же остались только «маленькими людьми» с горячим сердцем, но с очень ограниченными возможностями для протеста против произвола и самодурства Курослеповых, Градобоевых и Хлыновых.

Тему социального протеста Станиславский с поразительной изобретательностью провел в спектакле через другого персонажа комедии Островского. Он нашел для нее неожиданное и своеобразное выражение в эпизодической роли дворника Силана — в этом маленьком шедевре молодого Хмелева, который создал его по замыслу своего гениального учителя.

Через все события комедии проходил стороной, как будто не участвуя в них, старик в одежде дворника с большой бородой и мохнатыми бровями, из-под которых смотрели на мир умные, все подмечающие глаза. Эти выразительные хмелевские глаза внимательно следили за всем, что происходило в курослеповском царстве. Их {83} выражение иногда придавало неожиданно глубокий смысл самым простым репликам Силана. В них часто можно было прочесть укор, лукавую насмешку, недоброжелательство, злую иронию по адресу хозяев жизни. Такое же богатство в оттенках мыслей и чувств своего героя Хмелев раскрывал в интонационно-речевой ткани роли. Каждое случайно оброненное слово Силана актер умело использовал для того, чтобы резче подчеркнуть его отрицательное отношение к самодурам из города Калинова.

Что-то удивительно притягательное было в этом простом, незаметном старике, который жил рядом с Курослеповыми, Градобоевыми и Хлыновыми по своим особым нравственным законам, ничем не похожим на звериную мораль своих хозяев. Это был сложный человеческий характер и самое умное лицо в спектакле. Из жанровой эпизодической фигуры, каким обычно его показывали со сцены, Силан превратился у Хмелева в одно из главных действующих лиц комедии. На всем, что совершалось в курослеповском мире, зритель ловил наблюдающий и осуждающий взгляд хмелевского Силана. Как писала критика после премьеры «Горячего сердца», Хмелев в своем герое раскрыл натуру протестанта, который при всем своем внешнем безразличии не покоряется силам «темного царства» и осуждает их. Ключевой репликой для такого протестующего Силана были его слова из первого акта комедии, сказанные им по адресу своего хозяина Курослепова: «Награбил денег, а я ему их стереги». Эта злая реплика много определила в образе непокорного Силана, «злого» Силана, как писала критика о хмелевском герое; в нем было много от нашего современника, оглянувшегося на прошлую жизнь, изображенную в «Горячем сердце», и осудившего ее недобрым и справедливым словом.

Создание образа такого Силана имело решающее значение для раскрытия сложного замысла Станиславского. Вместе с хмелевским Силаном в спектакле возник уголок другого мира, чуждого царству Хлыновых, Градобоевых и Курослеповых. Это был мир народной жизни, в котором действовали живые, неискаженные представления о добре и зле, о социальной справедливости. Так, через хмелевский образ Силана в спектакле отраженно возникла тема народа, бесправного, находящегося в кабале у царских градоправителей, помещиков и купцов, и в то же время независимого в своей внутренней духовной жизни.

Но хмелевский Силан не только осуждал курослеповский мир со своих более высоких моральных позиций. {84} В спектакле ему были даны минуты торжества, когда он из стороннего наблюдателя превращался в лицо действующее. Таким он был в знаменитой сцене поимки вора во втором акте, когда собственными руками предавал на всеобщее посмеяние своего хозяина, а в его лице — весь курослеповско-хлыновский зверинец из города Калинова.

В прежних постановках комедии Островского эта сцена игралась в традиционном плане комического недоразумения: придурковатый, глухой Силан в вечерних сумерках во всеобщей суматохе по ошибке хватал Курослепова и колотил его, приняв за вора. В мхатовской постановке этого эпизода не было ничего от такого комического недоразумения. Умный и «злой» хмелевский Силан пользовался случаем, чтобы в темноте расправиться со своим хозяином, наказав его за непомерное самодурство, за его нрав тупого и жестокого животного. Он нещадно лупил Курослепова, делая вид, что не слышит его воплей. «Хоть час, да мой!» — так определял сам Хмелев скрытый смысл этого эпизода, его «задачу», по мхатовской терминологии[[70]](#endnote-62).

Закончив свою расправу с хозяином, Силан отходил в сторону с удовлетворенным видом. В его глазах, блестевших от возбуждения из-под стариковских мохнатых бровей, светилось столько молодого хмелевского задора, в его лице было разлито такое лукавое торжество, что публика разражалась бурными, долго несмолкавшими аплодисментами по его адресу. В эту минуту Силан вырастал в действительного героя театрального представления, который от имени зрительного зала чинил суд и расправу над одним из столпов хлыновско-курослеповского царства.

Эта сцена торжества Силана была разработана Станиславским в том же плане «крупного комизма» (по выражению Островского), в каком была решена вся постановка «Горячего сердца». И здесь чисто игровой, почти буффонный эпизод приобретал неожиданно глубокое значение, развивая в комедийном плане обличительную тему спектакля.

Решение образа хмелевского Силана по своей смелости и глубокому раскрытию текста Островского не уступало москвинской трактовке Хлынова. Эта роль сразу же выдвинула молодого Хмелева в один ряд с прославленными «стариками» Художественного театра, как отмечали рецензенты в своих статьях о «Горячем сердце»[[71]](#endnote-63).

Хмелевский Силан, созданный артистом при помощи своего учителя, может быть, ярче любой другой роли в {85} «Горячем сердце» раскрывает поразительно глубоко понимание Станиславским творчества Островского, его умение в заигранном тексте открыть новые, никем не замеченные богатства. Станиславский в своих режиссерских работах как никто умел сдирать с драматических произведений отвердевшую оболочку сценических штампов, как бы освобождая таившиеся под ней живые существа.

Конечно, в глубоком новаторском раскрытии комедии Островского большую роль сыграло великолепное искусство актеров Художественного театра. Но за игрой каждого из них просвечивает единство режиссерского замысла. Станиславский осторожно и в то же время настойчиво вел исполнителей в одном нужном ему направлении. Он ставил перед ними большие задачи, органически связанные с индивидуальностью каждого из них и одновременно вытекающие из общего режиссерского плана спектакля. В каждом замечании Станиславского, в каждом новом упражнении, которое он предлагает актерам в процессе репетиционной работы над «Горячим сердцем», проявляется стремление режиссера открыть на сцену свободный путь той реальной действительности, тем живым людям, которые стоят за литературным текстом комедии Островского.

Это единство режиссерского замысла сказывалось на всех сторонах спектакля, в том числе и на декорационном оформлении.

Декоративный стиль «Горячего сердца», каким мы знаем его сейчас, был найден не сразу. Он складывался по мере того, как вырастал спектакль на репетициях и определялся тон и характер актерского исполнения основных ролей комедии. Поворотным моментом в этом отношении было вхождение Станиславского в репетиционную режиссерскую работу над «Горячим сердцем» осенью 1925 года. Принимая постановку в свои руки, Станиславский переделывает спектакль заново, меняя все мизансцены, трактовку основных сцен, выдвигая новые задачи перед исполнителями. Такому же радикальному пересмотру подвергается и декоративное оформление. Сравнение первоначальных эскизов Крымова и тех декораций, которые были поставлены на сцене Художественного театра в вечер премьеры «Горячего сердца», вводит нас с новой стороны в режиссерский замысел Станиславского и раскрывает сложный путь, каким он обычно шел в создании всего спектакля в целом.

В основе изменений эскизов лежит стремление Станиславского органически связать декоративное оформление с обличительным замыслом спектакля и с трактовкой {86} основных персонажей комедии в плане «крупного комизма».

Так, например, в поправках к эскизу первых двух актов Станиславский исходит от сатирического образа монументального звероподобного грибунинского Курослепова, занимающего центральное положение в этих действиях. Под таким углом зрения Станиславский и подвергает эскизы детальному пересмотру.

Вместо развесистого кудрявого дерева из крымовского эскиза, с идиллическим столиком и скамейками под ним для чаепития, на сцене появляется гигантский ствол мощного дерева в несколько обхватов, вытянутый вверх, с кроной, уходящей из поля зрения публики далеко под колосники. Так же резко увеличивается в размерах крыльцо курослеповского дома. Из обычного крыльца, каким его дает художник в эскизе, оно превращается на сцене в массивное сооружение с небывало мощными четырехугольными столбами из цельного дерева, с многоступенчатой широкой лестницей, с тяжелой шатровой крышей. Огромными становятся и ворота курослеповского дома, сложенные из гигантских балок и бревен и похожие на ворота пограничной степной крепости.

Это была действительная купеческая крепость, укрепленное «городище» в курослеповском разбойничьем царстве. За его толстыми стенами Курослепов оберегал от чужого глаза свои кованые сундуки и многопудовые мешки с наворованным богатством. Так, через декорации Станиславский воплотил ту же тему, которая проходила в сатирическом образе грибунинского Курослепова, — тему самодурного купечества, гомерического в своей стяжательской жадности и остолбенелости.

Еще более наглядно раскрывается режиссерский замысел Станиславского при пересмотре эскизов к акту, отведенному главным образом сатирической экспозиции образа Градобоева. Центральное место в первоначальном крымовском эскизе занимал декоративный фон, на котором художник изобразил широкий пейзаж со светлым речным плесом, с уходящими вдаль холмистыми полями. Все остальное в эскизе Крымова (два здания с двух сторон сцены) служило своеобразным обрамлением пейзажа. Художник направлял все внимание зрителя вглубь, к этой расстилающейся дали, на фоне которой персонажи должны были выглядеть миниатюрными фигурками, затерянными в необозримых пространствах полей и неба.

Нужно думать, что этот умиротворенный пейзаж, уводящий зрителя в просторы русской природы, был связан, по первоначальному замыслу режиссуры, с лирической {87} темой Параши, с ее уходом из родного дома в далекое путешествие к «святым местам».

Станиславский резко меняет этот лирический план декораций и приводит их в соответствие со своим замыслом «Горячего сердца» как ярко-сатирического, обличительного спектакля. Он снимает глубину сцены, жертвуя эффектным живописным пейзажем и заменяя его нейтральным, незаметным фоном из темных высоких холмов, которые закрывают горизонт и подступают вплотную к игровой площадке. Вслед за этим он выдвигает вперед фасад казенного здания, увеличивает его в размерах, делает более строгим по архитектурным формам. «Домашнее» крыльцо из эскиза, поставленное на тонких деревянных столбиках, превращается в подъезд ведомственного дома. На нем появляются высокие ампирные колонны, и весь его вид делается внушительным и холодно-официальным.

Так, декоративной характеристикой акта Станиславский делает не лирический ландшафт, а здание казенного «присутствия», в котором царит Градобоев и где он вершит суд и расправу над подвластными ему обитателями города Калинова. Станиславский и здесь подчиняет декоративное оформление сатирической задаче акта, посвященного показу «градобоевщины» как типичного социального явления чиновно-полицейской Руси.

В таком же направлении идут поправки Станиславского к первоначальному крымовскому эскизу первой картины четвертого акта, действие которой происходит в имении подрядчика Хлынова. Характеристика Хлынова и становится ведущей во всех изменениях, которые вводятся в декорации этого акта. Так же как и в третьем действии, Станиславский убирает все, что может «играть» само по себе и отвлекать внимание зрителя от главной «задачи» акта. Он снимает уходящую вдаль живописную перспективу крымовского парка с поднимающимися купами деревьев и заменяет этот пейзаж нейтральным, глухим фоном «горизонта». Исчезают второстепенные стилизованные детали, во множестве введенные художником в эскиз. Знаменитая хлыновская беседка освобождается от архитектурных пристроек, сильно увеличивается в размерах, делается массивной по форме и аляповатой по краскам, похожей на размалеванную сцену ярмарочного балагана с грубо выточенными витыми колонками. И вместе с тем она выдвигается из глубины сцены на первый план, как бы вбирая в себя весь декоративный замысел акта. И, наконец, характерное для всего эскиза Крымова сочетание бледных пастельных красок, нежно-голубых, {88} розовых и зеленых, Станиславский заменяет контрастными, аляповатыми тонами.

Все в декорациях приводится в гармонию с внутренним и внешним обликом миллионщика Хлынова, этого безобразника и хама, с его издевательскими выходками и разбойничьим шутовством. Декорация становится частью общей хлыновской характеристики, превращаясь в своеобразный декоративный «портрет» героя.

Сложное режиссерское искусство находить точное соответствие декоративного оформления с идеей спектакля и с человеческими характерами персонажей создавалось Станиславским издавна. Он применял его уже в ранних своих постановках в пору Общества искусства и литературы, о чем свидетельствуют его режиссерские партитуры «Села Степанчикова» («Фома»), «Отелло» и «Уриэля Акосты». Это искусство с поразительной глубиной было разработано Станиславским в его постановках исторических драм на сцене Художественного театра, в работе над «Доктором Штокманом» и особенно в чеховских и горьковских спектаклях. Но никогда еще мастерство Станиславского в этой области не достигало такой виртуозности и такой остроты в своей социальной направленности, как это было в «Горячем сердце». Все в декоративном оформлении было здесь дано в отжатом, концентрированном виде. Каждая деталь была взвешена и оценена с точки зрения общего обличительного замысла комедии. Все было подчинено одной мысли, одной «сверхзадаче», как называл Станиславский основную идею художественного произведения.

Оформление «Горячего сердца» выполняло и другую служебную функцию спектакля. Выдвигая декоративную установку ближе к рампе, Станиславский тем самым выводил и актеров вперед, к публике. Большинство мизансцен в «Горячем сердце» он строит на первом плане, размещая немногочисленных персонажей во всю ширину сцены, зачастую заставляя их вести диалог на значительном расстоянии друг от друга. Это обостряет черты «крупного комизма», характерные для исполнительской манеры «Горячего сердца», вызывая у актеров широкий, динамичный жест, громкую и отчетливую подачу слова, скупую, но выразительную мимическую игру.

Выдвинутый к переднему плану, рельефно освещенный даже в «темных», вечерних, эпизодах (Станиславский хорошо знал секрет такого освещения), освобожденный от глубины сцены и от перспективного живописного фона, актер «Горячего сердца» действительно сосредоточивал на себе внимание зрительного зала. В этих условиях малейшее {89} его движение, едва уловимая интонация, мимолетно брошенный взгляд доходили до публики «крупным планом», словно пропущенные через невидимую лупу, через незаметный звуковой усилитель.

Все вместе взятое, начиная от трактовки ролей, кончая последней декоративной деталью, и создавало ту театральную яркость спектакля, о которой с восхищением говорят писавшие о «Горячем сердце» на сцене Художественного театра. Эта театральная яркость не возникала сама по себе, как иногда думают, в результате какой-то особой, самодовлеющей театральности, которой режиссер, как острой приправой или «гарниром», может сделать пригодным любое сценическое «блюдо». В «Горячем сердце» Станиславского, как во всяком произведении подлинно живого искусства, она рождалась из глубокой, яркой мысли художника, которая находила для своего выражения единственно точную и исчерпывающую художественную форму.

### 3

Незадолго до премьеры «Горячего сердца», в декабре 1925 года, в Художественном театре состоялся своеобразный спектакль-концерт «Утро памяти декабристов», посвященный столетию со дня декабрьского восстания 1825 года. Программа спектакля была сборная и напоминала «литмонтаж» — распространенный в то время жанр театрального представления, приуроченного к памятным историческим датам. В нее входило чтение стихов, отрывков из речей и воспоминаний декабристов и несколько эпизодов из кугелевской инсценировки «Декабристы».

Несмотря на то, что спектакль был рассчитан только на однократное исполнение, подготовка к нему заняла сорок шесть репетиций, как сообщает об этом летопись Художественного театра. Одно это обстоятельство говорит о том, что театр придавал большое значение своей новой работе. Снова после «Пугачевщины» МХАТ подходил к теме революции через события, отошедшие в прошлое. В своем «литмонтаже» Художественный театр стремился связать героический эпизод ранней истории русского освободительного движения с сегодняшним днем революции. Об этом говорил Станиславский в своем вступительном слове к спектаклю[[72]](#endnote-64). Эту тему развивало пророческое стихотворение Н. П. Огарева, которое в финале читал В. И. Качалов, словно обращаясь в прошлое, к живым декабристам, от имени народной аудитории, наполнившей зрительный зал в этот день:

{90} «Чего желали вы так страстно,
Все, все исполнится, — придет, —

звучал со сцены качаловский голос. —

Иной восстанет грозный мститель,
Иной восстанет мощный род,
Страны своей освободитель,
Проснется дремлющий народ».

Спектакль-концерт получил признание у советской общественности, как дальнейший шаг Художественного театра к созданию социально-значительного современного репертуара. Исключительный успех имело выступление того же Качалова в роли Николая I в сцене «Допрос Трубецкого и Рылеева» из инсценировки А. Р. Кугеля. Об этой качаловской роли, сделанной в остроразоблачительном плане, заговорили как о явлении большого идейно-художественного масштаба.

Эти настроения зрительного зала на просмотре «Утра» передает письмо Станиславского Качалову, написанное им сразу же после окончания спектакля. Это был первый безоговорочный успех Художественного театра в годы революции на его новом репертуарном пути. И в письме Станиславского слышится чувство радости за свой театр. Он расценивает только что прошедший спектакль как «большую и превосходную работу, которая дает театру верную, хорошую и благородную ноту», и в заключение сообщает Качалову о своем решении создать на основе кугелевской инсценировки спектакль основного репертуара театра[[73]](#endnote-65).

Характерна быстрота, с которой Станиславский откликается на определившийся общественный успех новой работы театра. Обостренное чувство зрительного зала всегда было свойственно Станиславскому. Но с особой силой оно проявляется у него в те годы, которые мы рассматриваем в данном очерке, когда МХАТ совершает крутой поворот на своем пути. В своих печатных и устных выступлениях этих лет Станиславский постоянно возвращается к теме зрительного зала. Он внимательно отмечает изменения, которые происходят в нем на протяжении первого революционного десятилетия, стремясь «найти и понять нового зрителя», как он сам говорит в ту пору. Станиславский всматривается в лица новых людей, заполняющих серо-зеленый зал Художественного театра, стараясь разгадать их чувства, мысли и стремления. С напряженным вниманием он вслушивается в каждое замечание, в каждый отзыв, в особенности если он исходит от обыкновенных зрителей, представителей новых общественных {91} кругов. Не полагаясь на свой опыт, он проверяет на новой аудитории каждый шаг театра, чтобы не оставить незамеченной ни одной ошибки в движении к искусству нового социально-художественного типа, чтобы не проглядеть ценные ростки в его работе, которые могут дать богатые всходы в завтрашнем дне советской театральной культуры. Станиславский хочет до конца понять духовные запросы новой аудитории. Ведь для того, чтобы создать новое искусство, «нужно уметь заглянуть в сердца современных зрителей» — так определял тогда Станиславский основную задачу, которую он ставил перед собой и перед своим театром[[74]](#endnote-66).

Общественный успех спектакля «Утро памяти декабристов» и прежде всего качаловской роли показал, что в этой постановке удалось найти новые, замечательные по своей точности художественные средства для раскрытия большой социально-политической темы. Это найденное нужно было удержать и включить в творческий багаж театра. Станиславский спешит это сделать по горячим следам. Он торопится сказать об этом Литовцевой — режиссеру спектакля — и Качалову, главному его «герою», чтобы «верная нота», прозвучавшая со сцены и нашедшая отзвук в зрительном зале, не оборвалась, чтобы артист не упустил того ценного, что он нашел в своей роли, схваченной им еще в первоначальном, почти эскизном наброске в таком остром социальном ракурсе.

Через несколько месяцев после письма Станиславского, в мае 1926 года, новый спектакль, «Николай I и декабристы», вошел в основной репертуар Художественного театра. В то время критика отвела этой мхатовской работе одно из первых мест в московском сезоне 1925/1926 года, вообще богатом многими постановками первостепенного общественно-художественного значения. В самом Художественном театре даже «Горячее сердце» с его громким, все растущим успехом не отодвинуло в тень новую мхатовскую постановку.

Своим успехом спектакль был обязан главным образом качаловскому исполнению роли Николая I, превращенной артистом из эскизного рисунка в детально разработанный социально-психологический портрет большой обличительной силы. Качалов создал поразительный по социальной остроте образ венценосного палача, жандарма и сыщика на троне. Это была не маска и не карикатура. В качаловском Николае все было психологически достоверно и исторически точно.

Словно искусный хирург Качалов вскрывал в своем «герое» пласт за пластом внешние покровы и обнажал за {92} ними перед зрителем живой характер Николая, в котором сплелись в один клубок трусость и наглость, душевный цинизм, ненависть ко всему, что отмечено печатью духовной независимости, мстительная жестокость и лицемерие, возведенное в культ, переходящее в актерство.

В первый раз Николай появлялся перед зрителем в тот момент, когда выведенные к зданию Сената войска восставших полков отказались присягать новому императору. Занавес открывал просторную комнату во дворце с белыми «ампирными» дверями, отделанными золочеными украшениями, с лаковым полом, с высокими окнами, выходящими на Сенатскую площадь. Некоторое время комната оставалась пустой. В тишине дворцовых покоев до зрителя доносился через окно нарастающий мятежный гул.

Эта игровая пауза, сразу вводившая зрителя в тревожную обстановку начавшегося восстания, длилась несколько мгновений. Ее прерывал шум торопливых шагов за кулисами, чей-то резкий голос, и на сцену выходил Николай с лицом, похожим на белую алебастровую маску, высокий, прямой, одетый в парадный мундир, в традиционных лосинах и в ботфортах. Он быстро пересекал комнату в сопровождении растерянной свиты и останавливался у высокого окна, откуда открывался вид на площадь и на расположение мятежных войск.

На протяжении всей этой сцены качаловский Николай отдавал приказания, принимал донесения, обменивался репликами с приближенными. Но зритель чувствовал, что внутренне он был прикован к окну. Время от времени Николай возвращался к нему, со страхом и ненавистью всматриваясь в многоликого врага, неожиданно поднявшегося на самодержавную власть. Немногими лаконичными деталями Качалов передавал смертельный испуг, таившийся под бесстрастной маской Николая, под его бравой военной выправкой. Быстро метнувшийся растерянный взгляд, дрогнувшая нога в лосинах при звуке выстрела, донесшегося с площади, интонация, срывающаяся на высокий крик, — все это выдавало его внутреннее смятение.

Но по мере того как определялась неудача восстания, качаловский Николай менялся на глазах у зрителя. Испуг сменялся мстительной злобой, а глаза его из растерянных становились теми беспощадными «зимними» глазами, о которых писал Герцен в «Былое и думы». И все сильнее в его поведении проступали черты актерства.

Центральным моментом в качаловской характеристике Николая была сцена допроса декабристов. Перед аудиторией во всей своей неприглядности раскрывался {93} образ царя-сыщика, выполняющего свою роль с увлеченностью профессионала.

В этом эпизоде Николай появлялся в своем рабочем кабинете без той императорской позы, которую он изо всех сил старался сохранить в первой сцене. На нем был будничный военный сюртук, движения его были быстры и деловиты. Артист показывал Николая за работой мастера заплечных дел, «первого жандарма» только что созданного тогда Третьего отделения.

Сцену с Трубецким Качалов проводил в резких, грубых тонах, превращая допрос в физическое истязание своей жертвы. В финале этой сцены качаловский Николай быстрым и сильным движением валил Трубецкого на пол, срывал с него эполеты и замахивался ими, чтобы ударить его по лицу. В этой грубой выходке царя-жандарма артист с превосходной силой передавал мелочно-мстительную натуру Николая, его стремление растоптать противника, унизить его, подавить его волю, отплатить ему за пережитый страх в день восстания.

Но перед приходом Рылеева во внешнем облике качаловского Николая, в его манере держаться и говорить происходили на глазах у зрителей мельчайшие, но ощутимые изменения. Что-то от «декабриста» возникало на его чересчур белом актерском лице с убегающей назад коварной линией лба. И в глазах его появлялось лицемерно-елейное выражение. Это была внутренняя «гримировка» качаловского Николая перед встречей с его главным врагом, упорство которого ему нужно было сломить любой ценой, чтобы до конца выявить тайные нити заговора. Весь допрос Рылеева Качалов вел в задушевном тоне, который к концу сцены переходил в тон «сообщника», чуть ли не участника заговора. Качаловский Николай пускал в ход жандармскую лирику, игру со слезами и поцелуями. Он делал все для того, чтобы уверить Рылеева в своей искренности и заставить его раскрыться. Здесь игра Качалова достигала вершины обличительного искусства.

В финале допроса был момент, когда Николаю удавалось наконец сломить недоверие Рылеева и заставить его говорить. В эту минуту глаза качаловского Николая загорались таким торжествующим блеском, что ему приходилось прикрыть их ладонью от взгляда Рылеева. Эта игра глаз длилась одно мгновение, но она словно вспышкой молнии освещала перед зрителем до дна страшный внутренний мир этого палача на троне.

В двух небольших эпизодах, с такой силой изображенных Качаловым, вставала вся будущая история мрачного {94} николаевского царствования. Это была не театральная роль, но целый урок истории, рассказанный актером с поразительным лаконизмом и разоблачающей силой.

Замысел Художественного театра в этом спектакле не ограничивался созданием обличительного образа Николая. Ставя «Николай I и декабристы», МХАТ стремился продолжить поиски социальной трагедии, начатые в новом варианте «Царя Федора Иоанновича», а затем в «Пугачевщине». Театр хотел «вызвать на сцену… тех людей, которые сто лет назад пожертвовали своей жизнью для нас», — так определял Станиславский основную задачу мхатовского спектакля о декабристах[[75]](#endnote-67).

Однако материал кугелевской инсценировки не позволил театру осуществить этот замысел и поднять образы декабристов до трагической высоты. В персонажах начало лирическое преобладало над трагедийным. Слишком много печали светилось в глазах героев драмы. Слишком сильно в них жило сознание собственной обреченности и бесполезности своего подвига. Это были только жертвы рановременного восстания, а не те «богатыри, кованные из чистой стали», по словам А. Герцена, «воины-сподвижники», которые хотели ценою своей гибели «разбудить к новой жизни молодое поколение»[[76]](#endnote-68).

Новая попытка Художественного театра вслед за «Пугачевщиной» создать спектакль высокого героического плана на материале исторического прошлого русского освободительного движения не получила полноценного решения. И это не было простой случайностью. В ту пору советская историческая драма развивалась под сильным воздействием концепции Покровского, снижавшего историческое значение освободительного движения в России[[77]](#endnote-69). Такое снижение коснулось и декабристов в кугелевской инсценировке, впрочем, как и во многих других пьесах, написанных тогда к столетней дате со дня восстания на Сенатской площади.

В те годы проблема социальной трагедии решалась не на историческом материале. Героическое искусство советского театра создавалось на современной тематике. Оно вырастало из сегодняшней жизни революции, насыщенной острыми социальными конфликтами, полной внутренней страстности и пафоса. Эта жизнь стояла у дверей театра и требовала для себя выхода на сцену. Художественный театр обращается к молодым советским писателям, открывает перед ними свои двери и приступает к созданию нового репертуара. «Наше коллективное творчество, — говорил в ту пору Станиславский, — начинается с драматурга, — без него артистам и режиссеру делать {95} нечего». Лишь тогда, когда появится пьеса, «отражающая душу современного человека и его жизнь», — продолжает Станиславский, — люди театра станут «искать наиболее яркого воплощения ее ради ее внутренней духовной сути»[[78]](#endnote-70). Начинается напряженная работа Художественного театра по созданию новых пьес. В течение двух лет театр выпускает ряд спектаклей, построенных на сегодняшней острой политической тематике.

## Творческий путь Щукина[[79]](#endnote-71)

### 1

Путь Щукина к большому искусству был необычно медленным и трудным.

Долгое время его театральная судьба мало чем отличалась от судьбы многих молодых людей со средними актерскими данными, увлекавшихся театром и в первые годы революции устремившихся на площадки различных студий и маленьких театриков, которые во множестве рождались в тогдашней Москве.

Пройдет много лет упорного труда, неуверенных поисков, полууспехов и полу поражений, прежде чем среднеспособный студиец, корректный исполнитель различных театральных ролей от комедийно-гротесковых до бытово-драматических уступит место тому большому художнику, каким знает Щукина сейчас история русского сценического искусства.

И произойдет это «превращение» Щукина, на удивление его современников, внезапно, в один театральный вечер осенью 1932 года, на премьере «Егора Булычова». В этот вечер перед зрителями Вахтанговского театра появился какой-то другой, новый для них Щукин, как будто похожий на вчерашнего своим внешним обликом и вместе с тем преображенный неожиданно вспыхнувшим внутренним огнем.

А было ему в тот памятный вечер почти сорок лет — возраст, к которому талантливые актеры приходят обычно с уже сложившейся артистической репутацией и с завершенной галереей основных ролей. Но для Щукина только занималась заря его короткого (слишком короткого!) творческого праздника.

Такая чрезмерная медленность артистического формирования Щукина представляется тем более странной, что самый интерес к театру проявляется у него очень {96} рано. Еще подростком Щукин становится увлеченным участником любительских спектаклей в Кашире, где жила его семья и куда он приезжал из Москвы на время школьных, а затем студенческих каникул.

И это не было для него простой забавой. К своим любительским выступлениям он относился со всей серьезностью, свойственной ему с детства.

Так же рано определились у молодого Щукина и его театрально-художественные вкусы. Среди московских театров, которые он посещал в юности, самым близким для него был Художественный театр. Он сам рассказал впоследствии о своем трогательно-благоговейном отношении к тогдашнему МХТ и к его служителям, — именно «служителям», какими представлялись Щукину в те годы актеры этого всемирно признанного храма театрального искусства.

В серо-зеленом зале Художественного театра начинаются для Щукина годы его учения искусству актера. Он застал труппу МХТ еще в полном блеске ее талантов. Станиславский, Москвин, Качалов, Леонидов и другие «художественники» находились в зените творческого пути. Они еще выступали тогда в своих коронных ролях, принесших им мировую славу.

Среди них особой любовью пользовался у Щукина Качалов. Он видел этого прекрасного артиста во всех ролях его репертуара тех лет, иногда по нескольку раз в одной и той же роли. А встретить его на улице при выходе из служебного мхатовского подъезда, вглядеться в его такое знакомое по сцене и необычное в жизни лицо было для молодого Щукина, по его словам, целым событием[[80]](#endnote-72).

Увлечение талантом Качалова Щукин разделял тогда со многими своими современниками. Последнее предреволюционное десятилетие для Качалова действительно было временем его наивысшей славы. Начиная с Протасова в горьковских «Детях солнца» (1905) и «Бранда» Ибсена (1906), он становится тем, что называется властителем дум новых поколений русских зрителей. В эти годы он принимает эстафету на звание «первого актера России» от своего великого предшественника и учителя Станиславского, который к тому времени ролью шекспировского Брута (1903) уже завершает галерею своих положительных героев.

Особенным успехом пользовался тогда Качалов у студенческой молодежи, видевшей в нем «своего» актера, выразителя в искусстве ее надежд и упований. Здесь Щукин шел в общем потоке своих сверстников.

{97} Но будущее показало, что увлечение Качаловым имело у него и дополнительные, скрытые до времени причины. Много позже, когда сам Щукин вырастет в большого художника русской сцены, в характере его дарования обнаружатся стороны, роднящие его с Качаловым. В пору творческой зрелости Щукина у его персонажей, так же как у качаловских героев, начало интеллектуальное, умозрительное преобладало над чисто непосредственным, эмоциональным восприятием действительности. Это были прежде всего люди мысли, мысли пытливой, ищущей, направленной на самостоятельное осмысление современного мира с его кричащими противоречиями и неразрешимыми конфликтами.

Театральная критика рано разгадала в своеобразном качаловском даровании необычное соединение героической стихии и рассудочного начала. «Герой-резонер» — так определял тогда Кугель театральное амплуа Качалова[[81]](#endnote-73). В этом определении при всей его традиционной условности была своя доля истины, приложимая и к Щукину. Мало того, это необычное амплуа, по-видимому, таило в себе и более широкую историческую закономерность. Оно было задано самим временем, эпохой, в которой возникло на современной сцене. И было оно гораздо более распространенным, чем это покажется на первый взгляд. Ведь и талант Александра Моисси — тогдашней «звезды» западноевропейского театра — нес на себе те же опознавательные знаки. Ведь и у Хмелева во многих его сценических созданиях жило то же сочетание беспощадной аналитической мысли и героической приподнятости в восприятии жизни.

Это не было простой случайностью. За театральным амплуа «героя-резонера» стояли реальные люди, родившиеся к исторической жизни на грани двух миров в годы великих социальных противостояний и призванные решать на весах своей совести собственную судьбу и судьбу своих современников.

Но все это приобретет очевидную ясность много позже. В годы, когда молодой Щукин в форме школьника, а затем студента выстаивал в ночных очередях за билетами в Художественный театр, — в эти годы история его будущего театрального амплуа еще только начиналась, проходила первые свои этапы на русской сцене. К тому же Щукин тогда, по его собственным признаниям, и не помышлял, что ему самому когда-нибудь удастся стать заправским актером, и, конечно, меньше всего он думал, что придет время, когда его имя будут ставить рядом с именем его кумира Качалова.

{98} Актерская профессия вообще не считалась в те времена сколько-нибудь верным делом, на которое можно ставить ставку, с которым можно связывать планы будущей жизни. Даже для явно талантливого актера она была сопряжена с большим риском. Слишком многое в тогдашней актерской судьбе зависело от счастливого случая. А по своему человеческому характеру, каким он проявился у Щукина еще в детские годы, он был, скорее, человеком «положительным», как говорилось тогда о людях осмотрительных, не склонных полагаться на случай, идти на неоправданный риск. Да и домашняя среда, в которой рос и воспитывался Щукин, была сугубо деловой, далекой от серьезных артистических интересов. Его отец занимался мелкой коммерцией: он держал доходный буфет на железнодорожной станции в Кашире. Занятие весьма прозаическое даже для того сверхкоммерческого времени.

Ко всему этому Щукин в ранние свои годы, по-видимому, не отличался уверенностью в себе, в своих силах. Его собственные сценические данные, наверное, представлялись ему тогда сомнительными или, в лучшем случае, неопределенными.

Нужно думать, что такого же мнения держались в ту пору и его ближайшие друзья. Впоследствии, когда к Щукину пришла слава, некоторые из них вспоминали в частных письмах и в мемуарных записях о его ранних выступлениях в любительском кружке при железнодорожном депо в Кашире. Они с восхищением говорили о поразительном трудолюбии своего друга, о его добросовестном до истовости отношении к любой порученной ему роли, какой бы она ни была по размеру и по художественному качеству. Из их рассказов можно понять, что Щукин уже в те времена в своей работе над образом стремился идти от жизни, от своего душевного опыта, от своих жизненных наблюдений и за театральной ролью всегда старался разглядеть живое человеческое существо с характерным внешним обликом, с его реальными чувствами и переживаниями. В этом отношении Щукина уже тогда можно было бы назвать сторонником мхатовской актерской школы.

Но вместе с тем свидетели ранних сценических опытов Щукина не называли ни одной его удачной роли тех лет, несмотря на то, что он сыграл их великое множество — около ста, по его собственным последующим подсчетам. И среди них были такие значительные, как Бубнов в горьковском «На дне», студент Онуфрий из «Дней нашей жизни» Леонида Андреева, Константин в «Детях Ванюшина» Найденова.

{99} Казалось, что влечение Щукина к сцене останется той любовью без ответа, какая нередко встречается в изменчивом театральном царстве с его манящими огнями и с обещаниями легких триумфов — обещаниями, которые так быстро оборачиваются для искателей славы горькими разочарованиями и крушением жизненных надежд.

Так или иначе, при всей любви к театру Щукин в те годы не решался доверить свою судьбу сцене. По окончании средней школы он поступил на механический факультет Московского технического училища (ныне МВТУ имени Н. Баумана) и готовился стать инженером-железнодорожником.

Кстати сказать, выбор этой узкой специальности среди многих других «деловых» профессий, по-видимому, был навеян Щукину каширским пристанционным бытом, который обступал его с детских лет и отлагался в его впечатлениях не одной своей прозаической стороной. Впоследствии он напишет для роли командира корпуса Малько из афиногеновского «Далекого» целый монолог, в котором расскажет о том романтическом, что у него было связано в молодости со стальными путями-дорогами, убегающими за горизонт и словно зовущими к дальним странствиям, к неизведанным встречам и неоткрытым странам. Драматург не включил этот поэтический монолог Щукина в печатный текст пьесы. А жаль. Он принадлежал к наиболее сильным по драматизму текстовым кускам в роли Малько, помогая актеру отыскать в замкнутом, не в меру суховатом герое афиногеновской пьесы его мечтательную, лирическую душу.

Этот монолог интересен и тем, что позволяет нам заглянуть во внутреннюю лабораторию позднего Щукина. Для того чтобы приблизить к себе театральный персонаж, сделать его «своим», Щукин приводит в движение собственный душевный мир, вводит в сценический образ материал своих человеческих переживаний и жизненных впечатлений, идущих иногда издалека, от детских и юношеских лет. В данном случае он открыто выступает как прямой соавтор драматурга не только в трактовке роли, но и в ее тексте.

Однако вскоре театральные увлечения молодого Щукина, его порывания в художественное творчество и трезвые планы делового устройства жизни были оборваны войной и мобилизацией.

В его биографии началась короткая, но важная для его будущей артистической деятельности пора жизненных «университетов». Это были трудные, жестокие «университеты» времен войны и революции.

{100} Вместо институтских занятий и спектаклей Художественного театра к нему пришла военная муштра в школе прапорщиков ускоренного выпуска, а за ней потянулись казармы, тыловые воинские формирования, эшелоны на фронт, бои, вши и грязь окопного быта — и люди, люди, нескончаемой вереницей шедшие рядом с ним по тем же дорогам войны, — с различными характерами, страстями и судьбами. Это была школа человековедения, такая необходимая в молодости каждому большому художнику, какие бы формы она ни принимала.

А вслед за войной в его жизнь ворвалась революция с тем сложным и небывалым, что она несла на своих могучих крыльях, с ее надеждами и тревогами, с ее вздыбленным бытом, который особенно остро ощущался на фронте, закипевшем солдатскими комитетами, митингами, братанием и начавшимся развалом армии. А затем наступили годы гражданской войны и службы в Красной Армии.

Весь этот бурный, насыщенный путь молодой Щукин прошел в короткие три-четыре года вместе с десятками миллионов своих современников, так же как и он захваченных вихрем грандиозных событий, круто повернувших судьбы всего мира.

В этом вихре развеялось, исчезло без следа многое из того, что еще вчера казалось прочным и установленным навечно. Он принес с собой людям новых революционных поколений характерное для этой эпохи чувство небывалой освобожденности от привычных сложившихся форм жизни, от устоявшихся представлений о мире. Словно огненная черта навсегда отделила в сознании всю прошлую историю человечества от его завтрашнего дня. Казалось, что жизнь можно было начинать сызнова, на пустой площадке, расчищенной ветром истории, освободившись от готовых житейских норм и правил, повинуясь только собственному голосу в выборе своего жизненного пути.

В этой обстановке Щукин без колебаний выбирает для себя путь театра. Он идет на это, готовый к любым трудностям, какие бы ни ждали его впереди. В начале 1920‑го, еще продолжая служить в рядах Красной Армии (он был адъютантом Артиллерийской школы в Москве), Щукин появляется в стенах Вахтанговской студии в качестве ученика школы при студии, а через год после демобилизации становится полноправным участником ее артистического коллектива. Так начинается его жизнь на профессиональной сцене.

### **{****101}** 2

Решиться выбрать для себя путь профессионального актера помогло Щукину то обстоятельство, что в те времена не требовалось больших усилий, чтобы перешагнуть линию, отделяющую театральную сцену от арены жизни. Театр в первые годы революции становился самым доступным, самым популярным и, я бы сказал, самым необходимым из всех искусств. Он легко вошел в повседневную жизнь революции и надолго стал ее неразлучным спутником. Всегда обращенный к людскому множеству и по самой природе своей как бы предназначенный улавливать мимолетные настроения зрительного зала и откликаться на них, театр быстрее, чем какой-либо другой род искусства, мог принять на себя просветительские и агитационные задачи.

Сеть профессиональных театров в эту пору вырастает до фантастических размеров. В одной Москве их число, включая студии, переваливает за сотню, как сообщает наблюдатель театральной жизни столицы за первое революционное десятилетие. Одни из них быстро исчезают, на их месте рождаются новые. Такое театральное «кипение» идет крещендо, достигая к середине 20‑х годов самой высокой точки, на которой оно и держится с частичными спадами и новыми взлетами до внезапно начавшейся войны 1941 года.

И внутри самого театра в эти годы происходят глубокие изменения. Театр перестает быть той замкнутой, отъединенной областью художественного творчества, малодоступной для непосвященных, каким он был еще вчера в старом исчезнувшем мире. Он терял свою профессиональную ограниченность, соединяясь с самодеятельным движением, широко разлившимся по всему пространству страны, захватившим многомиллионные массы людей на самых различных участках народной жизни.

Актерское дело переставало быть профессией. Актер революционного театра принадлежал прежде всего новому обществу и был его представителем и защитником в мире кулис. Характерно, что само слово «профессионал» стало на долгое время обидной кличкой. В нем как бы заключалось все косное, затхлое, застывшее в самодовольстве, оторванное от революционной действительности, что сохранялось в актерстве от старого «жреческого» театра. С таким отношением к актерам-профессионалам мы встречаемся в театральной среде еще в начале 30‑х годов. Идеальной для актеров нового типа считалась тогда игра на сцене «без отрыва от производства», по терминологии тех лет. Играть на сцене могут все — стоит лишь захотеть.

{102} И действительно, театр в те времена возникал всюду, где находилась хотя бы небольшая группа желающих испробовать свои возможности в притягательном и доступном искусстве сцены.

На заводах, фабриках, на транспорте, в воинских частях на фронте и в тылу, в деревнях и даже при городских домоуправлениях рождаются, исчезают и вновь создаются бесчисленные театральные кружки и полупрофессиональные любительские труппы, которые разыгрывают на малых и больших сценических площадках или на открытом воздухе самые разнообразные пьесы, от летучих агиток на злободневные политические темы и одноактных скетчей и водевилей до больших, «полнометражных», драм и комедий классического репертуара.

Театр предельно приблизился к текучему, быстро меняющемуся быту революционной эпохи. Театральная стихия вливалась в этот «мятущийся» (по выражению Луначарского), вздыбленный быт, проникая во все его поры, словно растворяясь в нем без остатка. Казалось, еще немного — и самые смелые мечтания тогдашних театральных утопистов о слиянии театра с жизнью найдут наконец реальное воплощение в современной действительности.

Для историка культуры, изучающего эволюцию общественной психологии в различных ее формах, крайне интересна эта гипертрофия театрального искусства, которая обычно наблюдается в эпохи гигантских социальных взрывов. Жизнь стремительным потоком вырывается из привычных берегов, и вместе с ней театр выплескивается далеко за пределы, отведенные ему как одному из родов искусства. В таких случаях с непреложной наглядностью обнажается внеэстетическая природа театра, обычно скрытая для невооруженного глаза привычными сценическими формами, и обнаруживается его удивительная способность врастать в повседневный быт, становиться его органической частью, его необходимой принадлежностью.

Нечто подобное происходило с театром в эпоху Французской революции, а еще раньше — в позднем Возрождении в Англии елизаветинского времени. Был короткий период в этом времени, когда увлечение театром захватывает широкие круги населения и сценическое искусство делается достоянием множества любителей из различных слоев общества. Историки театра рассказывают, что корабельные журналы той эпохи отмечают как обычное явление матросские спектакли на борту кораблей во время дальнего плавания где-нибудь в открытом океане {103} или на стоянке в иностранном порту. Причем в этих спектаклях игрались подчас сложные драматические произведения, вплоть до шекспировского «Гамлета».

В этом отношении характерна и знаменитая венецианская театромания в последние десятилетия XVIII века, накануне революционного взрыва 1789 года, потрясшего до основания все здание феодальной Европы.

Но все эти проявления театральной гипертрофии в прошлом меркнут перед тем триумфальным шествием театра, которым отмечены бурные годы социалистической революции. История сценического искусства еще не знала такого взрыва его завоевательной экспансии. Интерес к театру становится всеобщим за счет всех других искусств.

Театр втягивает в свою орбиту почти всю действующую плеяду писателей этого времени и наиболее ярких и острых по стилю художников различных направлений. На него работают талантливые молодые композиторы, впоследствии получившие мировую известность. Армия его служителей — профессионалов, любителей и просто театралов, попавших в его плен, — оказывается неисчислимой. Наконец, был период, и довольно длительный, когда на театральном искусстве скрещивались и проверялись все основные проблемы эстетики социалистической эпохи.

Эту пору в истории театра по праву можно назвать сверхтеатральным временем. И длится оно, как мы уже отмечали, почти четверть века, до рокового рубежа июньских дней 1941 года.

Это время обогатило всю мировую театральную культуру и повернуло ее развитие в новое русло. Об этом говорит обширная литература, выходившая во многих странах и посвященная советскому театру 20 – 30‑х годов.

И действительно, в жизни советского театра этот период породил множество красочных явлений и образований, от главных, определяющих развитие сценической культуры нового типа, до второстепенных, своего рода спутников основных театральных «планет».

Одни из них сразу же заняли прочную орбиту и долгие годы, если не десятилетия, продолжали излучать ровный отраженный свет, как это было в Москве с Театром Революции и с Вахтанговским театром, а в Ленинграде с Большим драматическим. А другие на каком-то повороте своего пути неожиданно вспыхивали мгновенным ярким пламенем и быстро гасли, оставляя как память о себе легкий светящийся след на звездной карте театра.

{104} Среди таких ярких, но недолговечных театральных «астероидов» особенный интерес представляют для исследователей театры, возникшие от своего рода сплава, или, вернее, от совмещения (симбиоза) самодеятельной и профессиональной сценической культуры. Так было с «Ареной Пролеткульта» в ее короткую эйзенштейновскую пору (1921 – 1924), а впоследствии — с Ленинградским трамом, поразившим современников неповторимой самобытностью и красочным оперением спектаклей его первого трехлетия. А за несколько лет до войны в системе так называемых колхозно-совхозных театров наметилось целое движение странствующих театральных трупп полулюбительского типа с характерным внутрипроизводственным бытом, со своими восходящими актерскими «звездочками» и с начатками особого художественного стиля, который возникал непроизвольно из специфических условий их кочевого существования.

Все эти явления раскрылись в завершенной цельности в разное время. Но формировались они и определялись в своих главных тенденциях уже в первое пятилетие революции.

К тому моменту, когда для молодого Щукина пришло время решать свою будущую артистическую судьбу, театральная Москва развертывала перед ним мозаичную картину из множества театров, студий и «школ», «мастерских», «арен» и просто кружков любительского образца. И все они выступали со своими заявками на художественное своеобразие, все они стремились в своих программах и творческой практике хотя бы во внешней манере найти что-то неповторимо свое, что отличало бы их от других им подобных.

А к концу этого пятилетия московский театральный ландшафт станет еще более пестрым после появления в Москве осенью 1920 года Мейерхольда с его боевыми лозунгами, широковещательными программами и парадоксальными постановками, обострившими размежевание театрального мира на множество враждующих эстетических групп и лагерей.

Но Щукина ни в ту пору, ни позже не соблазняла пестрота театрального ландшафта. Он продолжал сохранять верность склонностям и увлечениям своей молодости. Среди разлившегося моря театров разной окраски и различных направлений Художественный театр с его студиями по-прежнему оставался для Щукина единственно близким и дорогим.

По-видимому, по этим мотивам еще до прихода в Вахтанговскую студию Щукин сделал попытку поступить {105} в Первую студию Художественного театра. Эта студия в те времена была его дочерним отделением и считалась любимым детищем Станиславского, который выпестовал в ней целую стаю молодых мхатовских «орлят», как любили тогда называть себя участники студии. Это была еще «классическая» Первая студия, захватывавшая зрителей сверхреализмом таких своих спектаклей, как «Сверчок на печи» и «Потоп». Современникам казалось, что искусство молодых студийцев в этих постановках достигало еще невиданных высот душевной правды и жизненного драматизма даже по сравнению со спектаклями самого Художественного театра.

Однако Щукину не удалось поступить в Первую студию. Как он рассказывал впоследствии, его служба в Артиллерийской школе не позволила ему участвовать в дневных занятиях студии.

Последующий приход Щукина в Вахтанговскую студию был вызван тем же его стремлением хотя бы из вторых рук приобщиться к высокому искусству Художественного театра. Правда, об этой студии в ту пору еще мало что знали даже в узкой среде театральных специалистов. Популярность и даже что-то вроде славы придет к ней только вместе с гоцциевской «Принцессой Турандот», показанной московской публике в феврале двадцать второго года.

Но руководитель этой студии, Вахтангов, уже был известен как талантливый актер и постановщик «Потопа» и как один из самых верных и преданных учеников Станиславского, убежденный последователь и пропагандист его «системы». В кругах близких к Художественному театру рассказывали тогда, что в соблюдении законов душевного реализма в искусстве актера он был еще более непримирим, чем его строгий учитель. И действительно, теперь мы знаем из опубликованного материала, что были случаи, когда Вахтангов в письмах и в разговорах с друзьями упрекал Станиславского в «измене» собственным творческим принципам в угоду так называемой «театральности» в режиссерско-постановочном стиле спектакля. Так было в связи с работой Станиславского над «Двенадцатой ночью» Шекспира в Первой студии, а еще раньше с теми коррективами, которые внес Станиславский в постановку «Потопа»[[82]](#endnote-74).

Так или иначе, Щукин имел все основания думать, что под руководством Вахтангова ему удастся проникнуть в тайное тайных утонченного мхатовского искусства актера, которое дало театру в первые десятилетия нового века столько блестящих и разнообразных дарований.

### **{****106}** 3

После смерти Щукина его партнеры по Вахтанговскому театру в своих воспоминаниях о нем обычно рассказывали, что уже в ранние студенческие годы он обращал их внимание как талантливый, обещающий актер.

Здесь мемуаристы допускали явную натяжку. Вполне возможно, что они делали это неосознанно для самих себя, как это бывает, когда через много лет вспоминают о первоначальных шагах человека, к которому впоследствии пришла громкая слава. В подобных случаях все прошлое этой знаменитости как бы выравнивается в памяти мемуаристов и приобретает задним числом особую значительность, несвойственную ему раньше. Блестящий итог талантливой человеческой жизни затмевает в их глазах подлинный путь художника через недоверие окружающих и собственную неуверенность в себе.

Особенно часто такая аберрация памяти встречается у современников по отношению к творческой биографии актеров, которая отличается зыбкостью очертаний и неуловимостью деталей.

Нет, судя по всем имеющимся данным, Щукин в те годы не производил впечатления будущего таланта на своих молодых товарищей по студии. Мало того, этот коренастый, плотно сбитый человек с квадратным простоватым лицом и с манерами солдата долгое время казался им всего лишь «провинциально-прилежным и средним» по сценическим возможностям. Так осторожно и мельком пишет об этом щукинский биограф Хр. Херсонский, в то время стоявший близко к вахтанговцам и посвященный в детали их производственного быта[[83]](#endnote-75).

Единственное, что в Щукине получило тогда всеобщее и бесспорное признание, — это его исключительное трудолюбие. Он мог работать над порученной ему ролью безостановочно, не считаясь ни с местом, ни со временем, работать самоотречение, не сдаваясь, несмотря на частые срывы и собственную неудовлетворенность, иногда длившуюся годами[[84]](#footnote-11).

И для театральной критики долгое время Щукин оставался только «подающим надежды» умным исполнителем. {107} Правда, и зрители и критики заметили его с первых же выступлений на московской сцене. В вахтанговской постановке «Чудо святого Антония» он играл роль кюре — нескладного толстого человечка с лысой головой, одетого в сутану. Советский театр в ту пору только начинал свой путь; умение смеяться над персонажами старого мира еще редко встречалось среди тогдашних актеров, и публика охотно аплодировала Щукину, изобразившему служителя церкви в резко сатирическом виде.

В знаменитой вахтанговской «Турандот» все отметили неуклюжую грацию и простоватый юмор Тартальи — этого полуфантастического персонажа с квадратным лицом и с огромным накладным животом. Одетый в современные брюки и в шелковую цветную кофту, Щукин расхаживал по сцене, волоча ноги и смешно жеманничая. Это была причудливая смесь игрушечного паяца с московским обывателем. Соединение бытового простоватого тона с подчеркнуто театральными жестами и движениями у Щукина — Тартальи было острым и неожиданным. За фантастической маской персонажа неясно угадывалась человеческая индивидуальность актера.

Отмечала критика игру Щукина и во всех последующих ролях. В «Барсуках» Л. Леонова он был хорошим Антоном — начальником отряда в борьбе с «зелеными» бандами. В подтянутой, собранной фигуре щукинского Антона, в серьезном лице, на котором легли жесткие складки решительности и силы, чувствовался настоящий солдат революции с железной волей и зорким взглядом.

Вполне на месте был Щукин и в «Разломе», где он играл роль капитана Берсенева — командира одного из военных судов Балтийского флота. Строгий человек в черном форменном сюртуке, с аккуратно подстриженной бородкой и седеющими висками получился у Щукина {108} живым, таким, каким он и был, наверное, в действительности в осенние решающие месяцы 1917 года.

И всюду, где ни появлялся Щукин, хотя бы и в самых своих неудачных ролях, как, например, в Майорове из катаевского «Авангарда», всюду он приводил с собой на сцену образы реальных, невыдуманных людей. В его игре не было театральной позы. И всегда в ней проскальзывали — неясно и заглушенно — отдельные неуловимые штрихи, которые, по-видимому, принадлежали самому Щукину, настолько они были естественны, не театральны.

Даже в «Льве Гурыче Синичкине», в этом стилизаторском спектакле Вахтанговского театра, Щукин, игравший главную роль, за условной внешностью водевильного персонажа сохранил какие-то свои бытовые жесты и интонации. В комическом старике, одетом в старинное платье, глубоко внутри притаился серьезный человек, осматривающий мир внимательными, умными глазами.

Но в течение десяти с лишним лет эти отдельные штрихи и детали так и не складывались в самостоятельный целостный стиль художника. Щукин оставался только умным и внимательным исполнителем роли.

Казалось, еще немного — и актер раскроется по-настоящему, и сразу станут ясными те детали в жестах, во взгляде и модуляциях голоса, которые привлекали к себе внимание зрителя в отдельные моменты игры Щукина и в то же время оставались как будто неиспользованными актером до конца.

Но он продолжал в каждой своей новой роли «обещать» и все-таки не доходил до той глубины в творчестве, когда в созданном образе перед зрителем обнажается внутренний мир художника. В последний момент Щукин уходил в сторону и закрывался от аудитории.

Его образы оставались ровными, слегка тусклыми, словно подернутыми легкой пленкой. В них недоставало драматизма, хотя обстановка, в которой жили эти щукинские герои, была сверхдраматической. Морской капитан Берсенев был чересчур сдержан и спокоен в исполнении Щукина. Вокруг него кипели страсти, разыгрывались грандиозные события, волновались люди. Он сам по ходу действия должен был глубоко переживать происходящее. Но чрезмерная замкнутость и корректность не оставляли его в самые острые моменты драмы.

Пожалуй, только в единственной роли этого периода, в Павле Суслове из сейфуллинской «Виринеи», сыгранном актером в памятный сезон 1925/26 года, прозвучало хоть и не с такой ошеломляющей силой то {109} «щукинское», что открылось нам в его Булычове. В этом молодом солдате, приехавшем с фронта, была невыдуманная простота и мужественная сила. Винтовка в его руках жила как одушевленное существо. И совсем по-фронтовому он свертывал цигарку, сидя на табуретке в распахнутой шинели, широко расставив ноги, опираясь локтями о колени и смотря исподлобья испытующим взглядом на собеседника. Что-то близкое, свое, глубоко пережитое вложил актер в образ Павла. Это была сама жизнь, а не стилизованная «игра в театр». За театральной ролью стояли многие такие же люди в солдатских шинелях, которых Щукин встречал на фронте в годы войны и революции. Они шли в ту пору, так же как щукинский Павел, по дорогам страны с такой же винтовкой за плечами, такие же собранные и волевые, полные решимости раз и навсегда перестроить жизнь на справедливых началах. В этом сосредоточенном, умном и ладном щукинском герое, словно прицеливающемся к жизни, чтобы обуздать ее и подчинить разумной воле, угадывалась человеческая индивидуальность самого актера. Это был первый образ большевика, созданный на советской сцене как живой и сложный человеческий характер.

И все же сила художника, его настоящие слова о людях оставались невысказанными до конца. И чем дальше, тем яснее становилось, что театральная судьба Щукина сложилась окончательно. Мало того, с течением времени Щукин после Павла, Антона, Берсенева многое теряет в своем накопившемся творческом багаже. «Обещание» как будто не сбывается. Последующие его роли, такие, как Зюка в «На крови», Шапиро в «Заговоре чувств» и даже Полоний в «Гамлете», оказались малозначительными, снижающими как будто уже определившийся облик актера. Казалось, что на всю свою творческую жизнь он останется всего лишь тактичным, культурным актером, верным жизненной правде, каким бывает большая часть студийных исполнителей, — актером со сценическим обаянием, с чувством реалистической ткани образа, но лишенным драматического темперамента и самостоятельного отношения к миру.

Такого актера бывает приятно увидеть на сцене в дружном ансамбле молодых способных исполнителей, но о нем быстро забываешь, как только занавес задвинется в последний раз.

И после десяти с лишним лет этого ровного исполнительского пути без настоящих побед, после серии ролей, сыгранных как бы вполголоса, последовал тот внезапный взлет в «Егоре Булычове», который сразу поднял Щукина {110} в ряды больших художников советской сцены. После премьеры «Егора Булычова» для Щукина началась вторая жизнь на театральных подмостках. Долгие годы студийного ученичества отошли в прошлое, перед актером открывалась дорога зрелого художника.

В Булычове индивидуальность Щукина раскрылась с неожиданной силой. В его игре зазвучали страстное чувство и беспокойная мысль.

Я помню впечатление от игры Щукина на первых представлениях «Егора Булычова», когда зрительный зал еще не был подготовлен газетными и журнальными рецензиями к этому историческому спектаклю Вахтанговского театра. Это было впечатление открытия. Оно росло с каждым актом, с каждым новым эпизодом, где действовал Щукин — Булычов.

С первого выхода на сцену этот невысокий человек с редкой рыжеватой бородкой, с живыми глазами, в которых светился острый иронический ум, поражал своей жизненной подлинностью. Очень скоро он переставал быть для аудитории театральным персонажем. И когда к концу первого акта становилась известной смертельная болезнь Булычова — переполненный зрительный зал затихал. Смерть приближалась к хорошо знакомому человеку, который расхаживал по комнатам своего дома в высоких мягких бурках характерной усталой походкой. Она вставала за его угловатыми приподнятыми плечами, отражалась в его лукавом смеющемся взгляде. Она угрожала разрушить это сильное, немного неуклюжее тело, в движениях которого было столько неподдельной жизни и энергии.

Театральная сцена исчезала. Казалось, что за рамкой портала разыгрывается настоящая человеческая драма, каким-то чудесным образом перенесенная из прошлого в наши дни, в стены Вахтанговского театра. Такое ощущение подлинности происходящего, такая уверенность в реальном существовании сценического персонажа редко приходит в театре к зрителю.

Ту же роль Булычова играли за эти годы в других театрах многие крупные актеры, в том числе такие замечательные художники, как Леонидов в Московском Художественном театре или Монахов в Ленинграде. Но никому из них не удавалось сказать о своем герое так много, с такой искренностью и простотой, как это сделал Щукин. Кто видел его в этой роли, тот навсегда запоминал коренастого чудаковатого человека, глядевшего в зал умными ироничными глазами. Он оставался в памяти как хороший знакомый, с которым мы тесно встречались в жизни и которого близко наблюдали в его интимном быту.

{111} Способность сливаться со сценическим образом в человеческом единстве, умение наполнять его жизнью и предельно приближать к зрителю после «Егора Булычова» становится отличительным свойством щукинского дарования. С такой же поразительной внутренней правдивостью Щукин сыграл своего рабочего в «Шляпе», начальника летной школы Рогачева в «Летчиках» и командира корпуса Малько из «Далекого». Вместе с Булычовым эти роли и составили основную галерею щукинских героев. Они настолько органично рождены художником, что, когда встречали Щукина в жизни и смотрели на его простое, умное лицо с глубоко сидящими живыми глазами, казалось, что видели перед собой одного из его персонажей, сошедших с театральной сцены или киноэкрана.

А вслед за этими ролями появится последнее замечательное творение Щукина — образ В. И. Ленина, созданный им на сцене и в кино.

Долго не находивший в себе того драматического пафоса, который делает полнокровным сценический образ, актер заговорил наконец своим голосом. В нем зазвучали глубокие, живые ноты. Щукин как будто внезапно открыл для сцены богатый интересный мир собственных мыслей и душевных движений, который до той поры оставался неиспользованным в его искусстве, сохранялся только как его личное человеческое достояние. С этого момента в корректном, умном исполнителе родился талантливый и глубокий художник.

### 4

Может быть, самое трудное для человека, работающего в искусстве, — это преодолеть свою замкнутость, быть искренним с самим собой и со своими современниками, не бояться открыть перед ними свой внутренний мир и в то же время сохранить меру в этом духовном обнажении, чтобы оно не превратилось в бессвязный и малоинтересный рассказ только о самом себе, о своих второстепенных мыслях и настроениях.

В искусстве художник складывается как индивидуальность, когда его человеческое «я», его личный жизненный опыт становятся материалом для творчества, входят как необходимая важная часть в его создания. Это то, что мы называем «своим голосом» художника и что придает неповторимые черты образам людей, которых он выводит на сцену. Только в этих случаях произведение искусства достигает той силы реалистической выразительности, ясности и глубины, при которой оно оставляет неизгладимые {112} следы в сознании людей, расширяет их понимание жизни и входит в память как непосредственно пережитый факт или событие в их личной биографии.

Есть такие счастливые художники, которым «свой голос» дается легко. Он приходит вместе с первым написанным стихотворением, с первой сыгранной ролью. В дальнейшем он только растет, обогащается новыми тонами, отражая на себе развитие самого художника. Такой счастливый дар обычно бывает у актеров, в творчестве которых преобладает эмоциональное начало, как это было у Стрепетовой или у Комиссаржевской, а впоследствии у современницы Щукина — Бабановой.

Но часто в искусстве своя индивидуальность, свой стиль находятся с трудом, в результате долгих опытов и поисков, после ряда неполноценных произведений. Ведь даже великий Бальзак, прежде чем выйти на свою дорогу, написал около двух десятков банальных авантюрных романов по литературной моде тех лет, — романов, которые сейчас известны только специалистам.

Такой трудный путь большей частью характерен для художников, у которых на первом плане стоит мысль. Она медленно пробивает себе дорогу в творчестве, подыскивая наиболее совершенные и точные формы для своего выражения. Она созревает постепенно, не находя сразу непосредственного выхода в искусстве.

Актер этого типа может долго создавать иллюстративные образы, где человеческие характеры берутся только в их внешнем приблизительном выражении. Иногда они бывают отмечены превосходным профессиональным мастерством, развертываясь как будто в верном реалистическом рисунке, с тщательно подобранными бытовыми деталями в гриме, костюме, жестах. В таком виде они сходят за настоящие, обманывая зрителя своим внешним правдоподобием, но оставаясь внутренне мертвыми, какими часто бывают добросовестные копии с картин больших мастеров.

Подлинная жизнь приходит к сценическим образам, когда актер не только дает в них правдоподобное изображение персонажей пьесы, но и говорит через их голову о самом себе. Тогда на сцене возникает то неуловимое, что мы называем талантом и что позволяет угадывать за разнообразными личинами, которыми пользуется актер, его человеческую индивидуальность. Бывает, что почти вся творческая жизнь актера проходит мимо больших тем в искусстве, оставаясь в рамках чисто театрального мастерства, как это случилось с Остужевым, который в прошлом был актером несколько поверхностного романтического {113} стиля и только в шестидесятилетнем возрасте нашел в себе взволнованные человеческие слова для своего Отелло. Как будто вся жизнь Остужева была приготовлением к его творческому подвигу в шекспировской трагедии.

Щукин тоже шел к себе трудным, долгим путем. Как мы видели, он переиграл много ролей, прежде чем неуклюжая грация, с которой турандотовский Тарталья проделывал свои незамысловатые театральные эскапады, с новой силой зазвучала в знаменитом буйном танце умирающего Булычова. Он переменил много костюмов и гримов, прежде чем простоватый юмор театрального проказника засверкал умной и злой иронической улыбкой в глазах горьковского персонажа.

Это вторичное рождение актера у Щукина совершилось с помощью драматурга.

Пьеса, если она несет с собой более или менее значительную идею, является для актера одним из важных средств расширения его духовного кругозора, его знания действительности. Во многих случаях она открывает перед ним новый мир страстей и мыслей в самом себе, ставит его лицом к жизни, делает его внутренне богаче, заостряет его духовное зрение. В творчество актера входит суммированный, сжатый в художественные образы жизненный и творческий опыт драматурга.

Отсюда эта неумирающая сила шекспировских драм, в которых многие актеры вплоть до наших дней обретают новый голос, заново находят себя как художников. Отсюда та огромная, еще до конца не оцененная роль, которую при всех своих несовершенствах сыграла молодая советская драматургия в формировании и развитии советского актерства. Жизнь ворвалась вместе с ней на театральные подмостки. Новые люди заполнили сцену. Наряду с самой действительностью советская драматургия стала на долгое время подлинным учителем актера, наталкивая его на новые темы, выдвигая перед ним образы новых людей и перестраивая самое его мастерство.

Таким учителем, открывателем новых областей оказался для Щукина Горький в его умной и жестокой драме о последних часах старого разлагающегося мира. В этом беспощадном по реализму произведении вчерашний зашнурованный исполнитель нашел тот жизнеутверждающий пафос, который с тех пор звучит в щукинском творчестве.

В Булычове Щукина кипела неистощимая жизненная энергия. Она наполняла его до краев, побеждая болезнь и {114} физическую немощь. Играя драму человека, стоящего лицом к смерти, Щукин превращал ее в апофеоз неумирающей мысли. В этом приземистом человеке с морщинами и тенями на усталом и желтом лице жил деятельный, разоблачающий ум. С покоряющей веселостью щукинский Булычов издевался над пустотой и лицемерием окружающих людей.

В роли Булычова Щукин как будто не нарушал общего замысла Горького. Конечно, актер играл того же чудаковатого купца, который написан драматургом. Помимо недвусмысленного текста роли вся обстановка сцены переносила зрителя в дореволюционную Россию, в типичный купеческий дом с его характерными порядками, семейным бытом и специфическими человеческими отношениями. В самом внутреннем облике своего персонажа Щукин сохранял социально-психологические черты купца, властного и деспотического хозяина.

Но в то же время где-то глубоко за булычовскими словами, сплетаясь с ними, звучал торжествующий голос нашего современника, разоблачающего старый мир не во имя смерти, а во имя жизни. В нем слышался здоровый побеждающий смех. Так смеяться, как смеялся щукинский Булычов, могут только люди, навсегда победившие в себе человека ветхого, умирающего мира.

В образе Булычова у Щукина как бы звучали два голоса. Один из них принадлежал актеру, который с замечательной точностью и реалистической правдой воспроизводил образ человека ушедшего прошлого. А другой голос шел от Щукина-человека, живущего в нашу эпоху и говорящего со зрителем о новых мыслях, родившихся в людях нашего времени.

И здесь было то новое, что вносил Щукин от себя в образ горьковского персонажа. У Горького Булычов живет под страхом надвигающейся смерти. Она возникает перед ним неожиданно как непонятная чуждая сила, которая завтра остановит его дыхание и прервет движение его мысли.

Булычов переживает драму человека, обреченного на преждевременную смерть. Он еще полон жизни. Его мысль работает с такой ясностью, какой Булычов не знал за все свое прошлое здорового человека. Она снимает покровы, еще вчера скрывавшие от него лицо мира. К нему приходит новое понимание жизни. Но глубоко внутри незаметно и безостановочно уже идет быстрый распад живой материи. Смерть приходит к нему, когда все еще остается нерешенным и незаконченным в короткой человеческой жизни.

{115} Тема горьковского Булычова раскрывается в его разговоре с Шуркой, когда он с недоумением признается, что «наткнулся на острое». Булычов, как смертельно раненный зверь, озирается вокруг себя, не понимая, что с ним происходит, но чувствуя тоску от расставания с жизнью.

Драма Булычова усугубляется его социальным одиночеством. В преддверии близкого конца для него рушатся связи с людьми его класса. В умирающем хищнике просыпается человек. Обострившееся зрение различает лицемерие и гниль мира стяжателей и мещан, но вместо этого мира для Булычова водворяется пустота. Он остается один, потерянный и смятенный, перед лицом надвигающейся катастрофы.

Концепция горьковской драмы не исчерпывается образом Булычова. Рядом с ним пробивается другая жизнь, вырастают другие люди. И в финале свежий воздух врывается в окна булычовского дома вместе с песнями, которые поет на улице революционный народ. Но для самого Булычова круг замкнут его безнадежной борьбой со смертью. Обреченный человек цепляется за жизнь, но не видит в ней ни цели, ни смысла. Она раскрывается перед ним такая же нелепая и бессмысленная, как смерть. В драматическую судьбу Булычова вплетается горьковская тема о духовной опустошенности и моральной гибели собственнического класса.

Щукин нашел для своего Булычова иные краски и акценты. Исходной точкой его трактовки горьковского персонажа становятся слова Булычова в том же разговоре с Шуркой: «… не на той улице я живу! В чужие люди попал, лет тридцать все с чужими». Актер подхватывает эту реплику драматурга и делает ее основной движущей пружиной булычовской драмы. Его Булычов открывает для себя, что вся его жизнь была построена на ложном основании.

Щукин смягчал маниакальную сосредоточенность Булычова на мысли о смерти. Он заострял в нем моменты чудачества и озорничества, слегка намеченные драматургом. Актер усиливал в нем его разрушительную энергию, его разоблачительный темперамент. С любопытством заново родившегося человека щукинский герой оглядывается вокруг себя, впервые замечая уродство и нелепость, которыми полна окружающая жизнь. Он отрекается от нее, негодуя и издеваясь над ней. Он побеждает в себе ветхого человека. В смехе и издевательстве Булычова — Щукина над нелепостями и уродством окружающей действительности звучит веселый задор победителя, освободившегося {116} от этого мира, уже живущего в завтрашнем дне.

Отречение, освобождение от прошлого становится лейтмотивом в щукинской трактовке Булычова. Он поднимает социальное одиночество горьковского персонажа до пафоса, заставляя звучать в нем ноты осознанного протеста и бунтарства.

В соответствии с этим по-иному раскрывалась у Щукина и борьба Булычова со смертью. Актер насыщал ее действием и активностью, доводя почти до физического выражения, создавая целые игровые эпизоды, важные по своему звучанию и в то же время отсутствующие в литературном тексте драмы.

Булычов — Щукин проходит по сцене усталой походкой, еле волоча ноги. Его лицо морщится от боли, со стоном он опускается в кресло или ложится на постель, судорожно хватаясь за подушки. Но внезапно его тело становится упругим, сильным и молодым. Он весь подбирается, в глазах появляется хитрая улыбка, походка делается легкой и быстрой. Булычов пускается в буйную пляску, в которой прорывается неистощимая жизненная энергия.

В знаменитой сцене с трубачом Булычов Щукина в веселом исступлении вскакивает на стул и, размахивая руками, возвещает конец мира на ужас обитателей своего дома.

И в самом финале драмы, когда смерть вплотную придвигается к этому неугомонному человеку, он снова восстает из мертвых: из раскрытых дверей летят подушки, брошенные сильной рукой, и раздается торжествующий голос Булычова, прогоняющего от себя людскую нечисть.

В этих внезапных озорных выходках жизнь торжествует над распадом и гниением.

Свой замысел Щукин осуществлял в смелых и острых приемах. Он вел роль в серьезных реалистических тонах, с большой психологической правдивостью. Но временами в бытовую ткань образа вплетались штрихи, заостряющие его сценическое звучание. Во внезапных превращениях щукинского Булычова проскальзывало что-то от неумирающего театрального арлекина. Иногда казалось, что где-то за его спиной позванивают бубенцы этого жизнерадостного персонажа, на одно мгновение заглянувшего из фантастической обстановки «Принцессы Турандот» в душные комнаты купеческого дома.

Замысел Горького трагичнее той темы, которую развертывает Щукин. Но в трактовке актера есть своя {117} закономерность и внутренняя сила. В своем непокорном герое Щукин открывал черты, которые приближали его к зрителю. В таком Булычове с его бунтом против смерти, против религии, с его отрицанием затхлой неподвижной жизни и с отречением от прошлого было многое от современников актера. Его мысль покоряла своим реализмом, смелостью и оптимизмом. Такому Булычову можно было не умирать в февральские дни семнадцатого года. Человек, так остро ненавидевший «чужих людей», с такой страстностью отрекавшийся от своего прошлого, мог найти свое место в жизни Советской страны. Щукин не говорил этого прямо. Он не упрощал образ Булычова, не вырывал его из исторического контекста. Но такую мысль можно было прочесть в подводном течении образа, созданного актером.

Не случайно после щукинского Булычова Горький решил упразднить его смерть в финале пьесы, как она была у него задумана вначале.

### 5

В своей пьесе Горький провел актера по подземным ходам человеческого существования. Он познакомил его с потаенными мыслями, которые выплывают на поверхность из глубины сознания человека в самые острые и решающие моменты его жизни и вызывают проверку его духовного багажа, а иногда и коренной пересмотр мировоззрения. Драматург заставил актера заглянуть в себя и найти свое решение тех вопросов, которые так волновали Булычова и самого Горького. Из этого трудного испытания Щукин вышел обогащенным.

После Булычова у персонажей Щукина появляется этот пристальный, оценивающий взгляд, которым они словно ощупывают окружающих и подбирают ключ к их внутреннему миру.

Щукинский Булычов с любопытством смотрит на собеседника, хитро прищурившись и молча наблюдая за ним. В нем созревает и формируется новая острая мысль. Она вспыхивает сначала лукавыми искорками в его глазах и уже потом находит выражение в слове.

Слово у щукинских героев всегда возникало в процессе более или менее длительного обдумывания. Оно формировалось как будто на глазах у зрителя. Щукин умел молчать на сцене, и за его молчанием ощущалось движение деятельной мысли. Его герои все время о чем-то сосредоточенно думают, что-то взвешивают и сопоставляют. Поэтому их реплики вскрывают внутреннюю динамику {118} образа и бьют наверняка, направленные обдуманным и рассчитанным ударом.

Щукин часто прибегал в своей игре к небольшим паузам, которые предшествуют реплике и как бы подготовляют ее. Этот прием придает иногда даже несущественному проходному слову скрытое глубокое значение. Оно становится частью какой-то недосказанной фразы. Отсюда шла внутренняя сосредоточенность и собранность, так характерные для щукинских героев. За их словами, жестами и движениями жили невысказанные мысли.

В Булычове актер нашел свою человеческую и сценическую индивидуальность. Не случайно все его последующие роли по ряду признаков сближаются с горьковским персонажем. Это — люди, задумавшиеся о жизни. Актер застает их в тот момент, когда они сосредоточились на одной мысли, как будто собрали свое внутреннее хозяйство, подмели в нем самые дальние уголки. Мы даже встречаем у них одно и то же исходное драматическое положение, определяющее их судьбу в событиях драмы.

Так же как и Булычов, они поражены серьезной, почти неизлечимой болезнью, которая легла неподвижной тенью на их жизненном пути. Конструктор Рогачев в кинокартине «Летчики» живет в ожидании опасной хирургической операции, которая, может быть, завтра оборвет навсегда его работу, его замыслы. И командир корпуса в «Далеком» едет в Москву, чтобы лечиться у столичных профессоров от саркомы легких.

В этих ролях Щукин снова демонстрировал на сцене поединок со смертью и опять утверждал победу жизненного начала. Но на этот раз торжество жизни разрешается по-иному, чем в «Булычове». Этим героям актера не приходится бежать от своего прошлого, потому что вся их жизнь вчера, сегодня и завтра связана с судьбой нового человечества.

Роль Рогачева в «Летчиках», как она дана в сценарии, не имеет сложного психологического содержания. Вся картина по характеру конфликтов и по их разрешению приближается к незамысловатой поверхностной комедии. Щукин вкладывал в своего героя очень многое от себя, делая его более серьезным, драматичным и значительным. И в этой операции он пользовался приемами, найденными в работе над пьесой Горького.

Щукин — Рогачев выслушивает собеседника молча, глядя ему прямо в глаза, и отвечает после небольшой паузы, как будто взвесив предварительно свою мысль и {119} найдя для нее исчерпывающие слова. Содержание образа создается не внешними действиями и поступками персонажа. Меняющееся выражение глаз, улыбка, поворот головы, интонация складывают подводное движение роли. На таких еле уловимых деталях определяется его отношение к летчице Вале. Только по косвенным признакам зритель догадывается о том, что Рогачев ее любит. На какую-то лишнюю секунду его взгляд задерживается на ее лице, и в нем проскальзывает неожиданная нежность и внимание. Когда Рогачев узнает о ее романе с летчиком, в его улыбающиеся глаза проникает легкая грусть, они постепенно темнеют, становятся серьезными и замкнутыми. Из этой безмолвной игры глаз все становится ясным для зрителя, хотя Рогачев до сих пор не сказал ни одного слова и не сделал ни одного поступка, который мог бы выдать его настоящее отношение к девушке.

В этой роли мы снова находим характерную для Щукина игру двумя планами. В серьезном сосредоточенном человеке прячется буйная веселость. Этот положительный молчаливый командир летной школы временами превращается в веселого озорника, как это происходит с Рогачевым в эпизоде в больнице, когда он мчится по всем палатам, перебегая от окна к окну, следя за полетом аэроплана. Он легко перепрыгивает через кровати, пробирается между столиками, широким гимнастическим шагом поднимается по лестнице, отхватывая сразу одним прыжком по нескольку ступенек.

До Булычова это озорничество Щукина не связывалось с образом героя. Оно шло от актера-лицедея, от веселого гистриона, превращаясь в чисто театральную эскападу, в «шутки, свойственные театру». Сейчас оно находит смысловое оправдание в психологическом замысле образа. Пробег Рогачева по больничным палатам вырастает в своеобразный гимн физической мощи и здоровья. Смерть отступила перед этим сильным жизнерадостным человеком, и энергия бьет в нем ключом, переплескиваясь через край.

Превосходно была найдена Щукиным походка Рогачева. Сорокалетний, немного отяжелевший человек проходит через всю картину упругими, легкими шагами. Он появляется в первых кадрах фильма, идя по травяному полю аэродрома размеренным шагом, словно плывет по земле, уверенно неся свое сильное тело. Его движения подчинены внутреннему музыкальному ритму, причем в них нет игры в нарочитую пластичность, их музыкальность не бросается в глаза. Они бытово оправданы и связаны с психологической темой персонажа. Из медленных {120} они переходят в стремительные без скачков и рывков, создавая непрерывную динамическую ткань образа. Походка Щукина в Рогачеве становится одним из средств раскрытия характера. В ней чувствуется сдержанная сила, человеческая организованность и целеустремленность.

В роли Малько в «Далеком» Афиногенова Щукин давал новый вариант булычовской темы. Здесь жизнеутверждающее искусство художника, раскрывшееся с такой неожиданной силой, создало образ человека, внимательно оглядывающего мир, прежде чем проститься с ним навсегда.

В Малько заложено то же драматическое противоречие, которое живет в щукинском Булычове. Коренастая, плотная фигура боевого командира с тремя ромбами и с орденом Красного Знамени на груди производит впечатление физической мощи и собранности. За его ладными жестами как будто угадываешь сильные руки и мускулистое здоровое тело. Но уже с самого начала на лице Малько проскальзывают темные зловещие тени. Когда он выходит первый раз из вагона, остановившегося на полустанке, при всей своей живости и внутренней устойчивости он приносит на сцену нотку беспокойства и тревоги. Зритель еще ничего не знает о Малько, но уже угадывает в нем скрытую драму.

То ли он чересчур ровен и сдержан в своих манерах и слишком скуп на слова. Или, может быть, чрезмерно долгие паузы, говорящие о раздумье, отделяют его ответы на вопросы окружающих. Зритель чувствует, что героем владеет та глубокая сосредоточенность, которая свидетельствует о напряженном внутреннем состоянии человека. И опять мы узнаем этот прямой пронизывающий взгляд, безошибочно оценивающий людей и как будто угадывающий их жизненную судьбу.

На этот раз тема разрешалась Щукиным на человеческом образе иного социально-психологического содержания. У большевика Малько, как он дан Щукиным, нет той драмы, которую переживал Булычов, драмы человека-одиночки, вступающего в трагическое единоборство со смертью. Проблема смерти в социальном плане для него решена еще прежде, чем началось действие пьесы. Новый мир, который строят современники и соратники Малько и в который вложена энергия самого героя «Далекого», должен существовать и расти и после его смерти. В этом мире будут жить и замыслы Малько и его вера в будущее нового человечества, его умение бороться за большие цели. Осмысленная, целеустремленная жизнь, связанная с {121} судьбой многих миллионов людей, не исчезнет без следа, она вольется в общий поток и продолжит свое движение после физической гибели человека.

Поэтому перед лицом смерти он мужественно остается на своем посту, еще раз проверяя хозяйским взглядом прочность нового построенного мира. Еще раз он всматривается в лица людей, остающихся в жизни, взвешивая их качества, их способность к борьбе, стремясь помочь им найти самый короткий путь к цели.

Но в герое Щукина жила и человеческая печаль от расставания с жизнью. В нем была непокорность страстного человека, не умеющего отдавать свою жизнь без боя. Отсюда его сдержанность и сосредоточенность, с первого акта останавливающие на себе внимание зрителя. Малько Щукина не делает лишних движений и жестов. В нем проскальзывает настороженность и внимание к самому себе. Он как будто собирает в себе все силы для последней схватки с надвигающейся смертью.

Конечно, щукинского Малько сменят другие люди, его братья по общему делу, они подхватят из его рук боевое оружие, и в новых поколениях будет биться его мужественное сердце и будут жить его идеи. Но разве не жаль расставаться с самим Малько, каким он прошел перед нами на сцене со своими индивидуальными особенностями, со сдержанной улыбкой, с умным изучающим взглядом и с орденом Красного Знамени, завоеванным в боях за революцию? Разве не жаль отдавать смерти этого умного волевого человека, который так по-хозяйски ходит по земле и знает простые и смелые слова о жизни?

### 6

Щукин — характерный актер. Он владел умением придавать своим персонажам разнообразный внутренний и внешний облик. Он умел находить для каждого из них особые черты, создающие человеческую индивидуальность. Актер тщательно подбирал отдельные штрихи и детали, позволяющие зрителю угадывать в персонаже его прежнюю биографию, которая предшествует появлению его на сцене. Грим, походка, жест, интонация и взгляд внимательно проверялись актером в соответствии с внутренним содержанием образа, с его психологической темой.

Это искусство осмысленной детали тоже пришло к Щукину в последний период его театральной работы.

Две складки на лице у Антона в «Барсуках», слегка опускающие вниз уголки губ и создающие одновременно {122} выражение физической утомленности и волевого напряжения, еще играли в чисто бытовом плане. Они говорили о бессонных ночах, проведенных Антоном в борьбе с бело-зелеными бандами, о трудной обстановке, в которой протекали первые годы становления Советской власти. Повторяя этот грим в новом варианте у Малько в «Далеком», Щукин уже использует его для раскрытия внутренней драмы, которая составляет динамический стержень образа Малько. В этих тенях усталости и напряжения отпечаталась борьба между жизнью и смертью, которая совершается в Малько на протяжении всей пьесы.

Все помнят характерную манеру щукинского Булычова откидывать назад голову, как будто он отстраняется от собеседника и хочет увеличить расстояние между собой и остальными обитателями своего дома. В этом движении схвачено презрительное отношение Булычова к «чужим людям». Чисто внешний штрих превращается в психологическую деталь, вскрывающую сложное содержание образа Булычова.

И эластичная, упругая походка Рогачева в «Летчиках» служит своеобразным лейтмотивом в характеристике этого сильного, мужественного человека, в котором наряду с решительностью и жесткостью живет душевная нежность и внутреннее изящество.

Но, создавая различные по содержанию сценические образы, применяя разнообразные краски в обрисовке своих героев, Щукин, в сущности, исходил из одного и того же человеческого характера, давая лишь его различные варианты и превращения в зависимости от различных социально-исторических и бытовых условий. В поисках этого характера и прошли первые годы Щукина в театре, те годы, которые можно назвать периодом ученичества в творческой биографии актера.

Характер этот долго не рождался у Щукина как органическое целое, как живой сложный образ. Он оставался расщепленным на части. С одной стороны, сценическими героями Щукина были сдержанные серьезные люди, лишенные страстности и полнокровного ощущения жизни, слишком рассудительные и спокойные для того, чтобы взволновать зрителя своей судьбой. Но рядом с ними в Щукине жил веселый, жизнерадостный человек, склонный к шуткам и к неожиданным проказам. И этот «проказник» долгое время существовал сам по себе. Он иногда выбегал на сцену, резвясь и играя, проделывая смешные трюки, но, в сущности, не зная, что ему делать со своим весельем, со своей любовью к театральным выходкам. Он прятался под стилизованные костюмы, {123} рядился в маску шута, как это было с Полонием в «Гамлете», или в пестрые тряпки старинного водевиля.

Эти два существа жили в самом Щукине, разделенные перегородкой, словно по отдельным комнатам, не встречаясь друг с другом в сценических образах, создаваемых актером. В творческой работе Щукин не находил способов соединить их в одном персонаже.

Только позднее эти два спутника Щукина — один веселый и жизнерадостный, другой серьезный и склонный к размышлениям — встретились в его творчестве для того, чтобы больше не разлучаться. В этой встрече и сложился человеческий характер, который мы находим во всех персонажах Щукина последних лет его творческого пути.

Герои Щукина — люди большого жизненного опыта, пытливого ума и широких горизонтов. В них чувствуется внутренняя уравновешенность и собранная сила, которые складываются в борьбе за большие цели.

Они любят землю с ее радостями и печалями, они любят упорный созидательный труд. В них много жизненной энергии и больших замыслов. Мир представляется им как собственное жилище, которое они умеют устраивать своими руками.

Таким Щукин подошел к своему последнему замечательному созданию, к образу В. И. Ленина, воплощенному артистом в двух кинофильмах и в пьесе Погодина «Человек с ружьем». В работе Щукина над образом В. И. Ленина есть что-то большее, чем удача талантливого и умного мастера. Черты героя, который жил в Щукине и находил разнообразное воплощение в его театральных творениях, удивительно совпадают с чертами ленинского образа. Конечно, Щукин носил в себе частицу ленинского характера. Именно поэтому образ В. И. Ленина в его исполнении приобрел такую осязаемую реальность и человеческую подлинность. С особой силой это сказалось в фильме «Ленин в 1918 году».

Большие художники сцены, как Мочалов, Щепкин, Ермолова, Станиславский, не были только актерами, талантливыми исполнителями чужих замыслов. Они носили в себе идеальный образ героя. В них жил высокий нравственный закон, который они утверждали в жизни своим творчеством. В такого большого художника вырос на наших глазах и Щукин. Только художник глубокой Душевной чистоты и нравственной силы мог с такой свободой и простотой, с такой искренностью, внутренней Убежденностью и страстью воспроизвести в искусстве образ В. И. Ленина.

### **{****124}** 7

Что определило такой поздний расцвет щукинского дарования?

Конечно, путь каждого художника в искусстве имеет свои индивидуальные особенности, свои трудности. Нельзя угадать момент, когда в нем складывается творческая индивидуальность. Но на театральную судьбу Щукина оказали влияние и факторы, лежащие вне самого художника.

Известную роль в медленном созревании актера сыграл драматургический материал, в течение многих лет попадавший в руки актера. Щукин при всем высоком качестве своего мастерства — актер сравнительно небольшого изобразительного диапазона. Он прикован к одному человеческому характеру, хотя и допускающему ряд вариантов, но все же ограниченному определенными психологическими чертами. Для такого актера театральная роль должна быть скроена в пьесе по более или менее точному человеческому образцу.

Но существенное значение в своеобразном развитии Щукина как художника нужно отнести на долю того театра, где он воспитывался и рос и где прошла вся его профессиональная актерская работа. Специфические особенности Вахтанговской студии многое определили в творческом пути Щукина. И если бы не пришла на его сцену пьеса Горького, неожиданная для репертуара Вахтанговского театра и мало связанная с его традиционным стилем, каким он сложился к началу 30‑х годов, то, по всей вероятности, еще на долгое время затянулись бы для Щукина годы художественного ученичества и незавершенных этюдов.

Студия Вахтангова строилась прежде всего на культе своего руководителя, талантливого мятущегося художника, отразившего в своем творчестве многообразные и противоречивые тенденции переломной эпохи. Театральная программа этой студии не отличалась определенностью. На нее оказали влияние многие художественные течения того времени. Здесь был и Станиславский с его теорией вживания в образ. Здесь был и дореволюционный Мейерхольд с его увлечением гротеском, стилизацией, с разработанной системой внешнего сценического движения актера и с пропагандой принципов итальянской комедии дель арте.

Многое в Вахтанговской студии было взято и от Сулержицкого, но в трансформированном виде. Вахтангов тоже учил своих студийцев смотреть на искусство как на духовный подвиг. Но Сулержицкий звал своих учеников {125} на духовный подвиг во имя морального самосовершенствования и нравственного очищения мира через проповедь христианской любви. В Вахтанговской студии само искусство становится религией, самоцелью. Служение театру возводится на высшую ступень человеческой деятельности, и студия, осуществляющая это служение, превращается для молодых актеров в святая святых, в самое тайное, близкое и интимное, что должно быть у людей, посвященных в высокий чин студийцев.

Вахтанговская студия создавалась по определенной художественной программе. Она складывалась вокруг своего руководителя как его лаборатория. Отношения к Вахтангову его учеников строились на безграничной слепой вере в него, на влюбленности, доходившей до болезненного обожания. Студийное обожание учителя выросло в программу театра и заслонило живое искусство.

Вахтанговская студия шла своим путем в революции. Сам Вахтангов, как это известно по его дневникам и по воспоминаниям учеников, оказался одним из немногих представителей художественной интеллигенции, которые сознательно приняли революцию в самые ее трудные годы. Революция развертывалась перед его глазами как величественная стихия, поражавшая сознание художника своей необычностью, резкостью линий, грандиозными масштабами своих событий. К тому же творчество Вахтангова по его устремлениям и по характеру мастерства было шире и глубже самой студии. Студия оставалась для Вахтангова лабораторией, одним из участков его творческих исканий. Его лучшие, наиболее сильные постановки трагедийного плана, как «Эрик XIV» и «Гадибук», были созданы им вне стен его студии.

Работа Вахтангова в своей студии подчас играла для него роль своеобразного противоядия к его трагедийным устремлениям. Здесь царствовала шутка, бездумный смех и легкая прозрачная ирония. Здесь искусство театра существовало как веселое ремесло, освобожденное от чересчур острых мыслей и мучительных переживаний, как лишенная страстности легкая, незамысловатая игра. Таким противоядием и была последняя предсмертная постановка Вахтангова «Принцесса Турандот», на долгие годы ставшая знаменем Вахтанговского театра и определившая стиль почти всех его спектаклей, тот нарядный, щеголеватый стиль поверхностных представлений, который хорошо был знаком зрителям.

Так, из одной постановки большого художника, переживавшего сложный процесс идейно-творческих исканий, после его смерти выросла программа целого театра, {126} оберегаемая его учениками со всей горячностью и непримиримостью студийных сектантов.

В таком веселом, мало задумывающемся театре и провел свою творческую молодость Щукин, в актерском даровании которого как раз были заложены внутренняя серьезность, склонность к размышлению и мужественность волевого художника. Неудивительно, что его мастерство так долго не находило питательной почвы на сцене Вахтанговского театра. Но к этому присоединились и другие причины, коренящиеся в самой природе студийного театра, в его методах воспитания актера.

Замкнутый в себе, построенный на принципах художественной секты, на тесном — чересчур тесном — содружестве его участников, студийный театр создал стройные ансамбли исполнителей, объединенных общей манерой актерской игры и в совместной работе на протяжении многих лет ученичества и профессиональной деятельности научившихся понимать друг друга с полуслова, с полунамека. Студийный театр создал кадры культурных, хорошо обученных, технически грамотных исполнителей.

Но он меньше всего был приспособлен для формирования творческих индивидуальностей, для воспитания актеров-художников, имеющих свой самостоятельный стиль игры и свое творческое лицо. В театрах-студиях исполнительская техника отдельных актеров нивелировалась. С первых шагов на сцене студиец ограничивался в своих возможностях программой студии. Умение создавать стройный ансамбль исполнения обычно приходит к актерам позднее, как более высокая степень мастерства. В студийном театре это умение создавалось на первых порах ученичества путем чрезмерного самоограничения актера, нивелировки его внутреннего творческого мира.

Театры-студии при огромной затрате энергии своих студийцев и руководителей выдвинули небольшое количество самостоятельных актеров, принесших в искусство свою художественную и человеческую индивидуальность. Как правило, актер студийного театра бывает интересен только в обстановке своей студии, в привычном окружении своих долголетних партнеров и в рамках определенной театральной манеры, выработанной студией.

В этом отношении Михаил Чехов являлся одним из немногих исключений. Но следует помнить, что он пришел в Первую студию МХТ после нескольких лет профессиональной работы в других театрах и едва ли может быть назван правоверным студийцем. Во всех постановках, в которых выступал Чехов в пору своего расцвета, он резко {127} выходил из общего исполнительского ансамбля, одной своей игрой создавая тему спектакля.

Студийный театр с его методом выращивания актеров ограничивал для них возможности творческого роста. Он заменял живое знание действительности узкой эстетической догмой, изолируя актера от жизни в монастырской театральной общине. Для актера, выросшего в тепличной атмосфере студии, характерно отсутствие дальнейшего творческого развития. Обычно на всю жизнь он остается таким, каким его вылепила студия в годы ученичества, не меняясь и не обогащая своего мастерства. Оно консервируется в однажды найденной манере, закрепляется на одном ограниченном участке. Индивидуальность исполнителя в студии лишается самостоятельной темы. Она вкрапливается в спектакль как отдельный штрих или цветной камень в сложной и тонкой инкрустации или мозаике.

Не случайно у большинства актеров Вахтанговского театра мы наблюдали чересчур замедленный, затрудненный рост индивидуального дарования. Далеко не всегда им удавалось выйти за рамки корректного исполнительского мастерства и удачно сыгранных эпизодов.

И коренные актеры МХАТ Второго, несмотря на бесспорную талантливость многих из них, с каждым годом теряли свежие краски в своем творчестве. Их игра становилась более тусклой и однообразной. За сценическими образами, сотканными иногда с большой искусностью и тщательно подобранными деталями, все сильнее проступали угловатые черты схемы. Оторванное от живой питательной среды, мастерство актера обесцвечивалось и в ряде случаев в поисках новых красок уходило в эксцентризм и в гротесковый стиль.

Студийное наследство осталось в этих театрах тяжелым грузом на долгие годы после того, как они давно как будто освободились от студийных пеленок и в организационном отношении вышли на дорогу профессионального искусства.

Уже в годы революции, и притом в сравнительно поздние ее годы, тот же принцип сектантского воспитания актера, примененный с иными целями, обнаружил свою несостоятельность и неспособность создать живой творческий коллектив, который мог бы расти и развиваться с годами. Судьба Ленинградского трама, блеснувшего свежестью и яркостью первых своих постановок, слаженным ансамблем исполнителей и очень быстро увядшего — глубоко поучительна. Этот театр пытался создать нового актера тем же студийным методом, исходя из предвзятых {128} эстетических предпосылок и из организационных принципов замкнутой театральной общины. На этом пути театр создал несколько острых спектаклей, отмеченных оригинальным внешним стилем, но оставшихся изолированными феноменами, наподобие редких тепличных растений. Театр поблек через несколько лет, не воспитав ни одного сколько-нибудь значительного актера.

В том большом искусстве, которое создается среди событий, изменяющих лицо мира, метод инкубатора в воспитании нового художника, принцип студийной нивелировки творческих индивидуальностей актеров и стрижки их под одну театральную манеру потерпел крушение. Эстетическая острота стиля в таких театрах создавалась слишком дорогой ценой и оказалась чересчур недолговечной.

В Вахтанговском театре Щукин долгие годы оставался чуть ли не единственным актером, которому удалось окончательно уйти из-под власти студийного сектантства к полноценному живому искусству. Ему удалось освободиться от требования студийного стиля, в котором яркие краски, проявление живого темперамента приносятся в жертву ложно понятой идее ансамбля и вытекающему отсюда стремлению не выделяться по колориту из общего исполнения, не давать вырваться живому чувству на волю, приглушая голос, укорачивая жест, обрывая начатое движение.

В искусстве Щукина исчезли специфические черты, отделявшие одну театральную секту от другой. Его легко можно было представить выступающим и вне стен Вахтанговского театра, на сцене МХАТ или Малого театра. В его творчестве создался тот стиль, который не знает искусственных эстетических перегородок и побеждает силой индивидуального дарования актера, человеческой страстностью и глубиной образов.

Было еще одно обстоятельство, затруднившее на долгое время рождение в Щукине большого художника.

В тот день, когда он впервые перешагнул порог Вахтанговской студии с радужными надеждами с помощью руководителя приобщиться к высокому мхатовскому искусству актера, он не мог предвидеть, что окажется в самом «эпицентре» бунта против этого искусства. Спустя всего несколько месяцев после того, как Щукин будет принят в актерский состав студии, Вахтангов внезапно изменит свои позиции, причем изменит их самым радикальным образом. В речи, которую он произнесет перед студийцами осенью 1920 года, он отречется от многого из того, чему еще вчера поклонялся с такой фанатической {129} преданностью. В своих дневниковых записях и в последующих беседах с учениками своим новым театральным «богом» Вахтангов объявит Мейерхольда, а путь к искусству душевного реализма заменит поисками так называемой «вечной маски»[[85]](#endnote-76).

Сама внезапность такого резкого поворота творческого пути Вахтангова не должна нас удивлять и казаться чем-то исключительным. Первые годы революции были вообще богаты быстрыми и внезапными изменениями в человеческих биографиях и неожиданными «превращениями» в творческих судьбах художников.

К тому же бунт Вахтангова против своего учителя и Художественного театра в целом не был в ту пору одинокой полемической вспышкой на театральном фронте. Для МХТ, искусство которого представлялось Щукину самым высоким и совершенным — особенно в том, что касалось творчества актера, — для этого театра наступали трудные дни, каких он еще не знал за всю свою историю. На ряд лет он становится постоянной мишенью для всеобщих нападок и обвинений.

Причем эти нападки будут идти не со стороны новой, революционной общественности, для которой Художественный театр из всего театрального наследия прошлого оставался самым ценным театром, подлежащим поддержке и сохранению «во что бы то ни стало», по ленинской директиве Луначарскому[[86]](#endnote-77).

Полемическая кампания против Художественного театра и Станиславского с его «системой» вспыхнет не вовне, а изнутри самой театральной среды. И в ней объединятся в ту пору представители различных, зачастую полярных эстетических лагерей, начиная с затянутого в академический сюртук Южина — давнего противника МХТ — и кончая задорными «блузниками» из лефовской молодежи во главе с тогдашним бунтарем и профессиональным ниспровергателем Маяковским и провозвестником Театрального Октября Мейерхольдом.

И главный огонь нападающих был направлен против учения Станиславского об искусстве переживания, которое составляло основу творческого метода Художественного театра.

В основу системы переживания был положен тезис о нераздельности в актере человека и художника. В создании подлинно живого человеческого образа должен участвовать не только запас внешних наблюдений актера над жизнью, не только его изобразительное мастерство. Актер должен отдать сценическому образу и свое мировоззрение, моральные нормы, свой личный и духовный опыт {130} в главных его решающих линиях, — одним словом, как говорил Немирович-Данченко, «все то, что создало его личность не только как сценического мастера, но и как человека»[[87]](#endnote-78). Учение Станиславского об искусстве переживания утверждало душевный мир актера как прямой источник творчества.

Именно против этого тезиса Станиславского и выступали представители «левого» театра, презрительно называя искусство переживания «психоложеством» и отрицая участие человеческого мира актера, его жизненного и духовного опыта в создании сценического образа. По этому же пути шли деятели Пролеткульта, которые объявляли искусство переживания буржуазным пережитком, подлежащим уничтожению. А впоследствии рапповцы отвергнут учение Станиславского, трактуя его как законченное выражение субъективного идеализма в сценическом искусстве.

Полемика вокруг мхатовской системы переживания развертывается с особой остротой и захватывает круги, далекие от «левого» искусства, в те сезоны, когда советская драматургия начинает формироваться и пробивает себе дорогу на сцену профессионального театра. В это время проблема творческого метода советского театра становится особенно животрепещущей, приобретает особое насущное практическое значение. Каким путем можно достичь в театральном искусстве наиболее полного раскрытия современной революционной темы? Какими художественными средствами можно добиться наиболее точной передачи живых образов наших современников?

Вокруг этих вопросов завязываются горячие споры о завтрашних путях советского театра. Эти споры шли не только на страницах печати и на диспутах. Они развертываются за кулисами театра, в артистических фойе и даже на репетициях, выливаясь иногда в открытые конфликты актеров между собой или с режиссерами.

И в большинстве случаев вопросы эти решались в дискуссиях не в пользу мхатовской системы переживания. Сомнение в ее пригодности для советской драматургии, для раскрытия революционной темы проникает в самые широкие театральные круги. В эти годы становится распространенным мнение, что искусство переживания пригодно только для тех пьес классического репертуара, в которых изображается частная, интимная жизнь людей, и прежде всего для пьес Чехова и его эпигонов.

Легко актеру «пережить» на сцене личную драму Астрова, Тузенбаха, Нины Заречной, сестер Прозоровых, — часто говорилось тогда в театральных статьях и {131} устных спорах. Но разве может актер вобрать в свою пушу и «пережить» многообразную жизнь революции? Разве можно говорить со сцены языком личных чувств и раздумий о событиях, которые до основания потрясли весь мир? Их можно только изображать, только представлять на основе наблюдений актера над жизнью, как бы срисовывая со стороны, стараясь охватить умственным взглядом всю грандиозную картину взбудораженной, стремительно меняющейся жизни мира. Для того чтобы выполнить эту трудную задачу, актер должен сохранить трезвость мысли, должен оставаться холодным художником, не позволяя своим чувствам вмешиваться в создание сценического образа современного человека. Эти чувства могут его обмануть, увести в неверном направлении. Актер должен стоять в стороне от своих сценических героев, не сливаясь с ними во внутреннем душевном единстве. Вместо «переживания» ему нужна только актерская эмоция, та особая взволнованность или возбудимость исполнителя, которая помогает ему внешним путем — повышенной интонацией, нервным жестом — придать эмоциональную окраску создаваемым образам.

Искусство этого типа обращалось только к наблюдательности актера, к его способности схватывать новую жизнь в ее внешнем многообразии, не требуя от него сложной внутренней работы по перестройке всего своего душевного мира. Искусство представления снимало трудную задачу перевоплощения в том глубоком смысле этого термина, какой придавал ему Станиславский. Оно требовало только внешней точности в изображении людей и быта на сцене.

Реализм — да. Но только без «переживания», говорили защитники этого метода. На этой художественной платформе сходятся тогда такие разные театры, как Театр Революции, Вахтанговский, МГСПС, Большой драматический, бывший Корш и даже бывший Александринский в Ленинграде. На этой позиции сходятся и теоретики самых различных направлений. Эту позицию занимал и Луначарский, вообще недооценивавший тогда новаторские возможности Художественного театра. Он называет искусство переживания «*чрезмерной* (курсив автора) жизненной правдой»[[88]](#endnote-79), оценивая его как искусство «мелочного, душевно будничного анализа»[[89]](#endnote-80). В ту пору он неверно противопоставлял Художественному театру Малый, видя в последнем образец «театрального театра», сочетающего реализм с искусством представления. На самом же деле лучшие актеры Малого театра всегда шли по пути искусства переживания. От их творческого опыта {132} во многом отталкивался и Станиславский, создавая свое учение об актерском искусстве. Но до него оно оставалось достоянием отдельных выдающихся художников, составляя неразгаданный секрет их великолепного творчества.

Пройдет немного времени, и ограниченность, внутренняя бедность искусства представления станут очевидны. Образы новых людей, созданных по этому методу, при всей своей внешней реалистичности окажутся поверхностными и недолговечными. Впоследствии критика назовет их «иллюстративными» и отнесет в разряд чисто бытовых фигур, сделанных иногда с жанровой яркостью, но лишенных индивидуального внутреннего мира.

Но все это станет ясным позднее. Буря вокруг Художественного театра и искусства переживания уляжется только к концу 20‑х годов, после постановки Станиславским «Бронепоезда 14‑69». Многочисленные противники МХАТ должны будут отступить перед новым блеском его искусства, совмещающего в себе, как скажет впоследствии Луначарский, точность и тонкость в раскрытии душевной жизни героев с непревзойденной глубиной социальных обобщений.

Но прежде чем это произойдет, сколько актеров старательно уходили от своей человеческой природы — от этого неистощимого источника для творчества, который носили в самих себе, как это долгие годы было со Щукиным.

Но наконец настал, как мы видели, день — памятный день 1932 года, — когда словно прорвалась плотина или рухнула какая-то стена в его душевном мире, открыв ему путь к подлинному высокому искусству.

Настоящий художник носит «школу» в самом себе. И эта его «школа» определяется в нем не только формально-художественными признаками. Она складывается из его самостоятельного и неповторимого осознания мира. Искусно подражать жизни может любой даровитый исполнитель, хорошо вышколенный и посвященный в нехитрые секреты технического мастерства. Но воссоздавать жизнь в искусстве способен только художник, близко заглянувший в ее лицо и потребовавший от нее ответа на свои мысли и сомнения. Только тогда она появляется перед нами всегда неожиданная, как будто заново открытая художником, овеянная его человеческой индивидуальностью.

Щукин на наших глазах вырос в такого художника со своей собственной «школой». Он перешагнул рамки студийного театра, который так цепко держит в руках своих выучеников и тянет их назад в давно исчерпанное прошлое. Его искусство стало реалистичным {133} в том глубочайшем смысле этого слова, который включает в себя несвязанность артиста предвзятыми эстетическими теориями, предельную правдивость чувств, высокий нравственный закон, который большой художник утверждает в своем искусстве, и осознание всегда меняющейся жизни и своего внутреннего мира, своей человеческой природы как основных источников для творчества.

Тогда и начался для Щукина его творческий взлет, принесший ему то, что мы называем славой, особенно шумной и яркой в театре с его праздничными огнями, возбужденными аплодисментами тысячной аудитории, с хвалебными рецензиями и портретами, во множестве появляющимися на страницах театральных журналов.

Этот творческий праздник Щукина длился всего несколько лет и был оборван в самом его разгаре преждевременной смертью актера в 1939 году.

Однако и этих коротких семи лет было достаточно, чтобы Щукин вошел в историю русского театрального искусства и по праву занял в ней место рядом с самыми прославленными его представителями.

## Дмитрий Орлов[[90]](#endnote-81)

### 1

Впервые я увидел на сцене Дмитрия Орлова почти полвека назад в провинции. Он тогда только начинал свою артистическую карьеру, которая с таким блеском развернулась через несколько лет на столичной сцене. Но уже с первых шагов на театральных подмостках определились основные черты его таланта. Уже в первых ролях проявилось с удивительной непосредственностью то, что мы называем творческой индивидуальностью артиста. Для характерного актера, каким был Дмитрий Орлов, такое быстрое творческое самоопределение является редким счастьем.

Это было весной 1920 года в Новороссийском театре, организованном сразу же после разгрома белых и прихода Красной Армии. Во главе этого театра встал Мейерхольд, только что вышедший тогда из тюрьмы, в которую он был брошен белой контрразведкой. Открытие театра состоялось в первомайские торжества. Шла драма Леонида Андреева «Савва», часто ставившаяся в те годы. В этой пьесе Дмитрий Орлов играл второстепенную роль монаха

{134} Спектакль был хорошо слажен в режиссерском отношении. Его ставил опытный провинциальный режиссер В. Б. Вильнер, впоследствии много работавший в московских театрах. Сам Мейерхольд на последней репетиции внес свои коррективы в постановку. Сильным был и состав исполнителей: в спектакле участвовали актеры харьковской труппы Н. Н. Синельникова, который славился умением отыскивать сценические таланты и бережно выращивать их.

Но и сама постановка, выполненная с хорошим художественным вкусом, и талантливая игра большинства актеров внезапно отошли на задний план — словно потеряли свои яркие краски, — когда на сцене появился рядом с главным персонажем драмы Андреева человек средних лет в затрепанной монашеской рясе, с черным клобуком на голове. У этого человека было ничем не примечательное лицо — простое лицо русского мещанина либо крестьянина из-под Рязани или Тулы. Но уже первые слова, произнесенные им, первые звуки его голоса, в котором зазвучали напряженные страстные ноты, заставляли насторожиться. Сцена переставала быть площадкой для театрального представления. В воздухе зрительного зала повеяло невыдуманной человеческой драмой. И такое ощущение возникало у зрителя каждый раз, когда на сцене появлялся персонаж, которого играл Дмитрий Орлов.

Его Кондратий был мало похож на того опустившегося, циничного и трусливого человека, которого вывел Леонид Андреев в «Савве». В орловском Кондратий жила исступленная страстность; она пронизывала его душевные метания от безбожия и богохульства к безоглядной вере в «чудо», от духовного мятежа к рабьему смирению. Казалось, что актер обнажал перед зрителями душу своего героя, в которой шла острая мучительная борьба двух противодействующих начал, двух разнородных непримиримых стихий.

Такой образ Кондратия выходил далеко за пределы литературного текста роли. Актер создавал его заново, подчиняя авторский текст собственному душевному строю, отдавая образу свое непроизвольное ощущение взорванной жизни первых революционных лет. Это была драма человека, поставленного меж двух миров, меж двух верований, исключающих друг друга. Несложный образ из андреевской пьесы, без всякого сознательного намерения со стороны актера, принимал на себя отсветы революционной эпохи с ее острыми идейными конфликтами, трагическими контрастами и противоречиями.

{135} Человеческая правда образа Кондратия, заново пересозданного Орловым, была неотразимой. Я смотрел спектакль из ложи дирекции, выходившей на авансцену. При таком близком расстоянии от играющих актеров ошибиться было невозможно. Все, что делал Орлов на сцене — каждый жест, каждая интонация, мимолетное выражение глаз, еле заметное движение лицевых мускулов, — все это было настоящим и, казалось, непроизвольно вырывалось из смятенной души самого создателя сценического образа.

После выступления в «Савве» молодой актер, еще недавно исполнявший только небольшие роли, занял ведущее положение в труппе. В течение нескольких летних месяцев, пока существовал постоянный театр в Новороссийске, Орлов переиграл более десятка ролей самого разнообразного характера.

Я хорошо помню его необычного Аргана из «Мнимого больного» Мольера. Орлов смело нарушал традицию, установившуюся в исполнении этой комедийной роли. В его трактовке это был неожиданно молодой, капризный Арган, который откровенно притворялся больным, чтобы хорошенько помучить для собственного удовольствия всех окружающих. Такого Аргана Орлов изображал с самозабвенным увлечением, давая волю своему игровому темпераменту и в то же время сохраняя во всех деталях верность психологического рисунка роли.

А вслед за Арганом вместе с Орловым вышли на сцену один за другим: молодой матрос Баренд из «Гибели “Надежды”» Гейерманса, обаятельный юноша с открытым лицом, счастливой улыбкой и такой трагической судьбой в событиях драмы; старый крестьянин Митрич из «Власти тьмы» Льва Толстого; веселый саламанкский студент из старинной интермедии Сервантеса «Саламанкская пещера»; молодой пастор из «Всех скорбящих» Гейерманса с пристальным укоряющим взглядом религиозного фанатика. В ибсеновской «Норе» — в этой единственной постановке, которую Мейерхольд осуществил сам в Новороссийском театре, — Орлов превосходно сыграл трагическую роль доктора Ранка.

Все эти персонажи резко отличались друг от друга внешним обликом, внутренним миром, принадлежностью к различной социальной среде. Но сквозь многообразие характеров, лиц, костюмов в них угадывался человеческий облик самого актера. Каждому из них Орлов отдавал частицу своей жизненной судьбы, собственных тревог и надежд. Все они были сыграны с той психологической Достоверностью, которая превращает театральных персонажей {136} в реально существующих людей, появляющихся вместе с актером на сцене.

В ту пору Орлов работал быстро и легко, как это бывает в молодости, с безошибочным интуитивным прицелом к тем персонажам, которых ему предстояло вывести на свет рампы. Казалось, что он с первого взгляда находил в оболочке роли ту щель, через которую мог бы влезть внутрь роли со своей собственной человеческой природой. Все остальное — манера поведения, внешний облик, другие детали, — все это как будто приходило к актеру само собой, без особых усилий с его стороны.

Впоследствии рождение образа совершалось для него труднее и медленнее. С годами увеличивалась требовательность художника к себе, усложнялись и творческие задачи, которые он перед собой ставил.

Но эта точность первоначального прицела, эта способность ощутить образ сразу в его целостном виде навсегда останутся для Орлова необходимым условием полноценного творческого процесса. Если такое целостное ощущение образа не возникало у актера в начальном периоде его знакомства с ролью, то никакая самая упорная последующая аналитическая работа над ее кусками, частностями и деталями не приводила его к удаче. Роль оставалась мертвой.

### 2

Вскоре я потерял Орлова из виду. К осени 1920 года шумная театральная жизнь в Новороссийске быстро свернулась. Мейерхольд уехал в Москву, вызванный Луначарским, чтобы принять на себя руководство театральным делом во всероссийском масштабе. Для него начиналась самая блестящая пора творческих исканий и свершений.

Вскоре вслед за Мейерхольдом покинул Новороссийск и созданный им театр: он был переведен в Краснодар, куда уехал и Орлов. Там он вместе с С. Я. Маршаком и актрисой А. В. Богдановой занялся созданием одного из первых детских театров молодой советской республики. Но об этом я уже знал только по слухам.

Снова я увидел Орлова на сцене через три года в Москве. Это была пора театрального «Sturm und Drang» («бури и натиска»), пора Театрального Октября, возвещенного в те годы Мейерхольдом и Маяковским. Тогдашняя Москва кипела шумными премьерами, публичными диспутами и журнальной полемикой. В театре шли ожесточенные бои за утверждение новой революционной тематики и {137} за новые художественные средства ее сценического воплощения.

Орлов был деятельным участником этих боев. Он принадлежал тогда к числу мейерхольдовцев, выступая как актер одновременно и в Театре Мейерхольда и в Театре Революции, которым руководил (до 1925 года) тот же Мейерхольд.

За эти три года искусство Орлова стало более зрелым, приобрело большую смелость, граничившую иногда с творческой дерзостью. В этом сказывалась тогдашняя близость Орлова к левофронтовскому театру с его культом циркового трюка и рискованных аттракционных номеров в актерской игре.

И вместе с тем, а может быть именно поэтому, еще сильнее, чем раньше, в творчестве Орлова этой поры давало себя знать чувство внутренней правды, которым актер обычно проверял свои сценические создания. Оно и тогда вело его своим путем в искусстве, независимо от тех художественных школ и направлений, которые во множестве действовали в советском театре его первых десятилетий.

Это неистребимое чувство душевной правды позволяло Орлову всегда оставаться самим собой на сцене даже в самых неподходящих для этого условиях.

Так было в «Смерти Тарелкина» — одной из наиболее парадоксальных работ Мейерхольда того времени. В этом спектакле реальные персонажи комедии Сухово-Кобылина были превращены в акробатов, одетых в холщовую прозодежду. Вместо декораций на оголенной сцене стояла необычная мебель, похожая на гимнастические снаряды. Актеры проделывали цирковые трюки, кувыркались, прыгали и летали через всю сцену по воздуху, подвешенные на тросах.

Среди этой бескрасочной геометрической обстановки, среди стилизованных персонажей единственным живым существом оставался Орлов, игравший в спектакле роль Расплюева. Он также был одет в холщовую прозодежду и тоже проделывал положенную ему порцию эксцентрических трюков. Но ничто не могло уничтожить в нем его живых интонаций, за которыми возникал человеческий характер самого артиста. По сцене расхаживал не гимнаст и не цирковой акробат, как это было с другими участниками спектакля, но вполне реальный человек, весело смеявшийся над собой, над своими партнерами и над всеми невероятными чудачествами, которые придумал изобретательный режиссер этого веселого представления.

{138} В спектакле целый игровой эпизод был построен Мейерхольдом на смехе Орлова. Актер сидел на каком-то подобии стула и в продолжение нескольких сценических минут смеялся своим открытым, счастливым, заразительным смехом, не произнося ни одного слова. Словно живая человеческая душа радовалась чему-то, излучая в мир потоки переполнявших ее веселых и добрых чувств. Через мгновение весь зрительный зал смеялся вместе с Орловым. На короткое время исчезало схематичное построение этого сверхусловного спектакля и на сцене утверждалась сама жизнь в ее живой эмоциональной стихии.

В Орлове жил прирожденный художник искусства психологического реализма. Его человеческая природа не поддавалась стилизации даже в тех случаях, когда сам актер ставил перед собой такую задачу. Генералиссимус Бурбуз из мейерхольдовской «Земли дыбом», как ни старался Орлов его стилизовать в соответствии с общим режиссерским замыслом, никак не хотел превращаться в плакатную маску, какой были все остальные персонажи этого агитпредставления. В исполнении Орлова это был самый обыкновенный глупый генерал-бурбон старой русской армии — нечто вроде генерала Печенегова из горьковских «Врагов».

Это мастерство психологического реализма сказалось и на отношении Орлова к эксцентрическому стилю игры, характерному для актеров мейерхольдовской школы в 20‑е годы. Этот стиль в ту пору был тесно связан с агитационными задачами нового революционного театра. Прием гротеска, эксцентрического заострения образа служил тогда превосходным средством в руках актеров этого театра для создания ярких социальных масок людей старого мира, скомпонованных в манере сатирического плаката. Широко пользовался в ту пору этим приемом и Орлов.

В «Доходном месте», поставленном Мейерхольдом в Театре Революции в 1923 году, старый чиновник Юсов, которого играл Орлов, приходя к своему начальнику с докладом, постепенно уменьшался в росте, как это делает клоун-эксцентрик в цирке, и под конец, совсем уже на корточках, пролезал в полуотворенную дверь кабинета. Этот гротесковый прием, по замыслу актера и режиссера, должен был в наглядной форме показать подхалимство Юсова, его натуру рептилии, его благоговейный трепет перед начальством.

А в комедии Б. Ромашова «Воздушный пирог», поставленной в том же Театре Революции, в одной из сцен спектакля — во время патетического монолога спекулянта {139} и афериста Семена Рака — актер влезал на туалетный столик и становился в позу памятника, подчеркивая этим фанфаронство своего героя, его упоение своим воображаемым триумфом.

У другого актера мейерхольдовской «школы» это была бы эксцентрика чистой воды. Но Орлов внутренне оправдывал такой внешний гротесковый штрих. Он органически вводил его в детально развернутую психологическую ткань образа.

В каждой роли Орлов видел прежде всего реально существующего человека, внутренний мир которого ему нужно было разгадать и освоить как свое собственное душевное хозяйство.

Такой подход к образу он сохранил и при создании сатирических ролей, занимавших центральное место в его репертуаре 20‑х годов. При всей беспощадности, с какой Орлов умел в те годы обрушиваться на персонажей, подлежащих сатирическому осмеянию, он никогда не превращал их в плакатные маски. Мало того, он обычно отдавал им часть своего индивидуального душевного склада вплоть до обаяния, которым так щедро была наделена его артистическая натура. Орлов умел участвовать в создании сатирических образов собственным внутренним миром, подобно тому как это делали с таким великолепным мастерством его знаменитые старшие современники — Станиславский и Москвин. И это придавало неотразимую жизненную достоверность персонажам, которых Орлов выставлял на сцену для всеобщего осмеяния.

Так была создана им роль Юсова в «Доходном месте», принесшая ему всесоюзную известность. Эта роль стала хрестоматийной в истории советского театра. Она вошла в галерею наиболее ярких сатирических портретов, созданных советскими актерами за полвека.

«Доходное место» принадлежит к числу этапных режиссерских работ Мейерхольда. По общему своему характеру она существенно отличалась от других его постановок времен Театрального Октября. В ней Мейерхольд как бы заглядывает через целое десятилетие в последний период своей творческой деятельности. По многим принципиальным стилевым признакам «Доходное место» близко стоит к его постановке «Свадьбы Кречинского» (1933).

В «Доходном месте» Мейерхольд сохранил в неприкосновенности общий замысел Островского, текст и композицию пьесы, характеры персонажей, исторический колорит драматического действия. В отличие от только что созданной им тогда аттракционной «Смерти Тарелкина» {140} режиссер в «Доходном месте» отказался от чистой эксцентриады, поставив спектакль в стиле «фантастического реализма» (термин Достоевского) — в приемах сгущенного реализма гоголевских петербургских повестей и «Мертвых душ».

На этот раз замысел Мейерхольда позволил Орлову более полно использовать сильные стороны своей артистической индивидуальности. Он создал сложный психологический рисунок для своего Юсова — этой хищной рептилии из царских канцелярий. Живые черты человеческого характера, выхваченного из самой жизни, соединялись в нем с художественной гиперболой, почти с фантастическим преувеличением отдельных сторон этого характера.

В первых явлениях Орлов подавал образ своего Юсова в мягких тонах. В его голосе слышались ласковые добродушные интонации. Что-то отечески-доброжелательное сказывалось в его отношении к молодым чиновникам, служившим под его началом. Казалось, что основное качество его характера — это простодушие и наивность ограниченного, малокультурного человека. Были моменты в спектакле, когда такой Юсов вызывал у зрителя нечто вроде снисходительной симпатии. Но постепенно, незаметно для невооруженного глаза Орлов вводил в роль одну за другой черты, меняющие облик персонажа. То смех Юсова в какой-то момент делался искусственным, то жест из округлого и плавного переходил в резкий и грубый, то взгляд становился острым и злым, а в голосе прорывались жесткие металлические ноты. Из оболочки простодушного покровителя плутов и взяточников временами выглядывал опасный хищник, озирающийся по сторонам в поисках добычи или притаившегося врага.

И, наконец, образ орловского Юсова возникал во всем его зловещем блеске в третьем акте, в сцене пьяного чиновничьего разгула в трактире. Эта сцена была поставлена Мейерхольдом в приемах фантасмагорического зрелища, где явь мешалась с кошмарами и обыденная реальная жизнь мещан и плутов неожиданно обнажала свой скрытый чудовищный смысл. Центральной фигурой этого эпизода был Юсов Орлова с его пляской при полыхающем свете горящей бумаги. С подмостков в зрительный зал смотрело оскаленное лицо полузверя-получеловека, готового перегрызть горло каждому, кто попытается нарушить закон мертвого юсовского царства.

Юсов был последней большой ролью, которую Орлов сыграл под руководством Мейерхольда. Вскоре Мейерхольд уходит из Театра Революции, в котором Орлов тогда работал, и их театральные пути расходятся сами {141} собой, без разрывов и творческих конфликтов. Для Орлова начинается новый период его артистической жизни, на этот раз связанный с молодой советской драматургией, которая к середине 20‑х годов формируется как самостоятельная новаторская сила в театре.

Творческая встреча с Мейерхольдом оставила глубокий след в театральной биографии Орлова. Прежде всего от Мейерхольда тех лет пришло к нему ощущение неразрывной связи своего искусства с целями и задачами революционной эпохи. «Актер — трибун революции» — этот тезис тогдашнего Мейерхольда помог Орлову, так же как и множеству других его театральных сверстников, безоглядно отдаться стихии новой, стремительно меняющейся жизни, стать ее участником, ее творцом, пользуясь средствами своего искусства. Этот мейерхольдовский тезис, по-своему воспринятый Орловым, определил весь его дальнейший театральный путь.

В чисто творческом отношении от Мейерхольда у него осталось на всю жизнь пристальное внимание к четкости графического рисунка роли, к ее пластической выразительности, к зрительной остроте мизансцен. От Мейерхольда взял Орлов и прием эксцентрического заострения образа, однако переводя его в план углубленного психологического гротеска, как он это делал в лучших своих созданиях.

Но в главном, в самом творческом процессе рождения образа, Орлов был далек от мейерхольдовской школы. С первых же своих шагов на сцене он, не отдавая себе в этом отчета, был актером того искусства, которое Станиславский когда-то очень точно определял как искусство «душевного реализма». В начале 30‑х годов более близкое знакомство с исканиями Станиславского в области актерского искусства открыло Орлову глаза на подлинную природу его собственного творчества. «Идти от себя» — это отправное положение Станиславского Орлов воспринял, о чем свидетельствует его дневник[[91]](#endnote-82), не только как поразительное «открытие», но и как подтверждение правильности того пути, которым он интуитивно шел все эти годы. Быть верным себе, своему внутреннему миру для Орлова было всегда не столько теоретическим тезисом, сколько неотразимой потребностью его артистической натуры.

Что касается самого Мейерхольда, то он, конечно, хорошо понимал, что Орлов не принадлежал к правоверным актерам его школы, его театрального направления. Наверно, поэтому он с такой легкостью отдал Орлова театру Революции, когда летом 1924 года ему пришлось {142} разделить труппу, до этого общую для обоих театров, которыми он руководил. И в то же время Мейерхольда привлекал в молодом актере яркий игровой темперамент, легкая возбудимость, наивная непосредственность в подходе к образу и та склонность к озорным импровизациям, которая была характерна для Орлова, особенно в ранние годы, и которая в известной степени роднила его творчество с варламовской традицией.

Эти особенности артистической индивидуальности Орлова Мейерхольд с присущим ему виртуозным мастерством использовал как своеобразную фактуру в своих постановках. В остальном он обычно и не пытался вмешиваться в творческий процесс создания образа у Орлова, понимая всю бесполезность такого вмешательства. Он мудро предоставлял актеру жить на сцене как он может и умеет, конечно, не выходя далеко за жесткие рамки общей режиссерской концепции спектакля.

Но этого и сам Орлов не позволил бы себе сделать. В те годы он был полон любви и преданности своему учителю и хорошо представлял значение каждой детали в его многосложных режиссерских замыслах. В чем-то нарушить этот замысел показалось бы ему художественным кощунством.

### 3

После Юсова из «Доходного места» другой коронной ролью в сатирическом репертуаре Дмитрия Орлова, вошедшей в историю советского театра, была роль спекулянта и афериста первых лет нэпа — Семена Рака в пьесе Б. Ромашова «Воздушный пирог», показанной в Театре Революции зимой 1925 года в постановке ученика Мейерхольда, А. Грипича.

Это был один из тех новаторских спектаклей середины 20‑х годов, в которых советская реалистическая драматургия одерживала свои первые театральные победы. Вместо неподвижных социальных масок недавнего агитплакатного периода советского театра к зрителю вышли на ослепительный свет прожекторов его живые современники, реальные сегодняшние люди с индивидуальными характерами, с различными жизненными судьбами и общественными биографиями.

Этих людей приводили с собой на сцену молодые драматурги, своего рода разведчики революции, приходившие тогда в театр один за другим с самых различных ее участков и приносившие свой духовный опыт, пережитый материал жизненных наблюдений, свои мысли о сегодняшних {143} путях революции и об ее завтрашних судьбах. И ближайшими их союзниками в новаторской миссии в театре были актеры тех же общественных поколений, первые воплотители образов людей революционной эпохи.

Орлов был таким верным союзником молодых драматургов, начавших тогда свой штурм профессиональной сцены. Уже при первой же его встрече с образами современников искусство актера раскрылось с новой яркостью и полнотой.

Его Семен Рак из ромашовской комедии, казалось, вышел на подмостки Театра Революции прямо из уличной толпы Москвы того времени с ее новооткрытыми кафе и ресторанами, с черной биржей на Ильинке, с маленькими театриками и казино, со всем тем, что тогда называлось в печати «угаром нэпа».

Это был герой нэповской улицы, неунывающий комбинатор, похожий в трактовке Орлова на Остапа Бендера из тогда еще не написанного «Золотого теленка». Орлов наделил своего Рака приятной внешностью, отдал ему свою обаятельную улыбку, мягкий юмор, жизнерадостный темперамент, открытую манеру в обращении с людьми. В таком Раке было много человечески привлекательного, и публика радостно смеялась каждый раз, когда Орлов появлялся на сцене в обличье своего удачливого героя, который ловко выпутывался из самых невозможных положений и твердо верил в свою счастливую звезду.

И в то же время, так же как в Юсове, Орлов постепенно раскрывал натуру социального хищника в оболочке обаятельного весельчака и балагура. В этом отношении характерной была сцена общего собрания служащих банка, с которой начинался склон в судьбе Семена Рака. Герой Орлова выходил перед собравшимися веселый, уверенный в себе, раздавая направо и налево улыбки, шутливые словечки. Из карманов его пиджака демонстративно высовывались номера «Правды», которые должны были удостоверить его бесспорную политическую лояльность. Он шел по проходу к трибуне спокойной походкой вразвалку. Это был «свой парень», как будто наивный, простодушный и удивительно благожелательный к людям.

Но когда выяснялось недоверчивое отношение к нему со стороны собравшихся, когда на него сыпались каверзные, неприятные вопросы, облик Рака резко менялся. С его лица слетала обольстительная улыбка, глаза становились злыми, верхняя губа непроизвольно приподнималась, и за ней обнажались два острых зуба, похожих на клыки. Лицо Рака на мгновение принимало хищное {144} выражение ощерившегося зверя. Перед зрителем стоял враг осторожный, но непримиримый. Даже уличенный в незаконных финансовых комбинациях, он не терял присутствия духа и веры в свою судьбу.

Семен Рак у Орлова не был мелкой бытовой фигурой уличного спекулянта, как обычно играли эту роль другие актеры, иногда снижая ее до одесского анекдота. Он был персонажем драматическим, одержимым пафосом предпринимательства, выходившим за пределы обыкновенной страсти к личной наживе. В его воображении слагались фантастические планы грандиозных будущих предприятий. И он не собирался сдаваться на милость победителя. В самый момент постигшей его катастрофы он верил в свое грядущее возрождение. За бытовой яркостью и комедийной легкостью Семена Рака — Орлова в нем проступали очертания образа большой обобщающей силы.

В ту пору я работал в Театре Революции и мог близко наблюдать процесс подготовительной работы Орлова над ролью. Создавая новый образ, актер в самой жизни отыскивал людей, которые могли бы послужить прототипом для сценических персонажей. Найдя одну или несколько таких человеческих моделей, он наблюдал их в различных положениях, подмечая характерные жесты, движения, интонации, походку, манеру носить костюм, разговаривать с собеседниками, стремясь через эти внешние детали проникнуть в их внутренний мир, угадать их невысказанные мысли, их скрытые намерения.

Здесь актер как бы вторично выполнял ту творчески изыскательскую работу, которую до него уже проделал драматург, создавая образы своих персонажей. Театральную роль актер снова возвращал в жизнь, растворял в ее стихии, для того чтобы она обогатилась в ней, приняла на себя дополнительные черты и краски, наиболее соответствующие общему замыслу художника и его человеческой природе.

Так создавался Орловым и его Семен Рак. Людей этого социально-психологического типа актер долго выслеживал в жизни, идя за ними по пятам, стараясь застать их врасплох, в неожиданном положении, когда человек раскрывается незаметно для самого себя. На улицах, в общественных местах, в частных домах Орлов ловил своего вдохновенного спекулянта, торговца воздухом — характерную фигуру первых лет нэпа. Словно охотник, актер изучал повадки своей «добычи», чтобы схватить ее живьем и представить на обозрение публики.

При этом Орлов не просто воспроизводил в сценическом образе материал своих бытовых наблюдений. Беря {145} для своих персонажей от реально существующих людей черты человеческого характера и общественного поведения, актер в то же время укрупнял эти черты, зачастую доводил до гиперболы, делая их предельно рельефными и как бы освещая их изнутри резким светом своего собственного отношения к людям этого социального типа.

Созданные такими сложными художественными средствами бытовые образы поднимались на высоту социального явления, приобретали серьезное общественно-познавательное значение.

В этом отношении Орлов был подлинным соавтором советских драматургов в создании образов современных людей на сцене. Актер не исполнял театральные роли, а пересоздавал их заново, по выражению Станиславского. Он дополнял их своим собственным жизненным опытом, иногда выводя далеко за пределы образа, намеченного драматургом, поднимая несложную бытовую роль до темы большого социально-психологического охвата.

Я помню небольшую эпизодическую роль сельского милиционера, которую исполнял Орлов в «Ужовке» — пьесе М. Шимкевича о советской деревне, шедшей в Театре Революции в 1925 году. Этот персонаж по ходу драмы оказывался невольным пособником убийства селькора, организованного кулаками.

Орлов выводил на сцену пожилого жалкого человека с редкой рыжей бородкой, с хриплым срывающимся голосом. Его голова была повязана бабьим шерстяным платком поверх милицейской фуражки. Но у этого жалкого, смешного человека были упорные, жесткие маленькие глаза и неулыбающееся лицо. Эти глаза и это лицо переводили второстепенную жанровую фигуру в драматический план. В облике орловского персонажа угадывалась тяжелая прошлая жизнь, где-то глубоко в глазах проскальзывала та озлобленность и нравственная придавленность, которая создается многолетней нищетой, зависимостью от деревенских богатеев.

Это раскрывалось во всей своей психологической остроте в финальной сцене покаяния, которую Орлов проводил с удивительной драматической силой. До сих пор живет в моей памяти эта жалкая фигура деревенского милиционера в его нелепом одеянии, стоящего на коленях перед своими односельчанами, слышится его хриплый голос с нечленораздельными звуками, срывающимися в глухие рыдания. Трагедия живой человеческой души возникала на сцене в образе эпизодического персонажа, и за ней просвечивала целая эпоха в жизни старой деревни, вставали драматические судьбы многих ее людей.

{146} Такой яркий по социально-психологическому содержанию образ был создан актером на крайне ограниченном литературном тексте роли, всего на нескольких репликах, которые дал автор своему персонажу, не придавая ему сколько-нибудь серьезного значения.

Таким же способом обошелся Орлов и со своим Тараской Бондарчуком из пьесы А. Глебова «Рост», поставленной в 1926 году. Уже при чтении пьесы на труппе театра Орлова заинтересовал этот эпизодический персонаж, проходивший через пьесу как чисто жанровая фигура мелкого хулигана из рабочей среды, «бузотера», как называли тогда людей этого типа. Очевидно, актера привлек в этом персонаже добродушный юмор, которым наделил его драматург, в отличие от всех остальных действующих лиц пьесы, решенных в серьезных драматических тонах.

Идя от этого юмора, близкого человеческой природе самого Орлова, он начал входить во внутренний мир своего будущего героя. От репетиции к репетиции образ Бондарчука стал расширяться в своих масштабах, начал обрастать неожиданными игровыми эпизодами, придуманными актером, отдельными словами, целыми фразами, которые с согласия драматурга вводились в основной текст роли. К концу репетиционной работы третьестепенный персонаж превратился у Орлова в одного из главных действующих лиц пьесы и спектакля, по признанию самого автора.

Многообразными средствами сценической выразительности, вплоть до деталей костюма, грима, манеры поведения, характерной подачи отдельных слов и словечек, Орлов создавал сложную социальную биографию своего Тараски. Как отмечала критика того времени, во всем его облике, в его поведении, в озорных хулиганских выходках угадывалось что-то от махновщины времен гражданской войны, участником которой, по воле Орлова, стал его Бондарчук. Изменился и внутренний мир такого Тараски и его завтрашний путь в условиях тогдашней советской действительности. Орлов снимал с человеческого характера своего героя пласт за пластом то, что по замыслу актера было в нем наносного — его «бузотерство», грубость, вызывающее поведение, наигранный цинизм, — и открывал в нем для зрителей за этим «мусором» талантливую человеческую натуру, добрую, веселую душу и запрятанную глубоко в подсознании, но не угасшую верность революции.

Нечто подобное по сложности, хотя и в меньших масштабах, Орлов проделал и с чисто жанровой комической {147} ролью провинциального обывателя Отченаша в «Конце Криворыльска» Б. Ромашова. По словам самого драматурга, Орлов в Отченаше «ломал в неожиданную сторону весь образ», вводя в роль свой собственный текст, создавая новые непредвиденные ситуации[[92]](#endnote-83). Актер уводил роль Отченаша от мелкого бытового анекдота в план широких социальных обобщений, раскрывая в ней тему идиотического, вымирающего мещанства.

Приблизительно теми же средствами были созданы Орловым и другие его сатирические роли 20‑х годов: московский блатмейстер Умывайлов из ромашовского «Матраца», шантажист Редуткин в «Человеке с портфелем» А. Файко, полусумасшедший Шайкин из «Партбилета» А. Завалишина, секретарь высокого лица Дудкин из «Сквозняка» В. Соколина — это вполне реальное, даже портретное и вместе с тем почти фантастическое воплощение бюрократизма в его крайних, садистических проявлениях.

### 4

В начале 30‑х годов характер репертуара Орлова резко меняется. От сатирических ролей актер обращается к персонажам, с которыми он говорит на одном языке и которых понимает с полуслова.

Это большей частью люди из народа. Революция разбудила их к сознательной исторической жизни, вывела из замкнутого существования на широкие пространства мира, поставила перед ними цели, о каких еще недавно они не могли и помыслить.

Эти люди пришли к Орлову не со стороны. Они были близки ему и по своему человеческому складу и по исторической судьбе. К их числу принадлежал он сам, когда-то деревенский мальчик из Рязанской земли, прошедший через нищету и тяжелый безрадостный труд, а в зрелые годы ставший одним из блестящих художников театра революционной эпохи.

Как мы уже видели, даже в сатирических ролях Орлов умел жить отдельными сторонами собственного человеческого характера.

В ролях, близких ему самому, к Орлову пришло редкое актерское счастье: возможность выразить себя с предельной полнотой в театральных персонажах, возможность органически соединить, слить свой собственный Духовный мир с внутренней жизнью сценического героя. Такое полное слияние с ролью Станиславский называл «артистическим раем».

{148} Первой большой ролью, в которой Орлов приблизился к такому «артистическому раю», был молодой сталевар Степан в производственной пьесе Н. Погодина «Поэма о топоре». Актер играл Степана почти без грима, подчеркивая этим свою предельную человеческую близость к погодинскому персонажу. На зрителя смотрело со сцены лицо самого Орлова, звучал его характерный голос с московским распевом и с особыми интонациями, которые сразу располагали к себе аудиторию, вводили ее во внутренний мир героя. В орловском Степане жила душевная страстность и чистота, почти детская непосредственность и наивность в восприятии жизни.

В пьесе Погодина драма Степана была драмой производственной по преимуществу. Полуграмотный мастер-самоучка был занят опытной плавкой нержавеющей стали. От трудностей этой плавки шли муки Степана, а конечная удача приносила торжество ему и всему заводскому коллективу.

Орлов переводил производственную тему Погодина в план глубокого социально-психологического процесса. У его героя плавилась в огне душа, очищаясь от шлака, — душа человека, открывшего новый мир в себе и в окружающих людях.

Сам актер придавал большое значение этой роли для своих новых творческих исканий. Она была как бы первым подступом к теме вторичного рождения человека в новом мире, которая занимала его в эти годы.

Все же не эта роль стала главной в новых исканиях Орлова. В самом литературном тексте ее отсутствовали какие-то необходимые черты, которые позволяли бы актеру освоить до конца образ погодинского персонажа, органически вплести его в ткань собственного человеческого характера.

Искусство Орлова, как мы могли это видеть из всех его ролей, было серьезным и драматичным по темам, которые оно несло с собой, по характеру и жизненным судьбам его сценических героев. В его персонажах всегда жила душевная одержимость той или иной идеей, жизненной задачей, целью, к которой они стремились. В этом отношении все они — комедийные (вплоть до буффонных) или драматические (вплоть до трагедийных) — были участниками жизненной битвы, которая требовала от них напряжения душевных сил.

И вместе с тем лучшие создания Орлова всегда должны были отразить в себе — хотя бы на одно короткое мгновение — улыбку самого художника, его усмешку, в которой сквозил мягкий юмор или легкая ирония. Роль {149} без улыбки, построенная только на драматическом пафосе, обычно до конца не удавалась актеру, оставаясь им не освоенной полностью, даже если по другим признакам она близко подходила к нему. Орлов должен был обязательно хоть немного, хотя бы уголками губ улыбнуться своим персонажам, чтобы без остатка принять их в свой душевный мир.

Этой улыбки явно было слишком мало у погодинского Степана. К тому же в пьесе чисто производственный пафос вытеснял драматизм живой человеческой судьбы.

Тема открытия мира, к которой прикоснулся Орлов в своем Степане из «Поэмы о топоре», нашла наиболее полное воплощение в его удивительном чукче Умке из пьесы И. Сельвинского «Умка — Белый медведь», которую Театр Революции показал летом 1935 года. Эта роль стала подлинным триумфом Орлова, вершиной его артистического пути.

Охотник и зверолов, Умка всю свою жизнь прожил на полярном Севере, среди вечных льдов и снегов, вдали от людских поселений. Где-то далеко происходили грандиозные события, изменявшие лицо мира. Но для Умки жизнь шла, как она шла в этих местах столетия назад. От прошлых встреч с промышленниками-купцами, которые безжалостно обирали чукчей, в душе Умки осталось глубокое недоверие к людям, приходящим с «большой земли». Но вот в район, где живет Умка, попадает советская научная экспедиция, и необычайный, огромный мир открывается перед Умкой.

Орлов поднимал в образе неграмотного чукчи, полудикаря, тему большого социального содержания и высокой человеческой страстности. В своем Умке актер развертывал перед зрителями самый процесс рождения нового человека. Он делал это с резкой, почти физической отчетливостью. Умка проходил этот мучительный процесс, минуя в своем сознании целые исторические уклады. Он продирался в новый мир через века словно через непроходимую чащу. В нем постепенно складывалась мысль о возникающем мире новых человеческих отношений, построенных на равенстве людей труда. Эта мысль медленно созревала у недоверчивого Умки. Она росла, ширилась и, наконец, с ослепляющей яркостью освещала его сознание.

Центральным моментом в драматическом развитии образа орловского героя была сцена, в которой Умка рассказывал сказку о хитрой лисе и не в меру доверчивом медведе (впоследствии актер часто читал эту замечательную сказку с эстрады). В этой сцене орловский Умка {150} впервые не таясь открывал перед пришлыми, чужими людьми свою лирическую, нежную душу. И сколько света отдавала людям эта душа Умки, заново родившаяся для новой жизни.

Смуглое скуластое лицо Умки — Орлова с длинными прядями темных волос, с выразительными, напряженно думающими глазами и детской улыбкой запоминалось надолго, как лицо близкого человека, жизнь которого с ее драмами, радостями и печалями прошла рядом с вами.

Поразительной была жизненная достоверность орловского Умки.

В ту пору находились зрители, иногда весьма искушенные в технике театрального искусства, которые были убеждены, что перед ними действует на сцене в качестве актера живой сородич Умки из далекой Чукотки во всей подлинности его своеобразной психологии и внешнего облика. Орлов записал в своем дневнике случай, когда один норвежский режиссер, смотревший «Умку» на международном театральном фестивале в Москве, не успокоился до тех пор, пока Орлов в его присутствии у себя в артистической уборной не смыл грим с лица и не снял парик. Рязанское лицо актера убедило недоверчивого режиссера, что перед ним сидит не настоящий чукча[[93]](#endnote-84).

Роль Умки представляет тот счастливый случай, когда ни сам актер, ни зрители не могут отделить сценический образ от его создателя. В Умке театральный персонаж и актер слились нераздельно, составив новое человеческое существо, начавшее жить самостоятельной жизнью по своей душевной логике, по своим представлениям о мире.

Об этом творческом чуде почти с испугом и тайной радостью писал в ту пору сам Орлов в дневнике. Актер угадывал и скрытую природу этого «чуда». В судьбе Умки он почувствовал свою собственную судьбу. Во вторичном духовном рождении своего героя Орлов ощутил что-то для себя очень личное, кровно его касающееся. Роль Умки была для него в большой мере ролью автобиографической.

«Ведь вот, знаете, — говорил Орлов автору “Умки” поэту Илье Сельвинскому, — я всю жизнь хотел зачеркнуть прошлое. Все, все решительно. И чтобы начать все сначала. Может быть, это чисто по-интеллигентски, но ведь и вы когда-то тоже переживали кое-что подобное. Я-то уж помню… И вдруг — представляете — я имею возможность тайное свое желание осуществить! Ведь вот он, Умка, — весь белая бумага!»[[94]](#endnote-85).

{151} Освободиться от прошлого, зачеркнуть его, родиться заново для какой-то еще небывалой жизни — такое «тайное желание» самого художника определило внутреннюю тему его Умки. Это была одна из центральных тем революционной эпохи. Она несла с собой сложное социальное содержание, близкое миллионам тех людей, сознательная жизнь которых началась в старом мире и которые прошли через огненные вихри революции, пережив свое вторичное духовное рождение.

Орлов хорошо понимал обобщающий социальный смысл образа своего Умки. Он писал об этом в дневнике, когда определился триумфальный успех его трогательного героя у широких масс зрителей. В ту же пору Орлов говорил об этом Сельвинскому. Вспоминая этот разговор, поэт хорошо передал самый склад речи Орлова, ее внутреннюю мелодию и ту простодушную наивность в выражении своей мысли, которая так роднила актера с его Умкой.

«А ведь знаете, Илья Львович, что главное, — говорил Орлов Сельвинскому. — Главное то, что все мы Умки… Вот оно что. Интеллигенция, крестьянство, пролетариат — вся страна. Или как? Перехватил?»[[95]](#endnote-86).

По словам Орлова, время Умки было самым счастливым в его жизни. Он ждал каждого своего выступления в этой роли как праздника. Но с тем же Умкой для актера была связана и сложная творческая драма, сказавшаяся на последующем его пути в театре.

Почти через два года после сценического рождения орловского Умки пьеса Сельвинского была снята со сцены Театра Революции. Умка навсегда ушел от своего создателя.

Испытываешь неловкое чувство, когда читаешь неопубликованные страницы дневника Орлова того времени. Как будто ты непрошенный входишь в комнату чужого человека, который наедине с собой переживает непоправимое несчастье, случившееся с родным ему существом. Он называет Умку нежными именами, обещает помнить его всю свою жизнь, благословляет за то счастье, которое он принес ему. Орлов прощается с театральным персонажем, как с умершим любимым братом, как с погибшим другом, которому он отдал свое сердце.

Именно тогда, после исчезновения Умки из жизни Орлова, сцена начинает терять для него притягательную силу. Все чаще он появляется в эту пору на эстраде и у микрофона радио. И очень быстро эта новая для него форма общения с современниками оттесняет театр на второй план. Через десять лет Орлов записывает в {152} дневнике: «Как индивидуальность, я сохраняю себя в чтении. Это основное теперь в моей жизни»[[96]](#endnote-87).

В этой области к Орлову вскоре пришли новые успехи, новые триумфы. А радио дало ему аудиторию, необозримую как мир.

Так, с середины 30‑х годов рядом с его сценическими созданиями начинают появляться близкие им персонажи, которых артист — на этот раз в роли чтеца — приводил к радиомикрофону и на эстраду.

Впрочем, слово «чтец» не совсем точно передает характер орловских радиовыступлений. Подобно Москвину, Орлов и в этих выступлениях оставался актером чистой пробы, умеющим создавать только с помощью слова и голоса образы живых людей, от имени которых он вел свой рассказ. И здесь жизненная достоверность орловских созданий достигала предела, доступного для радио. Как будто через репродуктор в комнату слушателя каким-то чудесным образом проникало невидимкой живое человеческое существо, и по интонациям его голоса, по складу речи мы узнавали его характер, его биографию и даже начинали различать черты его лица, его взгляд, улыбку.

В приемах такой «речевой живописи» Орлов создал в 30 – 40‑е годы целую плеяду своих радиоперсонажей, которые продолжили театральную галерею его народных типов.

Так появились перед радиослушателями: орловский Догада из одноименной народной сказки; Левша из лесковского рассказа; обаятельный молодой боец в «Первой Конной» Вишневского; дед Щукарь из шолоховской «Поднятой целины»; лукавый сказочник, рассказывающий фантастическую и вместе с тем такую реальную историю о Коньке-горбунке; странник с котомкой за плечами, с душевной болью повествующий о тяжелых человеческих судьбах в старой Руси, как это было в некрасовской поэме «Кому на Руси жить хорошо».

Центральное место в этой галерее занял образ Василия Теркина из поэмы Твардовского. В сознании и памяти людей, прошедших через события Отечественной войны, образ Теркина навсегда остался связанным с именем Орлова.

И все же это было только «чтение». Театр же с его удивительной способностью воскрешать на сцене жизнь людей во всей ее неотразимой реальности и духовной подлинности — это загадочное и в то же время такое земное, такое человеческое искусство — все дальше уходил от Орлова.

### **{****153}** 5

Жаль, что Орлову не удалось сохранить надолго рядом с собой самого дорогого своего сценического спутника. Но хорошо, что этот спутник был у него в его творческой жизни. Крайне редко в актерской среде происходят встречи с ролью, которая так близко подходила бы к человеческой индивидуальности самого художника и вместе с тем могла бы поднять одну из больших жизненных тем своего времени.

Нужно много благоприятных условий и обстоятельств, в том числе чисто случайных, чтобы актеру удалось найти такую единственную роль в его жизни. Бывает, что он так никогда и не выскажет главного, что жило в нем и что не находило в его репертуаре своего художественного воплощения. К Остужеву, к старшему современнику Орлова, такая возможность высказаться в творчестве пришла только вместе с «Отелло», когда ему шел уже седьмой десяток. Если б не эта решающая роль, мы бы знали об Остужеве только то, что когда-то в молодости он был талантливым актером на амплуа героев-любовников.

К счастью для Орлова, такая единственно-решающая роль пришла к нему в пору его творческого расцвета…

В последующие годы репертуар Театра Революции, в котором продолжал тогда выступать актер, складывается для него неблагоприятно. Орлов много играет в новых постановках, играет с мастерством талантливого, зрелого артиста. Но все роли, которые приходят к нему в последние годы перед войной, остаются для него «чужими».

И в самом деле, какое отношение к создателю Умки мог иметь традиционный театральный проказник Тристан из «Собаки на сене», да еще стилизованный соответствующей режиссерской трактовкой этой роли и спектакля в целом? И что общего было у Орлова с нечистоплотным шутом Робинзоном в «Бесприданнице»? А молодой испанский крестьянин Менго из «Фуэнте Овехуны» уже давно забыл свое реальное жизненное происхождение и превратился в чисто условный образ театрального простака.

Все эти персонажи оставались для Орлова только театральными ролями. Жизнь не пробивалась за их окостеневшую оболочку. А Орлов был больше «актером жизни», чем «актером сцены». Его не слишком увлекали чисто сценические задачи сами по себе, как бы ни были они интересны с точки зрения исполнительского мастерства как такового. Его прежде всего интересовало живое {154} человеческое существо, которое стояло за литературным текстом роли и ждало, чтобы актер ввел его в свой душевный мир.

В первые годы войны театральный репертуар Орлова меняется. К нему опять приходят его современники, реальные персонажи, в которых было меньше от театра и больше от трагической действительности военных лет. Но почти все роли орловского репертуара времен войны были небольшими эпизодическими ролями. С тонким искусством артист осваивает изнутри скудный текст таких ролей, раздвигая его рамки, используя каждое слово, каждую паузу, чтобы расширить социально-психологическое содержание образа, сообщить ему внутреннее движение, найти в нем драматизм живой человеческой судьбы.

Так, в первый же год войны Орлов создал героический образ военного фельдшера Глобы в «Русских людях» К. Симонова. А несколько позднее на сцене Московского Художественного театра он выступал в роли механика Ждановского в «Офицере флота» А. Крона и старого солдата Конюкова в драматической эпопее К. Симонова о Сталинградской битве — «Дни и ночи».

Об этих персонажах трудно сейчас внятно рассказать читателю. Сами драматурги отвели им крайне незначительное место в событиях пьес, дали им считанное количество слов. Особенно это относится к Ждановскому, который почти все время молчал на сцене, как отмечал это сам автор в своих ремарках. И тем не менее эти персонажи, воссозданные Орловым, жили тогда на сцене реальной человеческой жизнью, волновали зрителей своей судьбой, вызывали к себе горячие симпатии, долгие годы продолжали существовать в памяти современников.

Последней значительной театральной ролью Орлова был его Перчихин из горьковских «Мещан» в спектакле Московского Художественного театра. Это был неожиданный поэтический Перчихин — чудаковатый птицелов с нежной, певучей душой, обладавший чудесным даром открывать в обыденной жизни светлое творческое начало.

В ролях своих поздних лет Орлов оставался талантливым художником, требовательным к себе, истовым в своем отношении к искусству. Но зрители, видевшие его на сцене только в 40 – 50‑е годы, не могут составить верного представления о подлинных масштабах его актерского дарования.

Творческий праздник Орлова был связан с театром 20 – 30‑х годов. Это время в жизни нашей страны ярко отразилось в его сценических созданиях.

{155} Как и всякий художник, Орлов в большой мере шел интуитивным путем в своем творчестве. Но его глаза были достаточно зоркими, а чувства легко отзывались на те события и изменения, которые совершались в жизни его бурного и страстного века. Поэтому актерские создания Орлова помогали многочисленным зрителям лучше понять самих себя, своих современников, — а следовательно, узнать и что-то новое о том времени, в котором они жили. Пожалуй, это самое большое, о чем может мечтать каждый художник, в какой бы области искусства он ни работал.

# **{****157}** Материалы из архива[[97]](#endnote-88)

## **{****158}** О Чехове[[98]](#endnote-89)

### 1

Обычно историю театра изображают как плавный, эволюционный процесс, развивающийся в одной плоскости, в одной «эстафетной» линии, без того, что в диалектике называется «скачком». Человеческое сознание и память любят сглаживать, снимать острые углы.

На самом же деле история театра, как и всякого искусства, полна движения, взаимных отрицаний и отталкиваний. Особенно это касается тех времен, когда на поверхность выходило начало новаторское, менявшее весь строй и облик театра, заставлявшее современников с отчетливостью ощущать или, вернее, лицезреть связи, непосредственно соединяющие искусство с жизнью.

Иного и быть не может. История человеческого общества, — жизнь которого отображает плохо ли, хорошо ли искусство, — полна острых конфликтов, катастроф, разрушительных и созидательных явлений. Поверхность истории кипит событиями. Ее почва сотрясается от подземных толчков. Там и сям начинают действовать с сокрушающей силой вулканы, выбрасывающие из недр человеческого общества пламя, раскаленную лаву, огромные камни, летящие в разные стороны.

Люди, пережившие землетрясение, бывшие его свидетелями и невольными жертвами, не могут установить его причины, понять его масштабы и увидеть его далеко идущие последствия. Но они знают, что это было землетрясение, они видят, как на их глазах исчезают дома и даже целые города, как это было с Ашхабадом в послевоенные годы.

{159} Но потом проходит время, трещины в почве зарастают травой и цветами; на сомкнувшейся земле снова появляются здания. Постепенно и память людей тоже зарастает «травой».

Приблизительно то же происходит и в переворотах человеческого сознания. Сравнительно быстро в нем возникают швы, своего рода рубцы, которые становятся привычными и, казалось бы, существующими издавна.

Но современники ясно ощущали такие разрывы в общественной психологии. Большей частью они не догадывались или, вернее, не видели до конца историческую глубину этих разрывов. Но что они есть, что они существуют и что они идут в одном определенном направлении, это было им ясно, как ясна бывает физическая боль, испытываемая человеком от ранения, от пореза — случайного или нанесенного ножом хирурга.

В самом конце XIX и в первые годы XX столетия начинается бурный процесс перестройки всей системы театра. Он определяется глубокими изменениями, происходящими в общественном сознании в годы, предшествующие первой русской революции. Эти изменения знаменуют собой наступление новой эры в истории человеческого общества.

Существенным образом начинает меняться соотношение «героя» и «толпы», характерное для собственнического мира и лежащее, по справедливому замечанию Горького, в основе искусства и литературы досоциалистической эры[[99]](#endnote-90).

Теория исторического процесса, развивающегося усилиями немногих людей, одиноких героев, перед которыми открыты подлинные высокие цели, к каким идет человечество, нашла свое классическое выражение в России у знаменитого идеолога раннего народничества Петра Лавровича Лаврова. Он развил ее в своих неоднократно издававшихся «Исторических письмах», долгое время служивших своего рода Евангелием для народников. «Критически мыслящая личность» вдохновляла русских революционеров 60 – 80‑х годов и казалась единственной реальной силой, которая способна двигать исторический процесс вперед, к идеальным формам человеческого общежития[[100]](#endnote-91).

Конечно, сегодня мы не можем принять эту теорию. Но в самой критике, которая дается этой теории народников, {160} еще недавно делался акцент, который может навести на мысль, что, выдвигая ее, народники были какими-то неумными чудаками, создателями кустарной и неясной концепции исторического процесса, не имеющей ничего общего с реальным положением дел.

Нет, народники не были нелепыми чудаками. Мало того, концепция героя и толпы не являлась их изобретением. Это было мировоззрение, сложившееся веками и характеризовавшее длительную историческую эпоху. Так думали не только народники, но и огромное число их современников и предшественников. В том же XIX веке эту теорию «героя и толпы» блестяще развил знаменитый английский философ и социолог Карлейль. Народники ничего не изобретали в этой области. Они только применили общепринятую концепцию к специфическим условиям русского освободительного движения XIX века.

И эту концепцию нельзя назвать неверной и реакционной безотносительно к тому времени, когда она создавалась и применялась в живой революционной практике. Когда народ безмолвствовал, по пушкинскому выражению, когда он оставался неразбуженным к сознательной исторической жизни, когда огромные человеческие массы, находившиеся в нищете и духовной темноте, не знали пути своего освобождения и были способны только на мятежи, на бунты — в те времена теория, призывавшая на одинокий подвиг отдельных людей во имя своего народа, была живой, двигающей теорией. Люди, исповедовавшие ее, были убеждены, что их одинокие усилия помогут рассеяться мраку. Они верили, что в силах Героя вдохновить массу, разбудить ее и повести за собой. Если бы декабристы, Белинский, Герцен, Чернышевский не верили в чудодейственность этой идеи, они не могли бы действовать.

А они действовали не только во имя народа, но иногда и вопреки ему, вопреки его безмолвию и равнодушию к собственным героям. Об этом с прекрасной, почти исчерпывающей ясностью рассказал В. Короленко в автобиографической «Истории моего современника». Пусть народ нас не понимает, писал он в своей книге-дневнике. Пусть он не только равнодушен к своим героям, но даже враждебен к ним, как это было в трагическом эпизоде с первомартовцами. Что бы ни было, как бы ни относился народ к тому делу, которому я служу, я должен идти этим путем, хотя бы народ не понимал и проклинал меня. Я должен так сделать во имя того же народа[[101]](#endnote-92).

Трудно найти в литературе того времени признание более трагическое и более оправдывающее ту теорию {161} «героя и толпы», на которую сегодня мы смотрим со снисходительной улыбкой.

Это признание приобретает тем более трагическую силу, что вылилось оно у Короленко в самый трудный период его жизни, когда он был заброшен в дикие места, где не было человеческих поселений, а только избы, разбросанные на далеком расстоянии друг от друга среди почти непроходимых лесов, непроезжих полей. К этому выводу Короленко пришел в момент полного одиночества, тысячеверстной оторванности от культурных центров.

Однажды, пробираясь по бездорожью к себе от какого-то другого ссыльного поселенца, перевалив через высокий горный кряж, Короленко заснул на утесе. Когда он проснулся, то долго не мог прийти в себя, не мог восстановить в памяти, где он находится, как это часто бывает после глубокого сна. Перед ним с высоты расстилался во все стороны дикий, незаселенный край с вековыми лесами, с далекими равнинами, с хаотическим нагромождением утесов и камней. Этот пейзаж предстал перед глазами проснувшегося Короленко как образ его страны, как образ народа, живущего своей жизнью, далекой и чуждой тому, чем жил сам писатель и кучка его единомышленников, затерянных в этих бескрайних пространствах, утонувших в многовековом сне[[102]](#endnote-93).

Чем внимательнее мы вглядываемся в мутный туман, окутывающий десятилетие 80‑х годов, тем более отчетливо начинаем понимать его рубежный характер. В этом тумане варится, в котле истории, какая-то новая эпоха. Что-то гибнет безвозвратно. И в то же время в бледных, пока теневидных очертаниях возникают образы каких-то иных людей, что-то еще неясное, неопределенное.

Орган народников «Русское богатство» в политическом обзоре на 1880 год писал об этой предрассветной мгле, которая меняет реальные очертания предметов, и путник принимает ракиту за человека.

У героев 80‑х годов исчезает уверенность в своей общественной полезности. У них еще осталась героическая поза; они еще освещены отсветами трагического пламени. Но это — пламя бенгальского огня; уже слышен треск и шипение потухающей «плавун-травы» и до обоняния доносится чад.

Это отражается и в искусстве тех лет.

Для литературы 80‑х годов характерен образ демонического, «лермонтовского» героя с загадкой на челе. И разгадка: успех у женщин. Растрата духовной энергии в {162} любовных делах. Это — Платонов, герой «Безотцовщины» Чехова, Арсеньев из романа Амфитеатрова «Восьмидесятники», это — Пропорьев в сумбатовских «Цепях», Иванов в чеховском «Иванове». Позднее о таком герое расскажет Александр Блок в своей поэме «Возмездие».

Отсветы этого демонического героя возникают в актерском искусстве. Они лежат на лицах горевского Армана Дюваля, южинского Ричарда III — красивого, пламенного любовника, Гамлета Ленского, этого «бархатного» Гамлета, как называли его современники.

В работах В. И. Ленина 80 – 90‑х годов с предельной ясностью раскрывается конфликт между умирающим мировоззрением героев-индивидуалистов и пробуждающимся сознанием широких масс людей, выходящих на арену истории. В. И. Ленин ясно себе представляет, что человечество вступает в новую полосу всемирной истории, непохожую на все, что совершалось раньше в жизни общества. И он хорошо знает, что это только начало долгого исторического процесса.

И в работах Г. В. Плеханова, посвященных полемике с поздними народниками, ставятся те же вопросы, вплоть до разного понимания героического, свойственного людям старой индивидуалистической формации, с одной стороны, а с другой — людям, принадлежащим к новому миру.

Об этом говорили и другие современники — с болью, тревогой, сожалением или, наоборот, с радостью и надеждой. Они, свидетели и участники совершавшихся событий, хорошо видели их смысл[[103]](#endnote-94).

Статьи, книги, публичные дискуссии конца XIX и начала XX века полны этой темой.

Ключевой была дискуссия вокруг «Доктора Штокмана» в Художественном театре с нашумевшей статьей И. Иванова «Горе героям!», статьями Кугеля, в которых утверждается «культ героя», и других[[104]](#endnote-95).

Эти проблемы поднимаются в статье Горького «Разрушение личности», в раздумьях Блока о кризисе индивидуализма, в высказываниях Южина о Малом театре и «культе личности».

Характерна в этом отношении драма Ермоловой.

Она была последним художником сцены, в творчестве которого нашло классическое выражение старое понимание героя. В 70 – 80‑х годах ее искусство, ее слава достигают кульминационной точки.

{163} Ее чистые, мужественные девушки и женщины совершали свой жертвенный подвиг во имя народного счастья. Но они были одиноки. Они возвышались над толпой как личности исключительные, идеальные. Этот идеал был недостижим для каждого обыкновенного человека. Но ермоловские героини призывали современников хотя бы приблизиться к нему.

В 90 – 900‑е годы для актрисы начинаются метания, попытка ухода со сцены. Это объясняют обычно Конторой Малого театра. Конечно, Контора много виновата перед Ермоловой, но, пожалуй, не больше, а гораздо меньше, чем перед Мартыновым, Мочаловым и даже Щепкиным.

Интересно, что Ермолова сама отказывается от ролей героического репертуара именно в это время, то есть с 1902 года. Говорят: великая Ермолова была, как никто, требовательна к себе. Но здесь дело не в этом, а вернее, не только в этом. Резко изменился воздух в зрительном зале, и уже умирали ее одинокие героические женщины, созданные из чистых, прозрачных кристаллических пород, которые однажды в жизни нашел великий скульптор и изваял из них никогда более неповторимую статую.

Новая историческая эра не несет с собой людской нивелировки, исчезновения талантливых и гениальных людей. Она не предполагает торжества человеческой серости и бездарности. Дело не в этом, а в новых отношениях, которые возникают между героем и массой, между обществом и личностью. Это могут быть люди разных талантов, разных интеллектуальных уровней, но одинакового права на участие в историческом процессе.

Процесс «снижения» героя происходил во всем мире и во всех областях.

В этом отношении интересно высказывание английского военного историка и теоретика Лидделла Гарта о том, что первая мировая война развеяла миф о непогрешимом полководце[[105]](#endnote-96).

Интересна и книга Экзюпери о летчиках — «Земля людей»[[106]](#endnote-97).

Характерен и ответ Сименона на вопрос интервьюера о различии между писателем нашего времени и писателем XIX века[[107]](#endnote-98).

Вообще эта тема с опозданием овладевает западноевропейской литературой. Ей посвящено творчество большинства {164} писателей западного мира: Кронина, Ремарка, Олдриджа и в особенности Хемингуэя, от таких его трагических романов, как «Прощай, оружие!», «Фиеста», до повести «Старик и море», в которой Хемингуэй находит решение волновавшего его конфликта.

Обыкновенные люди, ничем не отличающиеся от окружающих, совершают на каждом шагу то, что раньше называлось подвигом исключительных героев.

Взять, к примеру, эти путешествия в воздухе, на море, на земле, под водой, которые совершаются каждодневно людьми различных профессий и биографий. Чего стоит хотя бы путешествие двух обыкновенных молодых девушек без всяких средств на Соломоновы острова[[108]](#endnote-99).

И это чувство общности, великое чувство связи, которое рождается в мире среди людей различных стран и которого не знала кончающаяся историческая эра!

Исторический процесс с неотвратимой силой втягивает в свой водоворот огромное количество людей, еще вчера стоявших далеко от мировых вопросов и загадок, и заставляет их понять связь своей собственной маленькой судьбы с судьбами всего человечества.

На помощь истории, как это всегда бывает, приходит техника, великие изобретения нового века: скоростные самолеты, железные дороги, радио, телевидение. Эти изобретения помогают жизни всего мира вторгаться в быт и в сознание самых простых, обыкновенных людей. Они связывают в одну целостную систему жизнь небольших ячеек с жизнью огромных человеческих масс, расселенных на самых разнообразных точках земного шара. Самый рядовой, незаметный человек начинает понимать, что его существование зависит от событий, которые разыгрываются за много тысяч (а может быть, и десятков тысяч) километров, в стране, ничем как будто не похожей на ту, в которой он сам живет. Вместе с голосом диктора в радиорепродукторе и хроникой международных событий на телеэкране в каждодневный быт рядового человека врывается многоголосое, нестройное звучание мирового оркестра. Фермер, обрабатывающий свой участок земли в отдаленном штате Америки, вынужден интересоваться тем, что происходит на Крайнем севере Советской России.

Я упоминал о Хемингуэе, об Экзюпери и других писателях, в творчестве которых можно проследить рождение нового сознания в людях новой исторической эры.

{165} Но это — все писатели позднего времени; они выходят со своими произведениями уже в конце 20‑х и в 30‑е годы — в период, который лежит между двумя мировыми войнами. И даже в эту пору в их творчестве процесс формирования нового сознания «людей из очереди», как говорят англичане, идет с перебоями, с возвратами назад, к еще неизжитым верованиям и нормам. На Западе этот процесс как будто только начинается.

Но в России был художник, который уловил самые первоначальные сдвиги человеческого сознания очень рано. Это — Чехов. И именно поэтому его произведения остаются до сих пор такими странно-живыми, как будто они написаны не классиком, а художником нашей эпохи. Именно поэтому во всем мире Чехов невольно играет роль зачинателя современной литературы.

Чехов начинает новую историю в искусстве всего человечества.

В этом отношении его можно сравнить только с Шекспиром (смелое сравнение!), который был первым художником, определившим систему нового искусства, родившуюся в эпоху Возрождения и главенствующую на протяжении целых трех столетий.

Чеховская система приходит на смену шекспировской. Ей предстоит долгая историческая жизнь.

Мы находимся только на первом этапе этой ее исторической жизни, но тем не менее она уже сложилась в своих характерных чертах, она уже приобрела структурно-новаторскую целостность и получила свою проверку не только в театре, но и в кинематографии, — достаточно вспомнить такие шедевры итальянского кино, как «Похитители велосипедов», «Рим, 11 часов», или французский фильм «Если парни всего мира…».

Чеховская система драмы торжествует повсюду, где художник стремится правдиво отразить новую рождающуюся действительность, новые отношения, возникающие между людьми в результате тех глубоких изменений, которые происходят в недрах современного общества.

Чеховское в современной драматургии нужно искать не в том, что еще до сих пор мы часто под этим подразумеваем: лиричность, сумеречность, полутона, обращенность персонажей внутрь себя, в глубину своих переживаний. «Чеховское» по существующему штампу — {166} это нечто очень хрупкое, изящное, немного ущербное или надломленное.

На самом же деле все это — «временное» в Чехове, связанное только с короткой минутой в истории общественного сознания. Притом это «временное» в себе Чехов, как известно, не любил, не признавал, с недоумением отрицал как непринадлежащее ему. Чеховское с большой буквы — это совсем другое.

Станиславский назвал весь современный театр во всей его новизне «чеховским» — не только драматургию, но и режиссерское искусство и искусство актера.

Чтобы новые люди могли появиться на сцене в своем неискаженном виде, со своими подлинными мыслями, чувствами, надеждами, идеалами — для всего этого понадобилась коренная перестройка всего здания тогдашнего театра, а точнее, создание новой системы театра во всех ее частях вплоть до последних технологических деталей.

Изменения, происходящие в драматургии, как следствие рождения нового человека в жизни, человека, начинающего занимать новое положение в мире, в истории, в обществе, меняют структуру спектакля, то есть режиссуру, и это тоже ясно ощущают современники.

Одни яростно восстают против режиссуры, видя в ней гибель, смерть театра. А другие прославляют ее, как несущую новые формы театрального искусства, выражающие новые идеи.

В жизни народные массы пробуждаются к действию.

И в театре народ перестает быть «толпой», фоном, а становится живой массой реальных людей с разнообразной индивидуальностью, со своей судьбой.

В жизни начинают говорить молчавшие, и еще недавние «статисты» истории превращаются в мыслящих и действующих героев.

И в театре «статисты» получают слово и исчезают даже из самой театральной номенклатуры.

Режиссер появляется в театре как вестник пробуждающейся социальной среды, поднимающихся человеческих масс.

Именно поэтому спектакль становится *сложным целым*. Еще недавно он представлялся простым: сходились несколько актеров, выучивали роли, быстро находили {167} композиционный *центр* театрального представления — главное действующее лицо в пьесе — и, идя от него, строили так называемый ансамбль.

В жизни перемещаются центры. Среда выходит из темноты, из исторических сумерек на освещенный план. Еще недавно она копошилась какой-то неясной и огромной массой, выделявшей из себя в искусстве так называемые типы, — уникальное соединение (крайне уплотненное) различных характерных черточек, принадлежащих многим.

Режиссер словно говорит человеку толпы: «Нет, ты не стертый пятак, ты не материал для обобщений, для так называемого “собирательного образа”. Ты — индивидуальность, ты — такой же человек, как самый что ни на есть сверхгерой. Ты — никакое не обобщение, а Иван Иванович Чимша-Гималайский, ветеринарный врач такого-то уезда, с такими-то твоими мыслями, с такой-то твоей жизнью. Ты — лицо не типическое, а индивидуальное, со своим неповторимым человеческим характером. “Встань, возьми в руки одр свой и иди!”»

Таких характерных для среды лиц может быть и есть в действительности огромное количество. И все они разные.

Туман рассеивается над толпой, безликой и аморфной, и в ней начинают проступать сначала общие контуры и пятна, а затем лица и детали, как это бывает при проявлении фотографической пластинки.

Отсюда эти упорные, настойчивые поиски характерности у Станиславского, характерности внешней и внутренней, *поиски тех черт, которые отличают индивидуальное лицо, индивидуальный характер* данного персонажа от всех других, тоже отмеченных своими своеобразными чертами.

До Чехова новая режиссура — Станиславский — как бы изнутри перепланирует здание индивидуалистической драмы.

Крот истории знает свое дело: он роет землю, прокладывает под почвой внутренние ходы, перестраивая подземное хозяйство.

Это применимо и к театру.

До Чехова новая режиссура казалась явлением чисто эстетическим. Казалось, что она несет с собой только художественную реформу.

Чеховская драматургия раскрыла социально-исторический смысл этой реформы.

{168} Искусство переживания как демократическое искусство, которое в прошлом существовало как исключение, как искусство гениев и которое Станиславский сводит с недосягаемых высот от небожителей, как Прометеев огонь, на землю, в среду обыкновенных людей, стремясь наделить им каждый «скромный талант», — это искусство тоже утверждается в театре вместе с драматургией Чехова.

Характерна драма Ленского. Он метался в поисках выхода, подталкиваемый и подогреваемый этим свежим ветром, ворвавшимся в жизнь. Но путей для создания нового искусства Ленский не знал. Ему казалось, что достаточно только ввести хороший классический репертуар, поставить декорации, написанные специально к спектаклю хорошим художником, поручить постановку хорошему режиссеру, изменить сроки ее выпуска и упразднить бюрократизм Конторы.

Но он не произносил самых главных слов. В своей книге он пишет о чем угодно, о режиссуре, о Конторе, о гриме, но он не знает самого главного, что уже знал Станиславский, сказавший на открытии репетиций будущего Художественного театра в Пушкино летом 1898 года: «Мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса… мы стремимся создать первый разумный, *нравственный общедоступный театр*»[[109]](#footnote-12) [[110]](#endnote-100).

И, конечно, прежде всего эти изменения касаются актера. Ведь это актер выходит на сцену и представляет зрителям нового человека. Это актер в конечном итоге дает жизнь людям, толпящимся на улицах, на площадях и стучащимся на сцену. Это от актера зависит пробить им дорогу в искусстве.

Можно ведь произносить слова, данные новому герою в пьесе, и в то же время можно не понять его душу, закрыть к ней дорогу старыми приемами, предназначенными для других героев, для людей другого века.

Ведь именно так и случилось, когда актеры петербургского Александринского театра разыгрывали чеховскую «Чайку».

Дело не в том, что пьеса была плохо разучена и плохо поставлена и что на премьере была «левкеевская» публика[[111]](#endnote-101).

{169} Тот позорный провал, который постиг «Чайку» на Александринской сцене, не может быть объяснен такими второстепенными мотивами.

Дело в другом: актеры Александринского театра, за исключением Комиссаржевской, не имели ничего общего с людьми нового социально-психологического склада, пришедшими на сцену вместе с чеховскими персонажами.

«Чайка» — пьеса историческая. От нее пошел новый театр. Эмблема МХАТ на его занавесе имеет гораздо более глубокий исторический смысл, чем это кажется на первый взгляд. Словно нарочно «Чайку» поставил сначала старый театр и погубил ее, а затем — поставил новый и воскресил к жизни.

Новые люди в драме требуют и новых людей на сцене. И это понятно: меняется человек, его взгляд на мир. Изменения в общественной жизни, прежде чем сложатся в систему искусства, происходят в сознании людей.

Актеры чеховского театра приходили на сцену раньше, чем появились новаторские пьесы Чехова.

У этих актеров нет той гармонии, которая была в искусстве Ермоловой, Ленского, Савиной. Их искусство «асимметрично», по выражению Кугеля, дисгармонично. Их душевный мир находился в постоянной вибрации. «Нервный актер» — определение Станиславского и Чехова. «Больной актер» — характеристика орленевского творчества.

Да, они «больны», эти актеры, с точки зрения любителей гармоничного старого искусства. У них встревоженная совесть. Они должны решать большие философские, социальные вопросы, причем должны это делать, не только играя Гамлета, но и Чебутыкина и сестер Прозоровых.

### 2

Чем дальше и внимательнее изучаешь обстановку, сложившуюся в конце 70‑х и в начале 80‑х годов, тем более странной и неожиданной кажется позиция молодого Чехова.

Еще недавно все кипело, все было полно страсти, ожесточения, напряженной борьбы. Но в высказываниях Чехова, в его настроениях 80‑х годов нет ни малейшего {170} отзвука на все, что происходило и еще происходит вокруг него.

Первого марта 1881 года развертывается страшная историческая трагедия, подготавливавшаяся издавна. На глазах у современников в течение нескольких лет шел поединок кучки революционеров-террористов с царем. Все передовое русское общество было втянуто в этот поединок, в эту трагическую, неравную борьбу.

Мимо Чехова все это проходит как будто незамеченное им. Читая его письма и произведения того времени, кажется, что над Россией простирается тишь, что русские люди только развлекаются, смеются, занимаются пустыми анекдотами. И сама литература как будто вымерла, а вернее, стала какой-то далекой архаикой, словно Тургенев, Лев Толстой, Островский, Достоевский, Гончаров писали много-много лет назад и уже давно превратились в окаменелости, мало кому нужные и интересные. Настолько Чехов в это время далек от своих старших современников. А между тем они еще живы и полны творческой энергии. В ту пору, когда Чехов входил в литературу, Островский выпускает такие свои шедевры, как «Таланты и поклонники», как «Без вины виноватые»; Тургенев публиковал свои повести и стихотворения в прозе; Толстой даже не начинал работу над «Воскресением»[[112]](#endnote-102).

Но всего этого для Чехова будто не существует, как не существует для него и напряженной общественной жизни. Он не видит ничего из того, что недавно составляло — да и продолжает еще составлять — сущность русской действительности.

В лице Чехова русское общество словно сбрасывает с себя тяжесть прошлого. Это важный, можно сказать — исторический момент.

В сознании Чехова прошлое исчезло без остатка. В нем живет чувство абсолютной освобожденности от него. Перед ним расстилается жизнь, как бы начинающаяся сызнова, на пустом месте. Никакие вчерашние проблемы не мучают его и не требуют своего решения. Все, что занимало умы и поглощало чувства предшествующего поколения, даже того поколения, которое было отделено от чеховского всего пятью-семью годами, как это было с Короленко, — того поколения, которое было задето бурями 60 – 70‑х годов, — для Чехова не существует.

Короленко почти сверстник Чехова. Он старше его всего на семь лет. Но посмотрите, как они разнятся между собой не только по складу человеческого характера и по личным особенностям литературного дарования, но прежде всего по тем признакам, которые определяют {171} людей, принадлежащих к разным общественным поколениям.

Короленко все время ощущает свою кровную, неразрывную связь с людьми предшествующих поколений. Для него шестидесятники — это его старшие братья, которых он хорошо знал, любил, язык которых был ему понятен как свой собственный. Короленко пережил Чехова на целых семнадцать лет, и на какие семнадцать лет! Он был свидетелем революции 1905 года, затем целой полосы русской жизни, вошедшей в историю под названием «столыпинской реакции». На его глазах разыгралась трагедия мировой бойни 1914 – 1918 годов. Короленко был живым участником революционных событий 1917 года. Вся гражданская война прошла на его глазах.

Всего этого, составляющего содержание целой человеческой жизни, Чехов не знал. Все это разыгралось уже без него. И несмотря на это, Короленко, поставленный рядом с Чеховым, производит странное впечатление. В своих взглядах, симпатиях, в своей манере общественного поведения, в самом социальном типе своего человеческого характера и писательского дарования Короленко принадлежит к дочеховской литературе.

Это различие и сказалось у молодого Чехова прежде всего в его отрешенности, освобожденности от прошлого.

Не говоря уж о Тургеневе и Островском, — для Чехова как бы не существует даже более близкий к нему по возрасту Успенский, а вместе с ним Михайловский и многие другие. Все они кажутся Чехову чем-то бесконечно старомодным и скучным, своеобразными обломками, оставшимися от старого, давно потерявшего свое назначение здания.

Короленко рассказывает в своих воспоминаниях, как со «скорбным недоумением», пытливо вглядывался Успенский в лицо Чехова, «этого талантливого выходца из какого-то другого мира, где еще могут смеяться так беззаботно»[[113]](#endnote-103).

В первые два периода — до середины 90‑х годов — творчество Чехова характерно тем, что писатель фиксирует жизнь, не вкладывая в свои картины собственного отношения. Его путеводной звездой, в конце концов сохранившей его для большого искусства, был тезис правды: ничего не выдумывать, быть честным, «как химик», для которого, по чеховским словам, «на земле нет ничего не чистого».

{172} Художник стоит перед действительностью, освободив себя от всяческих предвзятых идей и норм. Он вооружен только своей честностью и убежденностью в том, что все в жизни доступно познанию до последней детали.

Это — писатель-естествоиспытатель. Вожатым в исследовании жизни он берет только свои глаза, которые смотрят на явления действительности, руки, которые их ощупывают, мозг, который отбирает, классифицирует, группирует эти явления, как растения в гербарии.

«Художник должен быть не судьею своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем» (1888)[[114]](#endnote-104).

«Фирму и ярлык я считаю предрассудком. Мое святое святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались» (1888)[[115]](#endnote-105).

«Политического, религиозного и философского мировоззрения у меня еще нет; я меняю его ежемесячно, а потому придется ограничиться только описанием, как мои герои любят, женятся, родят, умирают и как говорят» (1888)[[116]](#endnote-106).

Это страстное желание отгородиться от существующих «партийных» точек зрения, от готового мировоззрения идет у Чехова от стремления самостоятельно осмыслить жизнь. Он изучает ее и из нее самой хочет сложить свои взгляды. Это процесс формирования мировоззрения.

Он обостряется с того момента, когда Чехов оказывается в центре внимания литературных кругов.

Неожиданно со всех сторон к нему обращаются люди — Михайловский, Плещеев, Суворин, Короленко, Глеб Успенский, курсистка Линтварева, Григорович — с требовательным вопросом: «Как веруешь?»

Идеал Чехова — личная свобода, свобода от всех и всяческих предвзятых идей, свобода от «партий». Человек сам по себе, нравственно порядочный, чистоплотный, независимый, здоровый физически и духовно. Все в человеке! Вся сила в нем самом, в отдельной личности, в его независимости от других, в его индивидуальной чистоте.

Чехов в первые два периода своей жизни вырабатывает подробную программу такого «джентльменства», как {173} он пишет в одном из писем, программу личной душевной опрятности и порядочности.

Жизнь плоха, но каждый человек может устроить собственный внутренний мир комфортабельно, выстрадав свой кодекс морали. Среди разврата, лжи, лицемерия можно сохранить личную чистоту, пронести через грязь незапятнанными свои белые одежды.

Важен только критерий личной нравственности. Поэтому не нужны «партии», не нужны «предвзятые» идеи. Они только затемняют нормы личной морали. Можно не считаться ни с какими направлениями, программами и прочее.

Можно дружить с Сувориным и оставаться в стороне от его общественно-политической программы. Можно печататься в «Новом времени» и не быть замаранным его репутацией рептилии и реакционного органа. «Буду печататься хоть на подоконнике, лишь бы знать, что меня читают»[[117]](#endnote-107), — говорил Чехов.

Один из героев амфитеатровского романа «Восьмидесятники» — Брагин — высказывает свой символ веры, очень близкий чеховскому credo: «Мы стоим за широчайшую свободу личности; человек, как когда-то сказал Пушкин о поэте, должен быть “сам свой высший суд”, — вот вкратце и весь наш символ веры». Эти слова Брагина почти буквально совпадают с отдельными высказываниями Чехова в его письмах.

Здесь тот же характерный для Чехова бунт против «принципиальных» 60‑х годов. Характерна и эта до брезгливости доходящая боязнь оков, которые могут исказить свободу личного мнения, личного суждения, незатемненного никакой догмой. Не так уж это плохо, как может показаться на первый взгляд. Далеко не всегда боязнь стеснительных принципов является следствием или, вернее, признаком обывательского нигилизма. Часто в этом сказывается неудержимая тяга к духовной и нравственной чистоплотности и к самостоятельной мысли.

«Вот слово, которым в России злоупотребляют, как маслом в кашу: вали больше, авось не испортишь!» — иронизирует Брагин. (Речь идет о «принципах». Этого слова боится и Чехов: «принципы-ципы-ципы». — *Б. А.*) «Принципы, дорогая Евлалия Александровна, растут вместе с культурою и проявляются человеком вовсе не потому, что он примет на себя кличку либерала или консерватора, а потому, что если он культурен, они живут в его уме и сердце, почти как прирожденные идеи, и, как {174} подсказывают ему ум и сердце, так и должен он направлять свою деятельность… Да!.. Искренность мысли, искренность слова, искренность дела!.. Никакого лицемерия… Никаких оков на мысль!..»

Это profession de foi целого поколения, стремящегося освободиться от гипноза 60‑х годов, от всякой предвзятой точки зрения или доктрины и отстаивающего свое право на самостоятельность.

Как характерна и другая тирада Брагина, так близко перекликающаяся со многими высказываниями Чехова той же поры, касающимися его дружбы с Сувориным: «Я слыву красным, стою на дурном счету у правительства… Но — вообразите себе невообразимое: в лагере Каткова случайно или по ошибке поддерживают какую-либо, согласную с моими взглядами, меру. Неужели мне не воспользоваться, пренебречь этою поддержкою только потому, что она — из лагеря Каткова, а имя Каткова зачеркнуто для либералов кодексом партии густо-негусто и самыми красными чернилами?!»[[118]](#endnote-108)

Неожиданная (во всяком случае, для меня) перекличка Амфитеатрова с ранним Чеховым в образе демонического героя, талантливого сладострастника, своего рода предшественника Санина. Платонов в юношеской драме Чехова «Безотцовщина» — двойник амфитеатровского Антона Арсеньева; тот же высокий ум (правда, скорее в рекомендации автора, чем в его непосредственном, прямом обнаружении), тот же цинизм и та же преданность темной стихии похоти и сладострастия; я бы сказал — «жрец любви». Духовные силы, острый ум — все поставлено на службу этой стихии сладострастия. А может быть, это — один из многих вариантов героев Достоевского, другими словами — следствие литературной реминисценции.

Но, оказывается, достигнуть душевного комфорта путем абсолютной личной свободы нельзя для писателя с чуткой совестью.

Герои Чехова 1885 – 1894 годов вместе со своим автором исходили из норм индивидуальной жизненной морали, индивидуальной жизненной судьбы. Эти нормы приводят их к тупику, к духовному крушению, к безнадежности. С этих позиций, оказывается, нельзя понять мир. Он лежит перед чеховскими персонажами, как хаотическое нагромождение обломков, среди которых бродят одинокие, растерянные, чуждые друг другу люди, {175} не понимающие ни самих себя, ни своих современников. Стоя на позиции индивидуальных моральных норм, нельзя понять ни прошлого, ни будущего, не говоря уж о настоящем. Нет связи между явлениями.

Как холодно и печально в этом пустынном мире, где все разъединено, все лишено цели и смысла. Как тягостно безрадостное существование одинокого человека, едущего мимо станций и полустанков со случайными спутниками, с мимолетными встречами, которые никогда не повторятся, с бесполезной красотой, которая мелькает в окне вагона и уплывает навсегда, затерянная среди чахлых придорожных деревьев в серой безразличной толпе.

Все печально, все вызывает грустные размышления у художника.

Одинокие люди бродят в мире без цели, без связи друг с другом. А начало было смелым!

Мелиховские годы (1892 – 1895) — переломные годы в жизни писателя.

В 1893 году Чехов написал повесть «Черный монах».

В письме к А. Суворину по поводу «Черного монаха» он скажет: «Кажется, я психически здоров. Правда, нет особенного желания жить, но это пока не болезнь в настоящем смысле, а нечто, вероятно, *переходное*[[119]](#footnote-13) и житейски естественное»[[120]](#endnote-109).

Тема будущего, тема грядущей прекрасной жизни в «Черном монахе» сплетается с темой идеального человека:

«— Ты один из тех немногих, которые по справедливости называются избранниками божиими. Ты служишь вечной правде. Твои мысли, намерения, твоя удивительная наука и вся твоя жизнь носят на себе божественную, небесную печать, так как посвящены они разумному и прекрасному, то есть тому, что вечно.

— Ты сказал: вечной правде… Но разве людям доступна и нужна вечная правда, если нет вечной жизни?

— Вечная жизнь есть, — сказал монах.

— Ты веришь в бессмертие людей?

— Да, конечно. Вас, людей, ожидает великая, блестящая будущность. И чем больше на земле таких, как ты, тем скорее осуществится это будущее».

Это — не случайная фраза. В ином — социально-конкретном — варианте она позднее будет сказана Вершининым о трех сестрах.

{176} Монах продолжает: «Без вас, служителей высшему началу, живущих сознательно и свободно, человечество было бы ничтожно; развиваясь естественным порядком, оно долго бы еще ждало конца своей земной истории. Вы же на несколько тысяч лет раньше введете его в царство вечной правды — и в этом ваша высокая заслуга. Вы воплощаете собой благословение божие, которое почило на людях».

Характерно для этого переходного (или, вернее, переломного) момента в творчестве Чехова чересчур общее и расплывчатое предощущение цели и смысла жизни. Это — только начало чеховских поисков объективной ценности человеческого существования. И не случайно первый шаг в поисках положительного миросозерцания связан с фантастическим сюжетом.

Любопытно, что сюжет повести как бы помещен в рамку сада, плодового, промышленного сада. Мотив — любимый для позднего Чехова: плодоносящее дерево как символ разумной, красивой жизни. Но здесь сад еще играет роль фона. Тематически он не сплетается с основной идеей произведения. Чехов как будто бессознательно обращается к саду, используя его только как пейзаж. Но уже в этом бессознательном использовании темы растущих, плодоносящих деревьев заложена скрытая тенденция. Позднее у Чехова она приобретает ясный смысл в монологах Астрова и в общей идее «Вишневого сада».

Интересно и развитие темы об избранных людях и их противопоставление стаду людскому, о людях высшего интеллекта и людях животной жизни. В «Черном монахе» эта тема еще выражена в традиционном для тех лет ибсеновском плане, с оттенком жертвенности.

Конечно, рискованно было бы выдавать рассуждения монаха и самого Коврина за программу Чехова. Это не так. Но, несомненно, — это размышления самого Чехова, размышления еще не решенные. Важен и характер этих размышлений! Мученики идеи, пророки, одержимые своей миссией, — как это непохоже на недавний идеал чеховского «античного» здорового человека, далекого от всякой жертвы во имя чего бы то ни стало; как это непохоже на недавнего Чехова, болезненно избегающего всего, что может напомнить о какой-то тенденции. В повести появляется пафос, скрытый, не вынесенный на поверхность, но составляющий ее основной тон.

Чехов глубоко задумывается над смыслом жизни и начинает искать какие-то прочные основы своего миросозерцания.

{177} В середине 90‑х годов он переходит к созданию произведений, проникнутых ясно осознанной общественной идеей.

Общественная тема кристаллизуется не сразу. Вначале она возникает отраженно.

В «Студенте» — толчок к осознанию общности людей, их судеб как ослепляющее открытие.

В «Учителе словесности», в «Бабьем царстве», «У знакомых» — пробудившаяся совесть, чувство долга перед народом, перед людьми. То же в «Случае из практики», в «Новой даче», «По делам службы» выражено с замечательной остротой.

А в таких рассказах, как «Дом с мезонином», «Три года», «Моя жизнь», в триптихе «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви», эта пробудившаяся совесть уже готова к действию.

И, наконец, Надя в «Невесте» делает шаг в жизнь, переступает порог. Мысль переходит в действие.

Чехов в последние годы своей жизни переживает новое превращение. Истонченно-духовным становится его внутренний мир, словно очищенный до предела. Что-то мученическое появляется в его лице. И дело здесь не только в болезни, обострившейся в 1897 году. Сама эта болезнь в какой-то мере является следствием той напряженной душевной работы, которую совершал Чехов издавна, «по каплям выдавливая из себя раба»[[121]](#endnote-110). «Много нашего брата, чумазых, лягут костьми»[[122]](#endnote-111), — говорил он.

Чеховские герои, их предчувствие, затаенные образы.

«Писал я и всячески старался не потратить на рассказ образов и картин, которые мне дороги и которые я, бог знает почему, берег и тщательно прятал»[[123]](#endnote-112) (письмо к Д. Григоровичу 28 марта 1886 года).

«В голове у меня целая армия людей, просящихся наружу и ждущих команды… Что я называю хорошим? Те образы, которые кажутся мне наилучшими, которые я люблю и ревниво берегу, чтоб не потратить… все, что теперь пишется, не нравится мне и нагоняет скуку, все же, что сидит у меня в голове, интересует меня, трогает и волнует…»[[124]](#endnote-113) (письмо к А. Суворину 27 октября 1888 года).

Что-то заветное, что нельзя растратить случайно, походя, понапрасну, — это ощущение живет у раннего {178} Чехова до «Степи». То главное, чему Чехов даже не знает имени в эту пору, он бережет.

Весь последний период (1894 – 1904) его литературной деятельности идет под знаком поисков так называемого положительного персонажа.

Что такое положительный герой? Это человек, которому автор не только сочувствует и хочет помочь, но вместе с которым он готов идти в жизнь, отыскивая верные пути.

В последнем периоде своего творчества Чехов находит такого героя в среде трудовой интеллигенции.

Положительный чеховский герой не является исключительной личностью, пришедшей к познанию мира своим индивидуальным путем и поднявшейся над средой.

Его герои обыкновенные люди, каких много. Внешне их жизнь ничем не блещет. Они живут в обычной обстановке, одни лечат людей и насаждают леса, другие учат детей в гимназиях и школах, третьи ведут чужое хозяйство, четвертые пишут книги, играют на сцене и так далее и так далее.

Но все, что происходит вокруг, их глубоко волнует, затрагивает, возбуждает тревожные мысли, заставляет думать, делать обобщения, искать выхода. Они стараются заглянуть духовным взором в будущее, разглядеть его реальное, конкретное содержание.

Как не похожи все эти «сознательные», а точнее, «исторически сознательные» герои позднего Чехова на своих предшественников из его рассказов первых двух периодов.

Те страдали, радовались и снова страдали, блуждая в жизни, как в лабиринте, без ощутимой цели, сознавая свою внутреннюю неполноценность, испытывая тревогу за себя, за свою скудную жизнь, не имея компаса, не зная критерия, по которому можно было бы сделать выводы из того, что они видят и переживают.

Даже те, у которых когда-то были идеалы, сейчас растеряли их, растратили, обернулись перед современниками, как жалкие и зачастую чем-то неприятные, фальшивые люди.

Так получилось с героем «Рассказа неизвестного человека». Во всей его истории есть что-то жалкое, унизительное. Это унизительное — уже в самом положении, в которое Чехов ставит его: лакей у богатого хозяина жизни — Орлова, умного, циничного, но сильного человека. Правда, герой рассказа идет в лакеи в целях конспирации {179} для определенных революционных задач. Но трудно отделаться от неприятного, брезгливого чувства, глядя, как ему приходится унижаться в своей роли, тем более что это «лакейство» продолжается у него и в его отношениях с любовницей Орлова Зинаидой. Во всем его облике, внутреннем и внешнем, есть что-то раздавленное.

Жалок и профессор в «Скучной истории», когда-то друживший с большими людьми и вместе с ними исповедовавший передовые убеждения. Сейчас у него ничего не осталось.

Еще более жалок и неприятен Власич — герой рассказа «Соседи» — либерал, поклонник Писарева и Добролюбова, считавшийся в уезде «красным», в которого влюблена молодая девушка из хорошей помещичьей семьи. Красивые речи, которыми он ее пленил, оказались только речами. За ними встает неприглядный образ нечистоплотного, скучного, раздражительного, мелкого человека.

То же самое происходит и в «Именинах».

И это — герои, у которых были когда-то идеалы. Остальные чеховские персонажи этого периода просто бродят в сумерках, в поисках личного счастья и никогда не находят его. Иногда они встречают людей, которые как будто близки им по духу и к которым у них зарождается что-то похожее на любовь. Они протягивают им руки, они готовы броситься друг к другу, но так и расходятся в разные стороны, не поверив в то, что их встреча была настоящей.

То же происходит у Чехова этой поры и с людьми из народа.

Герои рассказов «Злоумышленник», «Тоска», «Горе» и многие другие — все они бродят в жизни, как слепые, страдают молча или, как раненые животные, только мычат от боли.

В третьем периоде все резко меняется. Появляются новые герои из народа.

Сотский из рассказа «По делам службы». Есть что-то героическое в образе этого сурового, мужественного человека, знающего глубокую и тяжелую правду жизни и несущего ее в себе сквозь метели, палящую жару, через бескрайние пространства.

В Липе, в чистом сердцем плотнике Костыле, в старике страннике, похожем на горьковского Луку, из повести «В овраге» есть чувство духовной свободы, ощущение справедливости и правды, и, что самое главное, они умеют жить по этим нормам. Казалось бы, все тонет в уклеевской грязи, из которой нет возможности выбраться людям. Но они уходят — каждый по-своему — от хрыминско-цыбукинского {180} мира, освобождаются от него внутренне. Они стоят выше него и ничего в нем не ищут. Это — свобода в нищете, в независимости от богатых, купленная ценой отказа от всяких, даже малых жизненных благ.

Липа — это чистая, ясная совесть народа. Та совесть, которая пробуждается в чеховских героях этого времени и заставляет их менять свой путь в жизни. Эта совесть живет в душе Липы постоянно, изначала. Она освещает ее изнутри ровным теплым светом, она поднимает ее высоко над сильными мира сего и делает ее свободной, независимой от их произвола.

Из недоумевающих и растерянных герои Чехова превращаются в гневных и злых, беспощадно бросающих в лицо людям слова обвинения.

Таким оказывается адвокат Подгорин («У знакомых») в своем разговоре с Сергеем Сергеевичем, которому он прямо высказывает, что думает о нем. «Всю жизнь ничего не делать, всю жизнь эта праздная ребяческая болтовня, ломанья, кривлянья — неужели у вас у самого голова еще не закружилась и не надоело так жить?»

То же мы встречаем и в «Моей жизни» и в «Мужиках». Это уже не растерянное недовольство действительностью, как это было у старика профессора в «Скучной истории», не ужас перед ее уродством, как у доктора Рагина в «Палате № 6», и не недоумение перед нею, как было у рассказчика в «Огнях», но гневное обличение, до этого несвойственное Чехову в такой прямой форме.

Непроизвольно-обличительная нота, сатирический тон были и раньше у него в изображении различных социально-бытовых типов вроде унтера Пришибеева, помещика из «Дочери Альбиона» и других. Но там не было авторских комментариев к этим типовым «портретам», своих выводов. А в «Человеке в футляре» эти выводы даются в «послесловии»; Чехов вкладывает их в уста ветеринара Ивана Ивановича Чимши-Гималайского: «Видеть и слышать, как лгут… и тебя же называют дураком за то, что ты терпишь эту ложь; сносить обиды, унижения, не сметь открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей, и самому лгать, улыбаться, и все это из-за куска хлеба, из-за теплого угла, из-за какого-нибудь чинишка, которому грош цена, — нет, больше жить так невозможно!»

{181} Но и в тех рассказах последнего десятилетия, в которых не затрагивается прямо общественная тема, господствуют другие краски, другие человеческие характеры по сравнению с произведениями предшествующего периода.

В этом отношении интересна одна из самых сильных чеховских повестей этих лет — «Три года».

Чудесная повесть, овеянная каким-то чувством сдержанной радости, хотя и смешанной с печалью. Она полна ожиданием счастья, пусть неуловимого, но все же стоящего за порогом дома. Характерны ее заключительные слова: «Поживем — увидим», связанные с нежным, разгорающимся чувством любви Юлии к мужу, с ее расцветающей красотой, с ландшафтом чудесного летнего вечера. И вся повесть проникнута ощущением свободы. Ее лейтмотив — весна и разгар лета. Солнце всюду бросает свои блики на лица героев. Особенно ярко эта тема расцветающей жизни с веянием вольного воздуха или ветра сказалась в образе Ярцева. Это уже не традиционный чеховский герой прежних лет. В нем есть пафос, есть постоянное ощущение мира как вольной, открытой стихии. В нем живет невысказанная радость жизни, любопытство к ней и к людям, большая, еще далеко не использованная сила. В нем есть что-то от будущего Астрова, от его таланта, от широты его натуры.

Еще более характерна повесть «Дама с собачкой». Как неожиданно в ней превращение пошловатого Гурова, беспечного любителя женщин, завзятого жуира и гурмана, в серьезного страдающего человека, возвысившегося до глубокой, одухотворенной любви. Что-то значительное, чистое поднимается со дна его замутненной души и делает из этого благополучного обывателя и мещанина подлинного человека.

У Чехова удивительно не то, что его герои думают о будущем и тревожатся за судьбу всего человечества. Еще эсхиловский Прометей страдал этой «болезнью». Еще рыцарь из Ламанчи готов был отдать свою жизнь за торжество справедливости в мире. А сколько благородных мечтателей прошло перед читателями повестей и романов за триста пятьдесят лет после смерти испанского гидальго! Одна русская литература создала целую армию людей, умеющих забывать о себе и думать только о всеобщем благе. Чехов здесь не открыл ничего нового.

Удивительно, что в его произведениях думают о судьбах вселенной не отдельные герои, не одиночки, {182} поднимающиеся над своими современниками, подобно Гамлету, Рудину, Пьеру Безухову или Рахметову, но самые обыкновенные люди, обыватели, еще вчера занятые мыслями о хлебе насущном для себя и для своей семьи, как это было с Корпеловым в «Трудовом хлебе» Островского.

Мечтатель, энтузиаст Саша из рассказа «Невеста», рисуя фантастическую картину провинциального города завтрашнего дня с великолепнейшими домами, с чудесными садами, необыкновенными фонтанами и замечательными людьми, говорит: «Но главное не это. Главное то, что толпы в нашем смысле, в каком она есть теперь, этого зла тогда не будет, потому что каждый человек будет веровать и каждый будет знать, для чего он живет, и ни один не будет искать опоры в толпе».

Эта замечательная мысль, конечно, принадлежит самому Чехову. В этих словах выражено самое главное, самое важное, что рождалось тогда в жизни и что уже принадлежало грядущей исторической эре. Каждый человек будет знать, для чего он живет, каковы цели и задачи его жизни. На каждого будет возложена ответственность за все человечество.

Саша выражает мироощущение нового человека, характер которого складывается в его типических чертах в эти годы. Свобода от толпы, «в нашем смысле, в каком она есть теперь», свобода от стадности! В этом заключена целая программа! И она придает проповеди Саши новый, более глубокий смысл.

В свете этих больших исторических перспектив звучат у Саши и слова о необходимости трудиться, работать, — слова вообще характерные для «проснувшихся» чеховских героев этого времени: «Надо вдуматься, надо понять, как нечиста, как безнравственна эта ваша праздная жизнь, — продолжал Саша. — Поймите же, ведь если, например, вы, и ваша мать, и ваша бабулька ничего не делаете, то, значит, за вас работает кто-то другой, вы заедаете чью-то чужую жизнь, а разве это чисто, не грязно?»

Люди с пробудившимся сознанием. В них есть что-то глубоко трогающее, чистое и подвижническое. Как поразительно их отречение от устроенного быта, их стремление начать тревожную жизнь, которая, по словам Чехова, «не в ладу с покоем и личным счастьем».

Замечателен в этом отношении образ девушки Ляликовой, наследницы большого дома, у которой проснулась {183} больная совесть, проснулся стыд за себя, за людей своего класса и забилась неизбывная тревога. В огромном доме, словно драгоценность в роскошном футляре, живет молодое, хрупкое, болезненное существо, в котором родилось страшное чувство одиночества и вины перед миром, чувство ответственности перед людьми за свое богатство, за свое положение среди обездоленной массы рабочих, занятых непосильным, изнурительным трудом в больших, неуклюжих зданиях, похожих на свайные постройки. Что-то есть от этой Ляликовой в горьковской Лизе из «Детей солнца». А сама тема человека из собственнического мира, мучимого пробудившейся совестью, сплетается с биографиями многих людей этого времени.

Это — новые герои, «выламывающиеся» из своего класса, как впоследствии назовет Горький своих персонажей, разрывающих со старым миром, вроде Фомы Гордеева, Булычова, Нади из «Врагов» и многих других. Этих персонажей Горький подхватывает из рук Чехова, вплоть до Лопахина из «Вишневого сада», образ которого неожиданно окажется близким горьковскому Булычову.

И Надя из рассказа «Невеста» «перевернула» свою жизнь. Она ушла от мертвой провинциальной тишины своего дома, от своего жениха — пошлого, ограниченного Андрея Андреича, чем-то похожего, кстати, на Андрея Прозорова из «Трех сестер» (он так же бездеятельно-добродушен, так же играет на скрипке и произносит филистерские монологи о несовершенстве жизни).

С образом Нади связана та же тема освобождения от старой, привычной жизни, которая звучит у многих чеховских героев этой поры («Учитель словесности», «Моя жизнь», «Три года», «Случай из практики», «По делам службы»). Надя выходит в путь, полная ожидания, тревоги и надежд, всматриваясь в даль. Она еще не знает, что ждет ее впереди, но радость захватывает все ее существо при сознании, что «все прежнее оторвано от нее и исчезло, точно сгорело, и пепел разнесся по ветру».

Герои Чехова не революционеры. Они не поднимают восстания, не обращаются с зажигательными речами в зрительный зал и не ведут пропагандистской работы в массах.

Но они близки революционерам по своему психологическому складу, по чистоте и благородству своих убеждений, намерений, по готовности отречься от всего, {184} что им принадлежит, — кроме убеждений, — от дома, от семьи, от личного счастья.

Чехов сам, подобно своим героям, долгие годы уходит от личной жизни.

Его письмо к Членову от 24 июля 1901 года: «Я не понял, женитесь ли Вы, или это так только. Работать для науки и для общих идей — это-то и есть личное счастье. Не “в этом”, а “это”»[[125]](#endnote-114).

Что это? Является ли этот уход от личного присущим только Чехову? Нет, вглядываясь внимательно в его время, в его произведения, мы начинаем понимать, что в этом сказывается что-то большее.

Бывают такие времена в истории человечества, когда ценность человека определяется его готовностью или его способностью отречься от личного во имя «общих целей».

В эти переломные годы в России такое отречение характеризует умонастроение широких кругов людей, не всегда даже понимающих прямой его смысл. Они видят в личном счастье что-то незаконное, уводящее путника в сторону. Они избегают его, как будто оно должно исказить их внутренний мир, затянуть его тиной обыденности и пошлости.

Чеховские персонажи готовятся выйти из дома в дорогу. Они прислушиваются к зовам новой жизни, к тем еще неясным и таинственным звукам, которые, наподобие звука упавшей бадьи в «Вишневом саде», проносятся в воздухе и заставляют их насторожиться и напряженно вглядываться в даль, туда, откуда донесся этот зовущий куда-то звук. Словно зов военной трубы, призывающий воина седлать коня, словно трубный голос вожака лебединой стаи. Он наполняет их жизнь неосознанной тревогой и заставляет стремиться уйти от семейного благополучия и личных радостей к неизвестной и трудной жизни, как это случилось с учителем словесности. Эта внутренняя тревога делает героев Чехова несколько отъединенными друг от друга. Они проходят каждый по своей тропинке, еле касаясь друг друга, занятые самими собой, своими мыслями и размышлениями. Это придает им особый колорит одиночества. «Особый» потому, что это не одиночество индивидуалистов, равнодушных к судьбе мира. Наоборот, оно связано с их преданностью человечеству и поэтому — с ослабленностью личных связей, личных отношений.

Что-то подвижническое есть в самой постановке и в решении этой темы Чеховым. Именно отсюда возникает {185} тот отблеск новой исторической эпохи, который ложится на лица его героев.

Это чувство присуще не только чеховским персонажам. Оно рождается вместе с новой исторической эрой и становится принадлежностью всех людей, внутренне ей близких.

Вот что, много позднее, напишет Хемингуэй в романе «По ком звонит колокол» о тех, кто ощущает это свое одиночество:

«Это было чувство посвящения себя долгу — долгу службы всем угнетенным мира, чувство, о котором так же трудно и неловко говорить, как о своих религиозных ощущениях, но в то же время это чувство сродни тому, что испытываешь, когда слушаешь Баха или входишь в старинный готический собор и видишь свет, проникающий сквозь высокие витражи, или когда смотришь на полотна Мантеньи, Греко и Брейгеля в Прадо. Это чувство причастности к чему-то великому, во что поверил целиком и полностью, и ощущаешь подлинное братство со всеми, кто связан с ним так же, как ты. Никогда прежде ты не испытывал ничего подобного и теперь так понял и ощутил величие этого, что твоя собственная смерть представлялась уже чем-то совершенно незначительным, и ее надо было избегать только для того, чтобы она, смерть, не помешала бы тебе исполнить свой долг. И самым лучшим было то, что ты мог отдаться этому чувству и вызывающей его необходимости. Ты мог бороться»[[126]](#endnote-115).

### 3

«Все мною написанное забудется через 5 – 10 лет; но пути, мною проложенные, будут целы и невредимы — в этом моя единственная заслуга»[[127]](#endnote-116), — писал Чехов.

Ю. Соболев утверждает, что Чехов прокладывал «путь к утверждению нового литературного жанра»[[128]](#endnote-117). Но разве в жанре дело? Разве маленький рассказ не существовал в литературе до Чехова?

Дело не в жанре. Чехов действительно прокладывал пути, найдя уже в ранних произведениях литературную форму, открывшую дорогу в искусство людям новой формации и впоследствии так широко использованную писателем для выражения новых человеческих отношений.

Это — форма рассказа-портрета, форма новеллы, посвященной характеристике одного-двух персонажей. Позднее этот принцип найдет свое воплощение в классической чеховской драматургии с характерным для нее {186} монологическим строением образов, отъединенных друг от друга и развивающихся самостоятельно в рамках своеобразной «новеллы».

В чеховских произведениях, как с недоумением отмечали критики, исчезают типы.

«Чехов, изображая картины современной жизни, не хочет сгущать краски на X, на Z, с тем чтобы ярко выделить тип, — писал один из них. — Нет, это не его жанр, не его манера. Да и где теперь типы?! Многолюдство да бесконечность разновидностей, что ли, не знаю, но теперь нечто мешает художникам пера, русским и иностранным, схватить общие черты яркого типа. Окраска стала расплывчатой, малоуловимой <…> Разве действующие лица [Чехова] — типы в том смысле, как привыкли мы понимать этот литературный термин? Нет, это отдельные особи, отдельные, не собирательные личности, Иван Иванович, Иван Петрович и никто другой…»[[129]](#endnote-118).

Очень интересное замечание. Чехова действительно интересуют отдельные «особи», отдельные индивидуальности. Этим в известной мере определяется его интерес к редким именам и фамилиям. Они как бы выделяют эту человеческую «особь» из толпы (Чимша-Гималайский, барон Альтшауэр-Тузенбах). Чехова интересуют не типы, а среда, состоящая из отдельных «особей». Типической становится среда в типических отношениях отдельных людей. Литература типов, театр типов умирают с приходом Чехова, и умирают, по-видимому, надолго.

Типы у Островского.

Тип купца-самодура. Он может быть Русаковым из комедии «Не в свои сани не садись», мягким и добрым по натуре. Он может быть Тит Титычем Брусковым из пьесы «В чужом пиру похмелье», грубым и вздорным, или Большовым из «Свои люди — сочтемся», или Диким из «Грозы». Но во всех своих оттенках и превращениях это тип купца, тип самодура.

У Чехова купец Лаптев из «Трех годов» не самодур, а брат его представляет собой вообще что-то странное. И про Лопахина Трофимов говорит, что у него «тонкие, нежные пальцы, как у артиста…», «тонкая, нежная душа».

У Островского — тип учителя честного, просвещающего людей.

Он может быть трезвенником Ивановым («В чужом пиру похмелье»), или склонным к выпивке Корпеловым {187} («Трудовой хлеб»), или Мелузовым («Таланты и поклонники»). Но он всегда правдив и просвещен. Это — тип учителя.

А у Чехова учителем может быть и герой рассказа «Учитель словесности», и Белкин из «Человека в футляре», и Кулыгин из «Трех сестер». У Чехова художник в «Доме с мезонином» представляет не тип художника, как это было у Гончарова с его Райским из «Обрыва», а оказывается социологом, как и ветеринарный врач Чимша-Гималайский.

В чем внутренний смысл этого исчезновения типов из литературы?

Тип — это своего рода завершающая стадия в развитии социального образа. Он есть некое обобщение. Художник словно захватывает множество человеческих индивидуальностей и из них «отжимает» «образ-тип».

«Тип» осваивал тысячи людей для того, чтобы отобрать у них наиболее яркие черты и присвоить себе. За ним лежали тысячи уничтоженных индивидуальностей.

Тип — это есть нечто законченное, не подлежащее дальнейшей динамической трансформации. Это всегда итог процесса, его конечный результат.

Законченность, а еще точнее, завершенность судеб является законом романа, повести или драмы в литературе XIX века. Для этой литературы обязателен эпилог, в котором досказывается жизненная биография персонажей. Такой эпилог есть и в «Анне Карениной», и в «Бесах», и в «Воскресении», и в «Преступлении и наказании», и в «Первой любви», и в «Дворянском гнезде» и т. д. В этих эпилогах не только развязываются до конца сюжетные линии романа. В них дается окончательное (последнее) превращение человеческого характера персонажа, как это сделал Толстой с Наташей Ростовой.

Для этой литературы невозможна финальная фраза: «Поживем — увидим» — из чеховской повести «Три года» или заключительные слова в «Учителе словесности», в «Бабьем царстве», в «Студенте» или в последнем диалоге героев «Дамы с собачкой», — в любом рассказе позднего Чехова. Путь его героев только начинается; в рассказах дается пролог к будущей (неизвестной) жизни его персонажей. В их характерах, часто только намечающихся или складывающихся, отсутствует даже намек на завершенность. Они находятся всего лишь в начальном становлении.

{188} Эти герои еще не знают самих себя и готовы к неожиданным открытиям в своей душе, в своем сознании. Они собираются к отплытию в незнакомые страны и с любопытством вглядываются в те мысли, в те чувства, которые непроизвольно, как будто помимо их собственного участия, рождаются в них.

Где уж тут возможны типы, то есть характеры, отжатые, собирательные, отстоявшиеся, вобравшие в себя черты, проверенные временем, эпохой, историческим периодом и целиком с ним связанные.

Отрицание фабулы у Чехова так же интересно и полно значения, как его нелюбовь к «типам». Новая полоса истории только развертывается, а вместе с ней развертываются и биографии людей, их дороги, уходящие в неведомое будущее. У персонажей «фабульных» произведений всегда есть центральное событие в жизни, которое определяет их судьбу, и все, что происходит после этого события, является его развязкой, его послесловием.

В чеховских произведениях такого центрального, «окончательного» события в жизни героев нет. Жизнь идет дальше, и неизвестно, что она сулит им. Писатель захватывает своих персонажей как бы на ходу или на случайной остановке для того, чтобы оставить их продолжающими свой путь. Так он поступает со всеми героями своих последних произведений, начиная со «Студента». Чехов ловит их на дороге, заглядывает им в глаза, проникая в самые потаенные их мысли и настроения, и словно благословляет на дальнейшие странствия. Что принесут им эти странствия? Радость ли, страдания? «Поживем — увидим». Все будет. И хорошее и плохое, как говорит Липе встретившийся ей странник («В овраге»).

Сюжет — иногда очень сложный, запутанный и зигзагообразный — может развиваться и в самые катастрофические времена, когда рушится сложившийся мир, разламывается слежавшийся быт.

Фабула же возможна только при устойчивом быте. Она требует законченных человеческих судеб и выводов из этих судеб. Фабула — в переводе басня — имеет дело с подытоженным событием.

Поэтому она действительно умирает в литературе конца XIX века и прежде всего у Чехова.

У позднего Чехова меняется позиция художника по отношению к тому, что он изображает в своих произведениях.

{189} Писатель дочеховской литературы вел за собой читателя, развертывая перед ним картины жизни, делая свои комментарии к этим картинам. Он видел своих героев со стороны и рассказывал о них, как наблюдатель, стоящий где-то рядом, здесь, невидимый для них.

У Чехова автор переселяется в своих героев. Он смотрит на мир изнутри действующих лиц, которых выводит в рассказах, повестях или драмах. Предметы, вещи, природа, встречные люди попадают в его произведения в том ракурсе, в каком они представляются герою рассказа, в соответствии с его мыслями, настроениями и переживаниями данного момента.

В описаниях природы, пишет Чехов, следует «хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина»[[130]](#endnote-119).

Ведь только автор видит пейзаж целиком, когда он обозревает его, чтобы ввести в рассказ или повесть. Персонаж повести обычно видит часть пейзажа — то, что связывается с его состоянием.

У Тургенева в «Отцах и детях» молодой Кирсанов объясняется в любви Кате, сидя в саду около портика в жаркий летний день.

«“Я полагаю…” — заговорил он снова уже более взволнованным голосом, а зяблик над ним в листве березы беззаботно распевал свою песенку».

Ясно, что сам Кирсанов едва ли в этот момент понимал, что над ним поет песню именно зяблик, да еще беззаботно ее распевает. За него это замечает автор, который стоит в стороне и любуется своими героями и пейзажем, создающим для них живописный фон.

Чехов дает в пейзаже то, что видит сам персонаж, ту деталь, те отдельные черты, которые запечатлеваются в сознании человека в соответствии с обстоятельствами или в соответствии с внутренним состоянием героя.

Природа у Чехова «психологична»; весь мир включается в круг внимания персонажей, все служит раскрытию внутреннего облика человека, его духовной жизни, его мыслей, чувствований и переживаний.

Станиславский впоследствии и назовет это психологическим реализмом («душевным») применительно к сцене. Но этот «психологический реализм» был уже задолго до МХТ дан Чеховым в его рассказах и повестях.

{190} «А что Вы думаете? Я пишу роман!! Пишу, пишу, и конца не видать моему писанью. Начал его, т. е. роман, сначала, сильно исправив и сократив то, что уже было написано. Очертил уже ясно девять физиономий. Какая интрига! Назвал я его так: “Рассказы из жизни моих друзей”, и пишу его в форме отдельных, законченных рассказов, тесно связанных между собой общностью интриги, идеи и действующих лиц»[[131]](#endnote-120).

«Роман значительно подвинулся вперед и сел на мель в ожидании прилива… В основу сего романа кладу я жизнь хороших людей, их лица, дела, слова, мысли и надежды…»[[132]](#endnote-121).

И долгое время Чехов уверяет своих советчиков (Григорович и Плещеев убеждали его взяться за роман, чтобы создать большое произведение), что такой роман он пишет и вскоре опубликует. Но так ничего из этих планов не вышло. А может быть. Чехов и не пытался писать роман в традиционном стиле.

На деле же он действительно создал роман о России со множеством глав и главок.

Рассказы и повести Чехова последнего десятилетия соединяются как бы в одно произведение, открывающее картину русской жизни той поры. Самые разнообразные люди появляются в этом «романе»: учителя, ветеринары, помещики, фабриканты, чиновники, студенты, крестьяне, рабочие, ремесленники. Встает Россия с ее городами, селами, полями, степями, с фабриками и заводами. Красивые пейзажи, восходы и закаты, которые горят в окнах домов или на кресте колокольни, реки с прекрасными плесами, овраги с молодыми дубами и липами, пруды с мельницами. В этом изображении России преобладают яркие, светлые краски.

### 4

Во всех классических чеховских пьесах лежит одна и та же схема судьбы героя.

Драма человеческой жизни начинается с праздника, нарядного, романтического, полного радости, ярких красок и бенгальского огня. Затем этот праздник кончается, огни гаснут, выступает изнанка жизни, начинаются будни, когда сламываются или укрепляются характеры людей.

Только в «Иванове» праздник жизни вынесен за пределы пьесы. Действие ее начинается уже в чадящем дыму только что затухшего бенгальского огня; «расписаны были кулисы пестро», как говорится у Гейне. Но представление закончилось, герой снимает грим и под ним {191} обнаруживается лицо смертельно усталого человека. Иванов не выдерживает зрелища изнанки жизни и уходит из нее.

В «Чайке», «Дяде Ване», «Трех сестрах» и в «Вишневом саде» светлый праздник введен в пьесу и составляет ее важнейшую часть.

Вместе с драматургией Чехова широко входит в употребление слово «пьеса» для обозначения современной драмы.

Piece — по-французски кусок; кусок жизни без начала и конца.

«Счастье и горе людей решаются в тесной комнате, вокруг стола, перед камином»[[133]](#endnote-122). Как близки по смыслу эти слова Метерлинка к чеховскому высказыванию: «Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни»[[134]](#endnote-123).

Чехов и Метерлинк составляют разные стороны одного и того же явления: оба они идут вразрез со старыми укоренившимися канонами индивидуалистической драмы. Ни у того, ни у другого нет и следов культа героя, отдельной неповторимой личности, как это было у драматургов, им предшествовавших, и прежде всего, конечно, у Ибсена — у этого последнего выразителя в драматургии классического индивидуализма XIX века. И тот и другой могли бы сказать о себе горьковскими словами: «Я — человек толпы». Герои Чехова и Метерлинка — это люди среды, не отделяющие себя от нее, хотя и видящие ее ограниченность. Они мучаются своей зависимостью от окружающей пошлости и бедности мысли. Но никогда не противопоставляют себя среде как героев, бросающих вызов всему окружающему.

Есть у них и другое общее: они ждут событий. Но чеховские герои ждут реального будущего, а метерлинковские персонажи ждут какой-то неведомой им и потому враждебной силы.

При всей видимой полярности различных течений в искусстве между ними существует внутренняя связь, своего рода внутреннее взаимообщение. Неизвестно, какие явления влияют на развитие того или иного художественного течения. Ранние пьесы Метерлинка как будто не имеют ничего общего по содержанию с драмами Чехова. {192} И в то же время Метерлинк помог Чехову (очень своеобразным путем, как это всегда бывает у больших художников) найти те художественные средства, которые открыли дорогу на сцену чеховским героям. Метерлинк помог ему найти монологическое строение образов персонажей пьес, начиная с «Чайки».

А эта находка сыграла большую роль в воплощении новаторских замыслов Чехова-драматурга и предопределила композиционную структуру современной драмы.

Даже в отрицании того или иного явления зачастую лежит ключ к новаторским открытиям художника.

На первый взгляд личные горести, личные переживания как будто играют большую роль в жизни чеховских героев. Но присмотритесь внимательно к их внутреннему миру, и вы увидите, что это не так или, вернее, не всегда так.

В «Иванове» личные отношения еще имеют существенное значение в жизни героя пьесы.

«Иванов» был задуман Чеховым (судя по тому, что он писал в своих письмах) как драма «непроснувшегося» человека[[135]](#endnote-124). Герой пьесы еще спит тяжелым сном 80‑х годов. Чехов стремился показать судьбу Иванова как общественное явление. Но все эти мотивы остались за кулисами, за пределами сюжета.

Очень важно в тексте пьесы то место, где Иванов говорит об ощущении своей вины и о болезни совести: «Такие-то дела, Шурочка. Прежде я много работал и много думал, но никогда не утомлялся; теперь же ничего не делаю и ни о чем не думаю, а устал телом и душой. День и ночь *болит моя совесть, я чувствую, что глубоко виноват*, но в чем, собственно, моя вина, не понимаю»[[136]](#footnote-14).

Здесь делается попытка обрисовать характер Иванова как общественное явление. Но этот мотив сразу же тонет в чисто личных делах и переживаниях героя: «А тут еще болезнь жены, безденежье, вечная грызня, сплетни, лишние разговоры, глупый Боркин…» Его тоска, его метания, в конце концов, обосновываются неустроенностью личной жизни.

В «Иванове» драматическая функция всех персонажей (за исключением эпизодических: Косых, Авдотья Назаровна и другие) заключается в том, что они реагируют, {193} притом остро и болезненно, на поступки и настроения главного героя. Они — своего рода зеркало, вернее, осколки зеркала, в котором отражается Иванов.

Львов ненавидит Иванова, презирает, обличает его, и в этом заключается его функция в драме. Без Иванова Львов не существует в драматической ткани пьесы. Он как бы прикован цепью к Иванову, привязан к нему «морским узлом». Когда Иванов стреляется, кажется, что Львову больше нечего делать в жизни. Это в полном смысле лицо, зависимое от Иванова и только от Иванова получающее жизнь и движение в драме.

То же и с Саррой. Ее функция — страдать из-за Иванова, мучиться от его охлаждения, от его измены, от разрыва с ним. Вне этих отраженных чувств у Сарры нет жизни в драме. Ее убивает не болезнь, но поступки Иванова, тот удар, непоправимый и жестокий, который он наносит ей своей изменой и тем холодом души, каким веет от него на Сарру.

И Саша существует в пьесе не сама по себе, но как отражение ивановского чувства, настроения, его стремлений и разочарований. Это — лицо, зависимое целиком и полностью.

Наиболее самостоятельное лицо в драме — Шабельский. Он тащится за Ивановым, как трость, прикрепленная к руке героя золотой цепочкой. Он связан с Ивановым материальной зависимостью. Но внутренний мир Шабельского самостоятелен. Он живет своими мыслями, своими воспоминаниями, которые выходят (конечно, до известной степени) за пределы событий, которыми живут все остальные персонажи драмы.

Таким образом, каждое действующее лицо превращается в своего рода гирю на руках и ногах Иванова. Его драматическая линия заключается в том, чтобы разорвать эту сплетающуюся вокруг него сеть личных отношений, личных требований, обязательств.

Он стремится стряхнуть с себя Сарру, которую больше не любит и ощущает как груз, висящий на нем. Стряхнуть Львова, преследующего его личной ненавистью, грубыми укорами, обличающими проповедями и сплетнями. Он стремится уйти от Шабельского, стремится стряхнуть с себя Боркина с его «проектами».

Но в этом своем стремлении Иванов не достигает успеха. Бегство к Саше приводит его к новому, еще более запутанному узлу личных отношений. Только в финале выясняется, что дело не в любви, а в потере душевного равновесия и что Саша была той соломинкой, за которую пытался ухватиться Иванов. Жизнь для него потеряла {194} смысл и цель, и после неудачной попытки найти их в любви к Саше Иванов стреляется.

В «Чайке» личные отношения играют в судьбе персонажей существенную роль, но гораздо меньшую, чем в «Иванове».

В «Чайке» все полно безответной любви.

Но для Аркадиной главное — сцена. Для Тригорина — его литературная работа, его обязательства перед читателем, перед обществом и народом. Личное для него ничего не решает в жизни. Для Дорна любовь — что-то проходящее мимо.

В судьбе Треплева это личное оказывается решающим. В этом он продолжает линию Иванова. Его губит сложный переплет личных отношений, связывающих его с Ниной, Тригориным и Аркадиной. Когда Треплев убеждается в том, что Нина потеряна для него безвозвратно, он уходит из жизни.

В судьбе Нины любовь к Тригорину хотя и приобретает большое значение, но не является главным. Она переворачивает всю жизнь Заречной и в то же время приводит ее к чему-то большему.

Так возникает тема жизненного подвига. Происходит формирование стойкого характера в простом человеке. Не бойся жизни, смотри ей прямо в лицо, воспитай в себе мужественного человека. Твоя душа нежна, она просит любви, тепла и участия. Жизнь тебя встретит холодом, предательством, изменой, насмешкой. И все-таки не бойся жизни! Закали свой дух, стань сильным, смелым для того, чтобы рассказать другим людям о своих мыслях, о своем тяжелом опыте!

Нет, конечно, «Чайка» не пьеса об искусстве. Это пьеса о новом человеке, слабом и беспомощном, в котором складывается характер бойца жизни, рядового, но все-таки бойца!

Рождается человек, и вместе с ним рождается художник, который хочет сказать другим людям о своих мыслях и переживаниях. Так обыкновенный, простой человек из толпы, из массы становится художником толпы. Во многом — это личная чеховская тема.

Драма Тригорина: писатель, который каждое мгновение своей жизни, каждое проявление своих чувств, каждое впечатление от природы и от людей превращает в художественный образ. Он как бы пожирает самого *себя*. Для него не существует личной жизни.

{195} Драма Треплева: он в самом себе хочет найти оправдание и цель своего искусства. Никакой другой цели он не ставит. Отсюда его катастрофа.

Чехов о Треплеве в своей записной книжке пишет: «Треплев не имеет определенных целей и это его погубило»[[137]](#endnote-125)

Сравнение Хрущова в «Лешем» с Астровым в «Дяде Ване» раскрывает природу художественного образа чеховских персонажей.

Часто говорят о многосторонности как о необходимом свойстве сложного человеческого характера. Но вот перед нами Астров, у которого Чехов снял многосторонность, а образ между тем выиграл от этой операции.

Кто-то сказал, что талант — это умение быть односторонним. То же самое можно сказать и об образах художественных произведений.

У Хрущова в «Лешем» все качества его характера даны в равной дозе. В одной реплике сказывается одно из этих качеств, в другой — другое и т. д. И все они находятся, так сказать, в состоянии неустойчивого равновесия.

В «Дяде Ване» Чехов выделяет у Астрова его волевую доминанту и ей подчиняет все остальные стороны характера своего героя, превращая его из лица «нейтрального» в действенном отношении, каким был Хрущов, в лицо драматическое.

У Войницкого нетронутые, молодые душевные силы. Его драма от того, что он — юноша сердцем и душевным опытом в свои сорок семь лет. Елена Андреевна для него — это счастье, молодость, новая жизнь.

«И была бы она теперь моей женой… Да… Теперь оба мы проснулись бы от грозы; она испугалась бы грома, а я держал бы ее в своих объятиях и шептал: “Не бойся, я здесь”. О, чудные мысли, как хорошо, я даже смеюсь…».

Как много в этих словах нетронутой молодости. Это мечты юноши, мечты Ромео. Это благоухающие слова, как будто за окном под ветром задрожала молодая, свежая листва вся в брызгах дождя.

Войницкий — жертва не Серебрякова, как это иногда пишут. Он жертва неверно понятого подвига во имя личных отношений: мать, покойная сестра, профессор. {196} Это — самопожертвование во имя личных отношений к людям близким. Оно направлено не на «общие цели».

Он стреляет в Серебрякова, как в олицетворение своей неверной, погибшей жизни (в связи с этим Серебряков в «Дяде Ване» снижен сравнительно со своим предшественником из «Лешего», где Хрущов говорит, что все остальные «не стоят его мизинца»).

Елена Андреевна и тема, с ней связанная, совсем не так просты. Она не хищница, как это кажется некоторым исследователям[[138]](#endnote-126). В ней живет какое-то неразгаданное и неразбуженное духовное богатство. Она еще «спящая красавица». Она ленива, но это не бытовая лень. Это лень женщины, в которой женская страсть еще не проснулась, но которая в ней живет и вот‑вот вспыхнет. Отсюда ее загадочность, русалочья кровь, которая так притягивает к ней мужчин. Она не дается им в руки. И как чиста она в своих отношениях с ними.

В ней подлинная душевная чистота и ожидание чего-то значительного, что должно прийти к ней в жизни.

В ней есть что-то от будущей горьковской Надежды Монаховой из «Варваров».

«Три сестры» начинаются с музыкального «трио» сестер, нечто вроде трио Чайковского: скрипка, виолончель и рояль.

Сначала ведет свою «партию» Ольга: «Отец умер ровно год назад…»

Это воспоминание, сразу придающее оттенок элегической светлой грусти, когда люди вглядываются в прошлое, милое и печальное, близкое и уже отошедшее. Грусть пролетает как облако по весеннему небу и исчезает в ярких лучах солнца, в небесной голубизне.

Ирина говорит: «Зачем вспоминать!»

Ольга ведет свою «партию» дальше. В ней появляются глубокие, страстные ноты, предчувствие возможного счастья, перемен в жизни: «Боже мой! Сегодня утром проснулась, увидела массу света…»

Тут входит безмолвная «партия» Маши, она, «задумавшись над книжкой, тихо насвистывает песню».

Но одновременно Чехов готовит вступление других «инструментов». Во время «трио» сестер врываются голоса за пределами комнаты. После слов Ирины «Зачем вспоминать!» Чехов дает ремарку: «За колоннами, в зале около стола показываются барон Тузенбах, Чебутыкин и {197} Соленый». После слов Ольги: «Радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно» — идут реплики из зала: «Чебутыкин. Черта с два! Тузенбах. Конечно, вздор». Наконец, после реплики той же Ольги: «Да! Скорее в Москву» — следует ремарка: «Чебутыкин и Тузенбах смеются».

Эти два плана идут параллельно, но они связаны между собой.

Затем вступает Ирина со своей музыкальной «партией»: «Я не знаю, отчего у меня на душе так светло! Сегодня утром вспомнила, что я именинница, и вдруг почувствовала радость…»

Это — «интродукция» Ирины. Главная ее «партия» впереди.

Входит Тузенбах; он садится за пианино, наигрывает на нем. В разговоре с Тузенбахом подготовляется появление Вершинина — одного из главных лиц драмы. О нем рассказывает Тузенбах.

Затем Чехов вводит Соленого и Чебутыкина. Их реплики, как это часто бывает у Чехова, не связаны между собой, каждый тянет свое: «Соленый. …Одной рукой я поднимаю только полтора пуда… Чебутыкин. …При выпадении волос… два золотника нафталина…»

И затем — главная тема Ирины, обращенная в монологе ко всем присутствующим: «Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы. Отчего это? Отчего?»

Возникает тема перелетных птиц — как лейтмотив проходит она через драму. Чебутыкин подхватывает: «*(целуя ей обе руки, нежно.)* Птица моя белая…»

«Когда я сегодня проснулась, встала и умылась…», и вслед за этим идет монолог Ирины о труде: «Человек должен трудиться, работать в поте лица…»

Здесь с той же темой Чехов вводит «партию» Тузенбаха: «Тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна… Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через каких-нибудь двадцать пять — тридцать лет работать будет уже каждый человек. Каждый!»

И, наконец, вступает молчавшая Маша: «У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том… Златая цепь на дубе том… *(Встает и напевает тихо.)*» И затем: «Я уйду… Сегодня я в мерлехлюндии, невесело мне, и ты не слушай меня». Тема молчаливого затаенного горя.

{198} Тут же начинается тема Протопопова, одного из главных действующих лиц драмы, ни разу не показанного на сцене.

Этот прием применен Чеховым впервые. Фортинбрас у Шекспира все-таки появляется в финале, и, собственно, для этого появления о нем и говорят раньше. А у Чехова Протопопов, играющий большую роль, не материализуется в сценический образ. Этот прием впоследствии подхватит Горький.

Протопопов — тема медведя, который наседает на всех и всех задавит. Маша говорит: «Не люблю я Протопопова, этого Михаила Потапыча или Иваныча. Его не следует приглашать».

Протопопов — сила, хозяин жизни. Он все время присутствует в пьесе, стоит за спиной ее персонажей, они оглядываются на него.

И затем идет тема Вершинина, в сущности, главная в пьесе. Тема Вершинина обнимает, вернее, поглощает тему труда. Она шире. У Ирины и Тузенбаха — труд во имя труда. Вершинин ставит общие цели перед людьми.

Чехов долго подготавливает зрителя к центральному месту в «партии» Вершинина. Сначала все его расспрашивают, с вниманием и интересом. Он рассказывает о прошлом, о Москве, как он там учился; рассказывает о своих впечатлениях о семье сестер. И все это делает живо, ярко, поэтично: «Здесь такой здоровый, хороший, славянский климат. Лес, река… и здесь тоже березы. Милые, скромные березы, я люблю их больше всех деревьев. Хорошо здесь жить».

Затем переход к главному, к основной теме «Трех сестер», которая повторяется в финале, в монологе сестер. Маша говорит о покойной матери: «Представьте, я уж начинаю забывать ее лицо. Так и о нас не будут помнить. Забудут».

Вершинин подхватывает последнюю реплику Маши и начинает свой центральный монолог, свое profession de foi, вернее, вступление к нему: «Да. Забудут. Такова уж судьба наша, ничего не поделаешь. То, что кажется нам серьезным, значительным, очень важным, — придет время, — будет забыто или будет казаться неважным… И может статься, что наша теперешняя жизнь, с которой мы так миримся, будет со временем казаться странной, неудобной, неумной, недостаточно чистой, быть может, даже грешной…»

Эту тему развивает Тузенбах: «Кто знает? А быть может, нашу жизнь назовут высокой и вспомнят о ней с уважением».

{199} Врывается Соленый: «Цип, цип, цип…».

Андрей за сценой играет на скрипке. И затем идет его «партия», его тема: «Я всю ночь не спал…»

И снова возникает тема Вершинина, тема поэта, мечтателя, глядящего в будущее человечества.

Эта тема широкой волной вливается в драму. Она составляет ее идейный стержень. Вершинин подчиняет себе окружающих, завораживает их.

Это целая философия, чеховская философия. Он изложил ее в своих письмах.

«Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям — интеллигенты они или мужики, — в них сила, хотя их и мало. Несть праведен пророк в отечестве своем; и отдельные личности, о которых я говорю, играют незаметную роль в обществе, они не доминируют, но работа их видна; что бы там ни было, наука все подвигается вперед и вперед, общественное сознание нарастает, нравственные вопросы начинают приобретать беспокойный характер и т. д. и т. д.»[[139]](#endnote-127), — писал Чехов Орлову в начале 1899 года.

Это монолог Вершинина в драме «Три сестры», почти буквальный и, во всяком случае, совпадающий с вершининскими монологами по тону, характеру и смыслу.

«Допустим, что среди ста тысяч населения этого города, — говорит Вершинин, — конечно, отсталого и грубого, таких, как вы, только три. Само собою разумеется, вам не победить окружающей вас темной массы; в течение вашей жизни, мало-помалу, вы должны будете уступить и затеряться в стотысячной толпе, 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 должен для этого видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец».

Сразу же после этого монолога Чехов заставляет свою Машу остаться завтракать: «Маша *(снимает шляпу)*. Я остаюсь завтракать».

Дальше развивается образ Вершинина — бродяги, временно живущего в этом «неудобном и грязном мире»: «Я всю жизнь мою болтался по квартиркам с двумя стульями, с одним диваном и с печами, которые всегда {200} дымят». И мечта начать жизнь новую, чистую, «с цветами, с массою света…»

И тут же начинается тема, или «партия», Кулыгина. Его «ария»: подношение книги — история гимназии, — воскресная прогулка педагогов, «ковры надо будет убрать на лето», персидский порошок, нафталин, «римляне были здоровы», «главное во всякой жизни — это ее форма», директор гимназии и т. д.

Далее следует дуэт: Тузенбах и Ирина. И каждый о своем: «Тузенбах. … У меня страстная жажда жизни, борьбы, труда, и эта жажда в душе слилась с любовью к вам, Ирина, и, как нарочно, вы прекрасны, и жизнь мне кажется такой прекрасной!.. Ирина. Вы говорите: прекрасна жизнь. Да, но если она только кажется такой!»

Входит трагическая тема, светлый праздник омрачается. Возникает предчувствие какой-то драмы.

«У нас, трех сестер, жизнь не была еще прекрасной, она заглушала нас, как сорная трава… Текут у меня слезы. Это не нужно…».

И, наконец, «партия» Наташи: «Наталья Ивановна входит; она в розовом платье с зеленым поясом».

И в финале акта дуэт Андрея и Наташи.

Ермилов видит сюжет «Трех сестер» в борьбе между светлым началом и косным, злым. Силы зла и мещанства наступают, а светлое начало отступает. Наташа и Протопопов вытесняют сестер; Наташа завладевает домом, лишает их имущества.

Но ведь это глубоко неверно!

Светлое начало не столько уступает, сколько не держится за дом. Наоборот, сестры стремятся уйти с насиженного места, куда-то далеко, то ли в Москву, то ли на кирпичный завод учительствовать, готовить для будущего ребят, будить людей к новой жизни.

Ермилов уверяет, что герои Чехова «не способны к борьбе, то есть к истинной драме», что «сестры не замечают (!), как они стали нищими, не видят, что у них все сгорело, что их мечта о переезде в Москву уже стала неосуществимой, что у них просто нет средств для этого. У них ничего нет»[[140]](#endnote-128).

Но это прямо смешно!

Ведь у Чехова сестры сами не хотят ничего иметь. Ирина говорит про Андрея: «Скорее бы все проиграл, быть может, уехали бы из этого города». Во время пожара они все готовы отдать: «Нянечка, милая, все отдавай. Ничего нам не надо, все отдавай, нянечка…» И {201} не только сестры — и Федотик, по ремарке Чехова танцуя и смеясь, сообщает: «Погорел, погорел! Весь дочиста!.. Ничего не осталось».

Чеховские герои воплощают в себе начало тревожное, беспокойное, скитальческое. Это люди, похожие на перелетных птиц: вот‑вот разлетятся в разные стороны в поисках всеобщего счастья.

Тема жизненного, душевного подвига раскрывается даже в недалеком как будто Кулыгине. П. Ярцев еще в 1901 году говорил в одной из своих статей о нравственном подвиге Кулыгина, об удивительной его душевной чуткости и самоотверженной любви к своей бедной Маше. В этом замечании много верного и тонкого[[141]](#endnote-129).

В «Вишневом саде» есть все типические черты классической чеховской драматургии.

Но здесь появляется дифференциация персонажей по социальному признаку: Петя Трофимов противопоставлен и Раневской, и Лопахину, и всему миру «Вишневого сада». С ним Аня.

Это то новое, что входит в последнюю пьесу Чехова и что приближает его к горьковской драматургии.

Есть новизна и в конструкции пьесы.

В «Вишневом саде» есть центральное событие, которое притягивает к себе все остальное: продажа имения с торгов. Событие извне, оно с самого начала нависает над персонажами драмы и определяет их действия и поступки.

Этого не было ни в одной пьесе Чехова. Его герои чего-то ждали, к чему-то готовились. А здесь это «что-то» реализовалось.

Это — драматический конфликт, вынесенный на поверхность.

Продажа имения с торгов. Сначала событие это маячит вдали. Потом приближается все ближе, ближе. Взгляды всех персонажей прикованы к нему. Все они явно или втайне ждут его как что-то, что несет с собой не только страшное, но и освобождающее.

Наконец оно совершается. Это — кульминация драмы.

Тема воспоминаний проходит как лейтмотив через всю пьесу. Она звучала в «Трех сестрах», особенно в первом акте. Но в «Вишневом саде» эта тема составляет {202} стержень драмы. Действующие лица оглядываются назад и смотрят в раздумье, душевно растроганные, на прошлое, которое расстилается перед ними, как «длинная аллея», чтобы расстаться с ним навсегда. Оно уходит, становится призрачным, почти фантастическим, как этот сад, осыпанный цветом вишен, в котором появляется призрак женщины в белом.

Чеховские герои все собрались в дорогу, все вглядываются в даль, в непонятный, но чем-то волнующий горизонт.

В «Дяде Ване» уезжали Серебряковы, чтобы где-то там, за пределами пьесы, продолжать свою безрадостную, бесплодную жизнь.

«В Москву, в Москву…» — говорили три сестры, но жизнь оставалась для них неподвижной.

Уходил на новые скитания Вершинин, оставляя за собой могилу Тузенбаха и нетронувшуюся жизнь сестер.

В «Вишневом саде» все, что было от прошлой жизни, милое, дорогое и в то же время неподвижное — дом с «уважаемыми» шкафами из красного дерева, с уютными детскими, с половицами, которые поскрипывают старыми, но еще живыми голосами, как будто рассказывают о прошлом, — все это рушилось. Гнездо, удерживавшее своих обитателей только воспоминаниями об ушедшей жизни, распалось, и все они, старые и молодые, разлетелись в разные стороны, чтобы искать себе новые жилища, новые пути.

И при всей грусти, которая охватывает героев «Вишневого сада», в этом отлете из дома есть освобождающая радость.

Фарс, комедия. Отказываюсь понимать так прямо высказывание Чехова[[142]](#endnote-130). Это — сложнее. Он всегда говорил о своих произведениях так, что его нужно было разгадывать.

И все же есть правда в этих чеховских словах.

Когда в начале века Художественный театр поставил «Вишневый сад», он углубил и усилил драму Гаева, Раневской, погибающего вишневого сада. В спектакле была драма людей уходящих, а не отлетающих.

У Чехова они все сидят на тычке, на краю стула, готовые не сегодня-завтра выскочить из этого «милого, старого дома».

А в театре они прочно сидели в дедовских креслах, не хотели с ними расставаться и кричали от душевной боли, когда их просили уйти из дома.

{203} Поэтому третий акт и был таким раздирающим в Художественном театре. Когда Раневская — Книппер плакала под звуки меланхолического вальса, с ней рыдал весь зал. И слова Ани в финале этого акта звучали, как Сонин монолог из «Дяди Вани» в заключительной сцене пьесы.

Что из этих двух линий правильно? Исторически оценивая спектакль МХТ, нужно сказать, что он был верен для того времени, и не только верен, но единственно возможен для полноценного раскрытия социальной темы. В той аудитории, для которой он давался, тема уходящего навсегда мира, с которым многие зрители, сидящие в зале, были связаны, хотя и видели его пустоту и хотели его гибели, не могла не звучать трагически.

Это нужно иметь в виду, если мы хотим по-настоящему понять общественную психологию зрительного зала.

Герцен говорил о себе и о людях своего призыва, что они способствовали гибели старого мира, но в то же время жалели его — ведь они его дети.

Современники Чехова, сидевшие в зрительном зале на «Вишневом саде», были людьми, близкими Раневским, Гаевым, Пищикам. Они не могли не ощущать того, что происходило на сцене, как собственную драму.

Ведь и нам грустно и хочется плакать, когда Аня утешает свою бедную, легкомысленную маму. Ведь и у нас щемит сердце от боли, когда мы слышим слова Раневской: «О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья». Ведь это наш сад, наша весна, наше счастье. И в это мгновение мы любим Раневскую, она становится нам близким человеком.

Но сам Чехов смотрел на героев «Вишневого сада» издали, с какой-то недосягаемой для своих персонажей высоты.

Он принадлежал — социально и психологически — к людям другой общественной биографии. Драмы и даже трагедии уходящего мира Чехов не испытывал. Он был «чумазый», как сам говорил. Точно так же, как Лопахин, он бегал босиком, мальчишкой прислуживая в мелочной лавке своего отца. Он «по каплям выдавливал из себя раба» и поэтому не плакал над Раневской и над Гаевым.

Он видел до дна их мысли и намерения. Он понимал, что их драма не так уж велика, что они сами, может быть, не отдавая себе отчета, с нетерпением ждут, когда наконец обстоятельства заставят их уйти навсегда за {204} порог старого дома с его бесплодно цветущим вишневым садом, с которым их ничего не связывает, кроме воспоминаний.

Конечно, Чехов не издевается над своими персонажами, даже не смеется над ними. Он улыбается, глядя на них, без всякой иронии, но со снисходительным чувством.

Только так можно понимать высказывания Чехова о «Вишневом саде», только в таком большом мировоззренческом плане он говорил о своей пьесе как о комедии.

Очень верно определяет Кугель одну из тем «Вишневого сада»: «Жизнь идет в ожидании конца». Этот конец — неизбежный, неотвратимый, роковой… есть не только конец «Вишневого сада», но и всего нашего существования. Конец идет, приближается, несмотря на вечера с фокусами Шарлотты Ивановны, танцами под оркестр и декламацией…

Здесь больше, чем ликвидация заложенного старинного дворянского имения. Вся жизнь людей есть, по существу, такое же совершенно пассивное ожидание ликвидации. Этот основной мотив владеет сознанием всех героев «Вишневого сада»[[143]](#endnote-131).

Чеховские персонажи ходят по истонченной поверхности. Кора земли превратилась в тонкую колеблющуюся пленку. Их ноги почти не касаются земли, настолько сильно они ощущают непрочность почвы. Они еще находятся в привычной обстановке, среди знакомых вещей и предметов, в своих обжитых городских квартирах и деревенских поместьях. Но они сами уже чувствуют, что весь этот на вид устойчивый быт все больше теряет свою жизненную реальность и становится призрачным, почти музейным.

Это ощущение умирающего быта свойственно Чехову и действительно делает его предшественником символистов, предшественником не по мировоззрению, не по литературным традициям, но по своему ощущению умирающего, уходящего в прошлое старого быта.

Тревога, выход в неустроенный мир, в котором начинают сдвигаться с привычных мест вещи и предметы, — все это приводит к тому, что художник сам точно не знает выводов из всего происходящего перед его глазами.

Чехов не знал, как не знало подавляющее большинство его современников, ни толстовского «мне отмщение…», ни религиозных норм Достоевского, ни Тургеневского {205} общественного приговора тем или иным социальным явлениям.

«Поживем — увидим»; это странное резюме в чеховской повести «Три года» применимо ко всем его произведениям, вплоть до наиболее отчетливых по выводам, вроде «Невесты» и «Вишневого сада».

Что-то будет завтра, послезавтра? Этот вопрос задают себе все чеховские герои, пытаясь заглянуть за грань сегодняшнего дня.

Он не несет с собой решения сложных проблем, разгадку непонятных загадок. Все это станет яснее завтра, послезавтра, а может быть, и еще дальше, через сто-двести лет, когда нас не будет и когда исчезнет самая память о нас в сознании последующих поколений.

«Начинается новая жизнь!» — говорит Аня, и ее голос звенит от радости ожидания. А какая будет эта жизнь — кто скажет, кто может сказать в эти годы, когда тысячелетние, слежавшиеся пласты начинают приходить в движение. Кто может предсказать формы, в которые облечется эта неизведанная и в самом существенном ничем не похожая на старую новая жизнь. А пока нужно идти мужественно по трудной и неразведанной дороге, через кочки, пни и через ямы, отрекшись от всего, что связывает тебя с прошлым, от всего, что когда-то было тебе дорого и мило, что привязывало тебя к месту, близким людям прочными узами.

## О Горьком[[144]](#endnote-132)

Горький использовал лучшие традиции русской обличительной драматургии, и прежде всего Островского.

Островского Горький не любил. Он отдавал должное его таланту, видел в нем основоположника русской драматургии, но, по мнению Горького, советскому драматургу нечему было научиться у Островского. В той немногословной, скупой характеристике, которую дает Горький Островскому, за похвальными эпитетами сквозит немного враждебное отношение к «талантливейшему изобразителю быта русских, точнее — московских купцов»[[145]](#endnote-133).

И тем не менее в драматургии Горький является продолжателем дела Островского. В лучших его пьесах живут традиции этого великого драматурга. И чем дальше идет время, тем эти традиции становятся ощутимее. С каждой новой премьерой горьковских драм в советских {206} театрах все яснее обнаруживается органическая связь Горького-драматурга с Островским. В его пьесах, которые раньше казались и критике и зрителям «чеховскими», все резче проступают черты иной формации. Они претерпевают «превращение», на наших глазах происходит неожиданное сближение двух замечательных художников.

В этой близости Горького и Островского интересна не чисто литературоведческая проблема влияния. Называя Горького продолжателем дела Островского, мы говорим не об ученической его зависимости от великого русского бытописателя. Горький-драматург так же самобытен, как и Горький-беллетрист.

Чехов дальше отстоит от Островского, чем Горький. В этом — диалектическое своеобразие общественно-литературного процесса предреволюционных лет. Чехов совершенно чужд обличительного начала, характерного для Островского. Главная задача Чехова, начиная с «Чайки», — показать формирование характера положительного героя своего времени, своей среды. В классических своих пьесах он дает несколько вариантов образа положительного героя.

Пьесы Чехова говорят об уродливостях той действительности, в которой живут его герои и которая душит их. Но эта действительность просвечивает только как фон; она лишь угадывается за фигурами чеховских персонажей, вслух размышляющих о сегодняшних и завтрашних путях русской жизни. Драматург показывает неприглядное лицо жизни, не прибегая к приемам обличительной драмы. С этим связана и однородность той общественной среды, к которой принадлежат персонажи классических пьес Чехова. Между ними самими нет сколько-нибудь острых, принципиальных конфликтов. Для Войницкого профессор Серебряков есть свидетельство его собственной ошибки. Это скорее случайный «знак» неблагополучия, совершающегося в жизни, чем прямой выразитель или носитель этого неблагополучия. Как правило, у Чехова нет злости даже по отношению к самым отрицательным своим персонажам, как Наташа из «Трех сестер» или Серебряков в «Дяде Ване».

Уже в этом одном Чехов далек от Островского, который в своих комедиях поднимался до высот щедринского обличительного пафоса. К персонажам «Волков и овец» и «На всякого мудреца» Островский был беспощаден, хотя и сохранял в описании их «проказ» спокойно-иронический тон художника-реалиста. Наконец, он большей {207} частью выводил в своих пьесах персонажей двух общественных пластов: богатых и бедных, власть имущих и бесправных, «волков» и «овец», хозяев жизни с холодной, мертвой душой и «маленьких людей» с горячим сердцем.

Непохожа на драматургию Островского драматургия Чехова и по своим художественно-техническим приемам. Композиционные формы драмы, построение сюжета и драматической интриги, способ ведения действия, приемы характеристики персонажей — все, что определяет ткань драматического произведения, оказывается различным у Островского и Чехова. Интересно, что Чехов ни в своих письмах, ни в частных высказываниях не говорит об Островском сколько-нибудь существенного, из чего можно было бы понять его отношение к произведениям великого русского драматурга. Все упоминания о нем в чеховских письмах носят случайный, безразличный характер, за исключением неожиданно-восторженного отзыва о «Пучине». Драматургии Островского, как большого сложного явления, для Чехова как будто не существует. Он начинает писать свои пьесы сразу же в ином ключе.

Между тем Островский был современником Чехова. Он умирает в ту пору, когда Чехов становится известным писателем; через год после смерти Островского Чехов выпускает первую свою большую пьесу («Иванов»), вызвавшую горячие споры в прессе и в литературно-театральных кругах.

Эту бросающуюся в глаза, до странности явную непохожесть драматургии Чехова и Островского отмечали почти все критики и исследователи чеховского творчества начиная с 90‑х годов прошлого века вплоть до наших дней. В поисках предшественников Чехова-драматурга почти все исследователи сходились на Тургеневе с его ажурными, утонченно-психологическими комедиями и драмами. Как ни далек Чехов от Тургенева, действительно есть основания видеть в тургеневской драматургии элементы, родственные драматургии Чехова, во всяком случае более родственные, чем в пьесах Островского.

Иначе обстоит дело с драматургией Горького. Связь ее с театром Островского очевидна, так же как очевидна ее преемственная связь с драматургией Чехова. Горький-драматург как бы объединяет в своем творчестве Островского и Чехова. Его роднит с Островским прежде всего обличительное начало. Горький продолжает традицию русской обличительной драмы от Фонвизина, через Грибоедова, Гоголя до Островского, Льва Толстого и Салтыкова-Щедрина.

{208} Чехов и Горький. На первый взгляд между ними очень большая разница.

Один — нежный, сдержанный, избегающий ярких контрастов и острых конфликтов. Его герои смотрят на зрителя умными и печальными глазами. Они проходят через пьесы сосредоточенные и задумчивые.

Другой — сильный, резкий, иногда грубоватый. В его драмах все кипит, все дрожит от внутреннего напряжения. И герои его — шумные, встревоженные — ссорятся, ненавидят друг друга, размахивают руками, говорят повышенными, громкими голосами.

На самом деле Чехов и Горький внутренне близки друг другу. Они крепко связаны нитями новой истории.

Знакомство Горького с Чеховым состоялось летом 1898 года, после выхода первой книги горьковских рассказов и после обмена несколькими письмами. Инициатором завязавшейся переписки был Горький. Интерес друг к другу переходит в тесную дружбу, настолько тесную, насколько это позволяет скрытный и сдержанный характер Чехова.

Это не только личная дружба. В ней есть прежде всего осознание органической связи, соединявшей Чехова и Горького на рубеже новой эпохи.

В особенности сильно эта связь сказывается в драматургии, и в ее формально-художественной стороне, и в темах, которые разрабатываются Горьким, и прежде всего в теме интеллигенции.

Горьковское возникает из чеховского, интеллигенты Чехова появляются в горьковских драмах. Это — Варвара Михайловна, Соня, Зимин в «Дачниках», Протасов, Елена, Вагин и Лиза в «Детях солнца».

Боровский писал о Горьком и его героях: «Он протянул руку жизнеспособным элементам вчерашнего дня — тем самым беглецам чеховского общества — и показал им перспективы занимавшегося завтрашнего дня»[[146]](#endnote-134).

В то же время неверно слишком сближать Чехова и Горького.

Это делает тот же Боровский, видевший в Горьком-драматурге чеховского эпигона.

На самом деле у них очень много различного, много существенного отделяет Горького от Чехова.

Но это существенное лежит в одном *историческом* ряду. Оно не выходит за пределы одного и того же исторического процесса, только захватывает различные социальные пласты и различные стадии этого процесса.

Сама же по себе драматургия Чехова и Горького вышла из одного «дома», выросла в одном «гнезде».

{209} И та и другая — драматургия новаторская. Она устанавливает принципиально новые нормы и критерии. Это порождение *новой эстетики*.

Близкое для Горького в Чехове:

Глубокая неудовлетворенность действительностью.

Тяга к прекрасной жизни.

Тема созидательного труда.

Проснувшиеся герои.

Отказ от личного счастья, жизнь как подвиг во имя общего.

Отсутствие индивидуализма.

Разделяет Горького с Чеховым:

Новый герой из рабочего класса.

Классовая борьба.

Острые конфликты.

Идеи социализма.

Разнородная социальная среда.

Обличение.

У Чехова звуки, доносившиеся извне до слуха его героев, были непонятны и таинственны: звук лопнувшей струны или бадьи, упавшей в шахту, стук топоров, рубивших прекрасные деревья вишневого сада (во имя чего?).

У Горького они становятся реальными и ни у кого из действующих лиц не вызывают сомнения.

Это — шум создающегося, формирующегося из хаоса исторических напластований нового мира. К этому шуму прислушивается Петр из «Мещан», в разной степени — «дачники»; он долетает до ушей Протасова и нещадно гремит в болезненном сознании Лизы из «Детей солнца».

Все наполняется этим грозным шумом в горьковских пьесах.

Чеховские герои умерли на пороге революции и отошли в прошлое. Они раскрываются перед нами по-новому, поворачиваются иными, не замеченными прежде гранями. Много в них обнаруживается близкого нам и даже дорогого. Но их социальное бытие закончено до революции.

Поэтому был период, когда пьесы Чехова казались навсегда поблекнувшими; ушел в прошлое быт, который {210} изображал драматург, и вместе с ним ушли, казалось, навсегда его произведения.

Этот период длился почти тридцать лет. В течение этого времени герои Чехова отдалялись от зрителя на то расстояние, которое делало их законченными историческими явлениями.

У Горького его персонажи прожили долгую жизнь, их судьбы прошли через все события революции.

Кто-нибудь из них заседает в Президиуме Академии (как, например, Протасов из «Детей солнца»). Кто-нибудь (например, Синцов из «Врагов») возглавляет крупное советское учреждение или ведет партийную работу. Мы, наверное, встречаем в жизни и его Надю («Враги»), ставшую не только взрослой, но и пожилой, и Шурку Булычову, Катю Редозубову из «Варваров» и даже горбатую Любу из «Последних». А Татьяна Луговая («Враги»), может быть, сегодня старая заслуженная актриса.

Получается это потому, что персонажи Горького размышляют о вещах, которые стали центральными в истории русского общества за последние пятьдесят лет.

У Чехова — его герои готовятся вступить в бурлящий поток жизни.

У Горького — они уже в потоке, они стремятся направить его движение.

Они породят близких им героев спустя два, а то и три десятилетия: Татьяна Луговая — Елену Гончарову в «Списке благодеяний» Ю. Олеши[[147]](#footnote-15); Протасов из «Детей солнца» — Шигорина в «Концерте» А. Файко, Полежаева из «Беспокойной старости» Л. Рахманова, Забелина в «Кремлевских курантах» Н. Погодина; Черкун из «Варваров» — героев-«технократов».

Это — случай небывалый в истории драматургии.

Горький в своих пьесах создал новую форму композиции драмы, новые приемы ведения драматической интриги, {211} новое построение действия, которые зачастую ускользают даже от внимательного взгляда и не легко поддаются точному анализу.

Вопрос композиции меньше всего носит производственно-технический характер. Композиция пьесы тесно связана с замыслом драматурга, с идеей произведения. У художников-новаторов, устанавливающих новые законы обработки жизненного материала, композиция обычно рождается естественным путем, как органическое следствие темы и замысла. Драматург зачастую не ищет специально какой-то определенной формы композиции. Более того, не всегда даже осознает то, что создал по этой части.

Характерны в этом отношении критические высказывания Горького о собственных пьесах. Так и видишь его, остановившегося как бы в изумлении перед своими созданиями, которые родились как будто помимо его воли и кажутся ему аморфными по форме, не совсем отчетливыми по построению.

Приблизительно такое же неуверенное отношение к своим пьесам как к драматическим произведениям было и у Чехова. Принцип, по которому были построены его драмы, определился как бы сам собой, стихийным путем.

Но если вопросы композиции для драматурга имеют второстепенное значение, если композиция пьесы рождается у него как естественное следствие его идейного замысла, то для театра, для режиссера эта проблема очень существенна и важна. Не решив этой композиционной проблемы пьесы (будь то Горький или другой большой драматург), театр не сможет дать полноценного ее сценического воплощения.

По отношению к драматургии Горького театр зачастую срывается при решении этой проблемы. Но и тогда, когда он побеждает в своем стремлении найти точную сценическую форму для горьковских произведений, он находит ее чисто опытным, интуитивным путем.

Особенности структуры горьковских драм возникают из анализа в первую очередь таких пьес, как «Последние», «Егор Булычов и другие» и «Васса Железнова». Именно в них, особенно в первых двух (в «Вассе Железновой» это выражено менее отчетливо), замысел драматурга получил классическое воплощение в особых формах и приемах построения. Во «Врагах» композиционный принцип обнажен, лежит на поверхности. В других горьковских пьесах {212} он дается в более скрытой форме и в более сложной комбинации.

В «Егоре Булычове», «Последних» и в «Вассе Железновой» поражает их странная непохожесть на все сколько-нибудь канонические драматургические произведения. На первый взгляд эти пьесы как будто рассыпаются на отдельные куски, в них нет ясно видимого внешнего композиционного единства. И несмотря на это, они непроизвольно покоряют своей внутренней цельностью, единством замысла.

Может показаться, что эти пьесы написаны по образцу обычной для предреволюционного времени семейно-бытовой драмы. Действие в них как будто замкнуто пределами одного дома, одной семьи. Оно развертывается между сравнительно ограниченным числом персонажей. В частности, как не раз указывалось, «Последние» напоминают драму Найденова «Дети Ванюшина». Есть в ней как будто что-то и от чеховской драматургии. Не случайно «Последние», как и «Вассу Железнову» и целый ряд других пьес Горького, часто ставят в приемах чеховского театра — в полутонах, на паузах, на замедленном развертывании психологических переживаний персонажей. Стиль спектакля приобретает приглушенные, лирические тона. На самом же деле по композиции своих драм Горький во многом полярен Чехову.

При первом же прочтении «Последних», «Вассы Железновой» и «Егора Булычова» привлекает внимание необычность горьковских ремарок, в которых сделано описание места действия. Эти ремарки — длинные, обстоятельные, утомительно деловые — могут поставить в тупик режиссера: как осуществить на сцене трудное и даже как будто непонятное задание, какое дает в них драматург?

В ремарке к первому акту «Последних» сделано подробное, до мелочей описание комнаты Якова Коломийцева. У задней стены — ширмы, за ними — кровать. Большой книжный шкаф делит комнату на две части. К спинке шкафа прислонилось пианино. Напротив — широкий диван и маленькое окно. В глубине — дверь в столовую. Если к пианино поставить стул, замечает драматург, он закроет проход в столовую.

В ремарке ко второму акту такое же детальное, скрупулезное описание столовой и отделенной от нее аркой тесно заставленной гостиной. Причем Горький не только перечисляет мебель и вещи, но расставляет их в определенном порядке таким образом, что они разгораживают комнаты на маленькие, узкие уголки.

{213} То же самое повторяется и в «Вассе Железновой», и в ремарках к первому акту «Дачников», и к первому и третьему действию «Егора Булычова».

В «Вассе Железновой» в комнате, которая служит кабинетом хозяйки и одновременно гостиной и столовой, на протяжении трех актов толкутся персонажи. Вещи и мебель, как и в «Последних», по ремарке драматурга, наставлены так, будто собраны из разных комнат.

Такие «сборные» комнаты даже не соответствуют быту людей, которых Горький выводит в этих пьесах. Дом Якова Коломийцева, по всей видимости, должен быть достаточно обширен. Васса — богатая купчиха, деловой человек, у нее, по всей вероятности, большой, просторный дом.

Для чего же Горький делает такие «сборные» комнаты и разгораживает их на отдельные уголки? Это не техническая деталь, это не неумелость драматурга, как иногда думают режиссеры, не знающие, как построить на сцене эти странно заставленные комнаты, в которых совершается все, что происходит в пьесе.

Если внимательно вчитаться в горьковские ремарки, то обнаружится, что в них драматург расчленяет сцену на множество сценических площадок и прикрепляет действие отдельных кусков пьесы к той или иной площадке. В результате этой операции целостный акт оказывается у Горького раздробленным на ряд обособленных эпизодов (что так тонко почувствовали режиссер Захава и художник Дмитриев при постановке «Егора Булычова» в Вахтанговском театре).

Таким образом, по сути дела, Горький создает ту самую форму многоэпизодной композиции, которая уже в первые годы возникла в новаторских произведениях советской драматургии (таких, как «Воздушный пирог» Ромашова, «Шторм» Билль-Белоцерковского, «Любовь Яровая» Тренева и др.) естественным путем, как следствие новой социальной темы, нового жизненного материала, захваченного художником. Это — «открытая» шекспировская композиция драмы, вбирающей в себя ряд разнообразных кусков или эпизодов и строящейся путем их сопоставления. У Горького этот принцип «открытой» шекспировской композиции имеет свои характерные особенности. Он применяет его, сохраняя внешние признаки «закрытой» Драмы. Горький раздвигает рамки этой драмы, но делает это, оставаясь в границах традиционной поактной пьесы. Он как бы взрывает изнутри форму семейно-бытовой Драмы и достигает этого не только путем построения системы отдельных, обособленных эпизодов.

{214} В пьесах Горького, где место действия замкнуто пределами одного дома, одной семьи, где действует ограниченный круг персонажей, всегда есть ощущение «воздуха». Ощущение того, что за стенами дома Коломийцевых, Железновой или Булычова идет какая-то большая жизнь, волны которой бьют об эти стены, — то есть в горьковских пьесах есть то, что принято называть социальным фоном.

Главным приемом создания социального фона, расширения масштабов драмы — приемом, который дает возможность понять сложное построение сюжета в горьковских пьесах, — является особое ведение драматического конфликта.

Главный, длящийся конфликт происходит у Горького не между отдельными людьми, но между двумя полярными мирами. На сцене, как правило, действуют люди старого, собственнического мира. Люди нового мира перед зрителями (за исключением их одиночных «вестников») не появляются. Но образы их возникают с самого начала и сопровождают действующих лиц до конца пьесы. Эти не показанные на сцене люди играют важную роль в построении драматического действия у Горького.

В «Последних» после первых «служебных» реплик в диалоге с Яковом Софья говорит о студенте Соколове, обвиняемом в покушении на Ивана Коломийцева. Спустя две‑три страницы в разговоре молодых Коломийцевых зазвучит тема террориста, стрелявшего в их отца.

«— Мне кажется, что он где-то близко…

— Что такое?

— Где же?

— Тут… за дверьми…

— Какой вздор!

— Стоит и ждет, чтобы его простили…».

Так возникает тема человека, который на сцене не появится, но все действующие лица говорят и думают о нем как о чем-то главном, что их постоянно тревожит. Все они находятся с ним в скрытом или обнаженном конфликте. Тема эта постепенно развертывается все сильнее и сильнее. Образ стрелявшего в Коломийцева террориста встает как нечто мощное, реальное и страшное, что неотступно преследует, заставляет персонажей постоянно оглядываться (Иван в страхе велит заделать кирпичом окно, выходящее на улицу). Этот не показанный на сцене человек определяет темп и ритм действий персонажей, их метаний, ссор и постоянных конфликтов между собой. Он доминирует в пьесе и является той пружиной, которая двигает ее действие, ее сюжет.

{215} Ту же роль играет в «Последних» Кирилл Александрович, с которым Петр и Вера познакомились на улице и о котором мы узнаем только по их рассказам. Но он занимает так много места в их мыслях, в жизни Петра, что тоже становится как бы активным участником драмы. И его образ широкой тенью ложится на сцену, определяя в значительной мере не только колорит того, что на ней происходит, но и реальное поведение персонажей, конкретное драматическое действие.

Этих не выведенных на сцену персонажей мы вправе назвать реальными участниками драмы. Они создают драматическое движение пьесы. Конфликт между ними и остальными персонажами и является ее основной драматической коллизией. Он составляет сюжетный стержень, от которого идут линии всех действующих лиц. Судьба их связана с этими людьми, стоящими за сценой, за стеной коломийцевского дома. От них зависит будущее обитателей этого дома. Г‑жа Соколова появляется как вестник этих людей, этого другого мира. С ней спрятанный, замаскированный Горьким конфликт на какой-то момент выходит наружу, хотя Соколова — фигура гораздо менее значительная, чем ее сын, о котором в пьесе только говорится.

Создание невидимого героя — не случайный прием Горького. В «Егоре Булычове», в первом варианте, Лаптев — революционер, человек из другого мира, тоже не показывался на сцене, о нем только говорили. Но он сосредоточивал в себе большую движущую драматическую силу. Театр Вахтангова не поверил этому приему Горького, и по его совету драматург вывел Лаптева на сцену. От этого конструкция пьесы, драматическая ее острота пострадали.

Из центрального персонажа Лаптев в спектакле вахтанговцев превратился в бледное эпизодическое лицо. Но интересно, что и здесь замысел драматурга был тот же, что и в «Последних», и диктовался той же задачей: необходимостью вывести действие за пределы булычовского дома, резче обозначить социальный смысл драмы, стремлением показать конфликт, который развертывается между миром булычовской семьи и другим миром, другим лагерем.

В менее острой форме тот же прием существует и в «Вассе Железновой»: образы сына и внука Вассы, не появляющиеся на сцене, являются живым, движущим нервом в том конфликте, который происходит между Вассой и Рашелью, — между людьми двух разных миров. Более того, революционер Федор, сын Вассы, является не {216} столько предметом конфликта, сколько тоже одной из конфликтующих сторон.

Этот композиционный прием, характерный для Горького, требует своего учета при постановке его пьес на сцене: именно идя отсюда, можно уловить и передать лихорадочную напряженность его драм. Именно здесь — секрет того внутреннего драматизма, который часто в «Последних» и в «Егоре Булычове» упускается режиссерами, потому что они рассматривают эти пьесы как пьесы психологического действия, замкнутого внутри немногих действующих лиц.

Интересно, что приведенный выше диалог из «Последних» построен как будто в стиле метерлинковских драм. Реплики полны тревоги и ожидания: кто-то стоит где-то близко, невидимый, что-то он скажет, что-то он сделает; вырванные из контекста, эти реплики напоминают диалоги Метерлинка. Но этот прием не заимствован Горьким, а найден им самостоятельно и получает у него иной смысл.

Прием, которым бельгийский драматург создает мистическое настроение, ощущение роковой неизбежности, у Горького приобретает отчетливую социальную направленность. Он пользуется им, чтобы вскрыть историческую обреченность персонажей, чтобы показать их бессилие по сравнению с той мощной социальной силой, которая находится за пределами их дома, вне сцены и определяет исход драматического конфликта.

Другим важным композиционным приемом Горького является принцип построения действия не на одном длительном конфликте, развивающемся связным логическим путем из одного «зерна» и сталкивающем всех персонажей в едином действии, но путем «встреч-вспышек», «встреч-конфликтов» между отдельными персонажами, которые возникают, вспыхивают, тут же разрешаются и уступают место новым встречам, новым вспышкам. (Основной длительный конфликт, как уже говорилось, идет между двумя полярными общественными силами или мирами.)

В «Последних» эта цепь перекрещивающихся «встреч», в которых персонажи вгрызаются друг другу в горло, служит драматургу для того, чтобы показать разрозненность Коломийцевых, тот разброд, в котором они находятся. Всякая внутренняя связь между собой потеряна у этого стада, в тревоге мечущегося по сцене.

«Егор Булычов» тоже построен не на едином развивающемся конфликте, но на «встречах» главного героя с остальными персонажами. В этих «встречах» конфликты {217} возникают и разрешаются здесь же, немедленно. Булычов на сцене как будто не совершает реальных поступков. Он только разговаривает с другими персонажами, большей частью с каждым в отдельности, рассуждает, высказывает свои взгляды, свои точки зрения. Этих «встреч» в пьесе огромное количество.

Все персонажи как будто приходят к Булычову для того, чтобы он мог высказаться или определить свое отношение к различным жизненным явлениям. И при встрече с каждым из них раскрываются новые черты в характере главного героя, вырастают масштабы его личности. Вся основная идейная нагрузка пьесы сосредоточивается таким образом на Егоре Булычове.

Подобно Чехову, Горький как бы обтачивает со всех сторон резцом скульптора каждого персонажа своих драм. Они обработаны художником во всех своих характерных деталях, писатель прорезывает на их лицах каждую складку и морщинку. Даже эпизодическое лицо вырисовано как сложный, объемный человеческий характер.

Пьесы Горького — это собрание скульптурных социальных портретов прежде всего. И в этом — разгадка того сценического приема, которого они требуют для своего полноценного раскрытия.

В таком ключе были созданы все классические постановки горьковских пьес на русской сцене: «На дне» и «Враги» в Художественном театре, «Егор Булычов» в Вахтанговском.

У Островского лишь главные персонажи дают возможность рассматривать их не только «с фасада», но и со всех сторон. Однако и у них драматург обычно выделяет несколько основных линий, на которых строит образ своих героев, оставляя в тени, нетронутыми детали и психологические нюансы. Отсюда — характерные для героев Островского резкие, как будто неоправданные скачки, немотивированные переходы, похожие на переломы в характере персонажей.

Островский не считает нужным мотивировать перерождение Большова в финале «Своих людей» или неожиданное смягчение сердца у своих многочисленных самодуров. Все это происходит у его героев случайно и не относится к их типическим чертам. Это — проявление *индивидуального* изгиба в психологии персонажа, его *индивидуальной* воли, его личного каприза или прихоти.

Переход Лидии Чебоксаровой от своеволия и циничной философии содержанки к положению добродетельной {218} и любящей жены драматург также не считает нужным предусмотреть заранее и подготовить системой оттенков и психологических деталей.

Это — опять-таки чисто индивидуальный изгиб в психологии действующего лица, он прячется глубоко в сознании Лидии и определяется индивидуально-капризным складом ее характера.

Те же резкие, угловатые линии, те же неожиданные переломы характеризуют и образ Юлии Тугиной в «Последней жертве».

Все эти переломы являются следствием индивидуальной воли героев и поэтому не имеют социальной закономерности. Они, если можно так выразиться, случайны. Это — всегда нарушение типического, нарушение нормы, выход из ряда. Это — всегда исключение из правила.

Переходы, нюансы, оправдывающие эти резкие переломы в психологии героев Островского, не выносятся драматургом на поверхность. Они прячутся за теми резкими основными линиями, которыми драматург вычерчивает образы действующих лиц.

У второстепенных персонажей Островского еще сильнее сказывается эта особенность построения их характера. Обычно они рисуются драматургом двумя-тремя чертами и допускают только «фасадное» обозрение. С боков и с тыла они только начерно обработаны Островским. И это происходит не от невнимательности драматурга к второстепенным своим героям. Он делает это сознательно, чтобы они не заняли слишком много места в его драме и не отвлекли бы на себя большего внимания, чем это позволяет положение и судьба главных действующих лиц. Драматург оставляет им только две‑три яркие, отчетливые линии. Благодаря этому часто образы Островского отделяются от породившей их среды.

Так происходит, например, с Кулигиным из «Грозы». Драматург берет в нем главным образом те черты, которые рисуют его талантливую натуру изобретателя, гениального самоучки, похожего на Кулибина (не случайно это созвучие имен). В таком Кулигине отступают в тень черты, соединяющие его с бытом небольшого приволжского города Калинова.

«Открылась бездна, звезд полна,
Звездам числа нет, бездне — дна».

Эти ломоносовские стихи вдохновенно читает Кулигин, сидя у ворот кабановского дома в летнюю ночь, {219} наполненную таинственными шорохами, шепотом влюбленных, соловьиными трелями и песнями, звучащими за Волгой. Эти стихи, сила мечты, живущей в душе Кулигина и подчеркнутой тем, что только на ней Островский строит образ своего героя, выводят его далеко за пределы калиновского быта и придают ему неожиданно большие масштабы. Он становится личностью исключительной. Зритель, несомненно, присутствует в качестве свидетеля при одном из этапов биографии какого-то замечательного русского изобретателя, о котором впоследствии будут написаны целые книги.

Телятев в «Бешеных деньгах» у Островского дан несколькими резкими, сочными, яркими штрихами. Драматург в первых же явлениях набрасывает его характеристику, с которой этот любопытный герой грюндерской Москвы продолжает плыть в фарватере комедийной интриги пьесы. Никаких новых черт Островский в дальнейшем не открывает в Телятеве.

Драматург в своих второстепенных персонажах дает *результат*, своего рода социально-психологический итог.

У Горького мы наблюдаем совершенно иную картину. Даже такой третьестепенный персонаж, как Двоеточие в «Дачниках», дан драматургом как сложный человеческий характер, в движении, *в процессе* его становления. Вначале он появляется как лицо чисто комическое, почти анекдотическое. Затем в нем начинают открываться неожиданно серьезные стороны, он оказывается умным, думающим и беспокойным человеком. В разговоре с Варварой Михайловной Двоеточие выступает как человек с чуткой душой. И, наконец, финал окончательно опрокидывает мнение о нем как о персонаже комическом. Человек со смешной, анекдотической фамилией оказывается серьезнее, глубже и чище окружающих его интеллигентов, иногда весьма утонченных, как, например, Калерия или Шалимов. Его решение строить гимназию на свои деньги и тем самым послужить делу народного просвещения по-новому освещает его образ.

Так Горький на протяжении всей пьесы строит характер третьестепенного, по старой терминологии — эпизодического, персонажа, поворачивая его перед зрителем различными сторонами как детально выполненную объемную фигуру.

В Вере («Последние») Горький с изумительно-лаконичным и точным мастерством показывает весь процесс превращения нежного, мечтательного подростка в коломийцевского гаденыша. Вера, как известно, не является центральным образом пьесы. Между тем драматург {220} разрабатывает его во всех деталях, вынося на поверхность сложный душевный мир своей маленькой «героини» во всем комплексе мыслей, чувств и переживаний.

Яков Бардин появляется во «Врагах» как спившийся, ненастоящий человек. Но затем драматург открывает его внутреннюю драму.

В этом отношении интересен и Бабоедов, жандармский ротмистр — поклонник таланта Татьяны Луговой и страстный любитель театра.

Это — прием нового искусства. Он связан с задачей, которую ставит себе драматург: дать в каждом образе не только типическую бытовую фигуру, но целое социальное явление, сделать его своего рода представителем дум, намерений и философии отдельной социальной прослойки.

Свою пьесу «Дети солнца» Горький вначале назвал комедией. Затем — трагикомедией. И, наконец, он дал пьесе подзаголовок «сцены».

В этом сказывалось меняющееся отношение Горького к своим персонажам. Тема из частной (комической) переходила в более широкий, обобщающий план, хотя и с комедийным оттенком (трагикомедия), и, наконец, окончательно стала серьезной, утратив всякий комедийный оттенок.

И это справедливо. В «Детях солнца» Горький ставит тему большого исторического значения, тему разрыва интеллигенции с народом в ее трагедийном варианте, в котором этот разрыв ощущается интеллигенцией как своего рода проклятие истории, как тяжелая болезнь.

В «Детях солнца» Горький выводит представителей высоких слоев интеллигенции. Это не те люди, которые продают продукты своего труда за деньги, которые торгуют своими знаниями, мыслями, идеями, как это делают Басовы, Шалимовы, Сусловы и другие «дачники». Герои «Детей солнца» — это интеллигенты, бескорыстно служащие науке и искусству.

Это — небожители. Они живут в высоких сферах, стоят на горных вершинах, перед ними открываются широкие горизонты. Протасов видит перед собой расцвет науки, который приведет наконец человечество к счастью, даст людям такие возможности, о которых они не могли и мечтать. «Я знаю, человек будет владыкой всего», — говорит он. «Я вижу, как растет и развивается жизнь. Как она, уступая упорным исканиям мысли моей, раскрывает передо мной свои чудесные тайны».

{221} И это сделают люди науки, смелые пытатели природы. Они принесут людям счастье, они сведут на землю само солнце.

«Мы — дети солнца! — говорит Протасов о себе и себе подобных. — Это оно горит в нашей крови, это оно рождает гордые, огненные мысли…».

Так далеко уходит в своих мечтах Протасов. Ему кажется, что кучка людей высокой науки, высокого искусства преобразит жизнь.

Конечно, Протасов, чистый, преданный идее, доверчивый, бескорыстный, вызывает к себе самые горячие симпатии. Это труженик, и труженик вдохновенный, заглядывающий далеко вперед и ставящий себе и науке высокие цели.

Но свет, который он излучает, — холодный свет, окрашивающий лица, вещи и предметы в неживые синеватые тона.

Приближение к этому чистому источнику света губит людей. Они теряют спокойствие. Они оказываются отравленными этими яркими мыслями и словами. Окружающая жизнь теряет в их глазах свои краски, а до большего они не поднимаются.

«Вообще на все я смотрел с любопытством… — говорит ветеринарный врач Чепурной. — Так я и жил, и было мне недурно… Но вот — попал к вам, вижу: один горит в своей науке, другой бредит киноварью с охрой, третья — притворяется, что она веселая и разумная… А потом — потерял я мое любопытство, и беспокойно стало мне…».

Протасов дышит горным воздухом науки, но все вокруг него продолжает пребывать в грязи, в невежестве. Он хочет создать в колбе гомункула, как иронически говорит Вагин. Но люди вокруг Протасова не стали от этого чище, лучше.

«С той поры, как я помню себя, у нас в доме всегда звучала музыка и сверкали лучшие мысли мира… а вот она (нянька. — *Б. А*.) не стала добрее и умнее от этого…».

Протасов много думает о высоком, как говорит о нем Елена, но «мало о лучшем из великого — о людях».

И он сам в конце пьесы приходит к выводу: «Мы все действительно далеко стоим от простых людей… и надо что-то делать, надо, чтобы они подошли ближе к нам…».

Герои «Детей солнца» — изящные, умные, талантливые люди, совершенно оторванные от реальной действительности, от народа, от его подлинных нужд. Понимание этого приходит к Протасову только в финале пьесы, после того как чуть было не произошла катастрофа.

{222} Протасову противостоит сестра его Лиза.

Существует два мира. Один мир — это хрупкое, изящное царство высокоразвитых людей, которым доступны самые лучшие мысли, высокие интеллектуальные радости. Людей, способных загораться от светлых видений будущего. Это — тот мир, в котором воспиталась Лиза. Рядом с ним ей открылся другой мир, страшный мир той жизни, которой живут сотни миллионов людей. Она соприкоснулась с этим миром, она видела кровь человеческую, пролитую палачами. И это открыло ей то, чего не видят еще ни Протасов, ни Елена, ни Вагин.

«Взгляни на ту пропасть, которая отделяет тебя от твоей кухарки, — говорит Лиза Елене. — Среди миллионов растет ненависть. Вы, опьяненные красивыми словами и мыслями, не видите этого… Однажды их злоба обрушится на вас, — пророчествует она. — За отчуждение от них, за невнимание к их тяжелой, нечеловеческой жизни! За то, что вы сыты и хорошо одеты…».

Этот мир все время дает о себе знать в пьесе. Идут разговоры об искусстве, о высоких духовных ценностях. И тут же появляется пьяный оборванный Трошин или идет безобразная сцена дикой расправы Егора с женой.

Пьеса «Варвары» связана с произведениями Н. Г. Гарина-Михайловского, с его очерками, рассказами, повестью «Инженеры».

Важная тема произведений Гарина — это глубокий разрыв, существующий в России между тонким культурным общественным слоем и бескультурьем огромной массы крестьянства, живущего в конце XIX и в начале XX века древней языческой жизнью.

Эту тему Гарин раскрывает с поразительной конкретностью на встречах изыскательской инженерной партии с глушью далеких звериных углов старой Руси. Впоследствии Горький в своих «Варварах» подхватит у Гарина не только самую тему (тема эта существовала в литературе задолго до Гарина), но и материал, на котором она решалась: инженеры-путейцы, представители высокой и даже утонченной культуры, а рядом с ними, в глухом провинциальном городишке, — какие-то заросшие шерстью и мхом существа, похожие на подопытных чудовищ.

В рассказе «Мои скитания» Гарин пишет о «капитальном вопросе наших дней: что больше развращает человечество, культура или некультура…».

Он рассказывает, как однажды с кавалькадой изыскателей неожиданно оказался в маленькой деревушке. Их {223} появление обратило внимание ее обитателей. «Вся толпа, сбившись у изгороди, смотрела на странное, невиданное зрелище».

Гарин приходит к следующему выводу: «Больший контраст культуры и некультуры трудно было и представить, с одной стороны, пионеры последней цивилизации, с другой — типы, некоторым образом, первобытных времен, внуки Даждь-бога, окруженные своими болотами, лешими и русалками. И все это на прекрасном вечернем фоне догорающего дня, тишины, аромата, безмятежного синего неба с освещенными облаками, такими же причудливыми, как и везде, — где-нибудь в Париже или на южном берегу Крыма…»[[148]](#endnote-135).

Близко к той же теме отрыва интеллигенции от народа стоит эпизод, в котором Гарин рассказывает об открытии им в тине провинциальной жизни нового слоя демократической интеллигенции.

Гарин попадает случайно в гости к одному из персонажей его очерков. В сутолоке провинциальной жизни и так неожиданно для себя он встречает целое собрание интересных, интеллигентных людей из низшего провинциального слоя. Здесь и курсистки, и местные журналисты, и врачи, и судебный следователь, и какой-то молодой человек в драном пиджаке и в грязной ситцевой рубахе, «самоучка из босяков», пишущий в газете, которому «предсказывают большую будущность» (это — молодой Горький: Гарин оставил беглый, но выразительный портрет писателя самарского периода), «с бледной, некрасивой и изможденной физиономией, но с прекрасными глазами, которые тем рельефнее выдвигались и красотой своей освещали все лицо…».

Об этом обществе Гарин говорит: «… я и до сих пор не могу прийти в себя от удивления. Я, собственно, точно провалился вдруг в другой мир, о котором никакого представления не имел».

Ему отвечает учитель Орхов. Он говорит, что у Гарина и людей его круга «была какая-то непродуманная, но твердая уверенность», что они «начало и конец всему, источник жизни и единственный проводник культуры. И вдруг: провалился в преисподнюю… в другой мир. Вы когда кончили курс?

— Восемь лет назад.

— В один год со мной: почти напротив жили… Восемь лет всего, и уже не можете прийти в себя от Удивления, что увидели всех нас. Хоть назад поступай… Новые люди из Зеландии приехали, при виде которых в себя прийти не могут…»[[149]](#endnote-136).

{224} Надежда Монахова в «Варварах» — один из самых загадочных и волнующих образов горьковской — да, пожалуй, не одной горьковской — драматургии. Есть в ней что-то от героинь Достоевского, от Грушеньки, от Настасьи Филипповны. Полумещанка, как назвал ее Александр Блок, необразованная и вульгарная, она как магнит притягивает к себе. Фантастические и неясные силы живут в ней, неясные и для нее самой. Монахова как бы с удивлением прислушивается к себе. Горький создал образ духовной красоты, которая не сознает своей творческой силы.

Интересен и сложен в «Варварах» и образ Цыганова. Скептик и циник, он в то же время человек высокой и тонкой культуры. Его скептицизм и внутренняя усталость имеют свою особенную почву, в нем есть что-то от римлянина времен упадка.

И опять, как в «Дачниках» Соня и Зимин и как Аня и Петя Трофимов в чеховском «Вишневом саде», появится в «Варварах» пара юных существ (студент Степан и Катя Редозубова), влюбленных друг в друга и заглядывающих в завтрашний день человечества.

«Васса Железнова» (1910) начинает серию горьковских пьес о купцах. После нее идет драма «Зыковы», затем «Егор Булычов», «Достигаев» и, наконец, второй вариант «Вассы Железновой».

Как известно, мир купцов привлекал внимание Горького, начиная с «Фомы Гордеева» (1899). Интерес к людям этого сословия, к их своеобразной исторической судьбе, имевшей много различных вариантов, проходит через всю его творческую жизнь.

У Горького есть эта манера: взять тему и разработать ее, как бы проиллюстрировать самыми разнообразными примерами.

Так Горький поступил с темой интеллигенции. Он подряд выпускает одну за другой пьесы, в которых выводит различных представителей интеллигенции: «Дачники», «Дети солнца», «Варвары», «Чудаки».

Так же он поступает с купечеством, как будто подвергая детальному изучению этот класс во всех его разрезах.

Прообраз Вассы Железновой — Анфиса Сидоровна, владелица крупного фабричного предприятия в рассказе Гарина «Бабушка». Собственно, весь образ будущей горьковской {225} Вассы уже дан в этом рассказе, — с ее талантом организатора, хозяйки большого дома, с ее властностью и характерным цинизмом. Все — для «дела»! Если внук оказывается бесплодным и у его красавицы жены нет детей, то бабушка сводит ее с актером — видным, здоровым человеком, — и все это делает для того, чтобы у нее был наследник, продолжатель «дела». (Рассказ был опубликован в 1904 году, а «Васса Железнова» в первом варианте написана в 1910‑м.)

Самый строй речи Бабушки поразительно напоминает Вассу, ее манеру говорить. Читая текст рассказа, как будто слышишь интонацию Пашенной — классической исполнительницы роли Железновой. Особенно это сказывается в словах Бабушки, обращенных к молодой невестке. Бабушка толкает Матрену на «грех» против бесплодного мужа и вспоминает свое прошлое, когда она сама ни перед чем не останавливалась во имя спасения «дела». В ее повествовании дается даже сюжетный ход, схожий с сюжетной линией горьковской «Вассы Железновой».

Первому варианту «Вассы Железновой» Горький дает подзаголовок «Мать».

«Ты — мать, помни… для детей — ничего не стыдно, — вот что помни! И — не грешно! Так и знай — не грешно!» — говорит Васса дочери своей Анне. И на ее: «Какая вы… удивительная!» — отвечает: «Матери — все удивительные! Великие грешницы, а — и мученицы великие! Страшен будет им господень суд… а людям — не покаюсь! Через нас все люди живут — помни!»

В этой редакции — первый разговор Вассы о семейных делах.

Драма Вассы — драма матери немощных, негодных сыновей, наследников: «Для чего все это? Для кого? *(Бросила бумаги, сняла очки и сидит неподвижно, суровая, тоскливо глядя перед собой.)*»

Васса — защитник семьи. Прохор — разоритель семьи, он, как коршун, раскидывает гнездо Вассы.

Конфликт в первом варианте между двумя хищниками, Вассой и Прохором, за капитал.

В первом варианте Захар Железнов из простых мужиков, сам с Вассой тридцать лет строил капитал.

В первом варианте все время проходит любовная тема: Людмила и ее мальчик, ее «первый». Людмила и ее отношения с Прохором. Ревность Павла. У Анны есть любовник.

В первом варианте Васса не умирает.

{226} Во втором варианте (1936) Горький выбросил подзаголовок «Мать».

Во втором варианте Железнов — капитан, а Васса из старинного купеческого рода Храповых. Она говорит о себе: «Васса Храпова».

Первый разговор Вассы — о делах пароходства.

Снята любовная тема.

И эта перепланировка сравнительно с первой редакцией проведена через всю пьесу.

Конфликт вынут из семейной среды и выброшен вовне. Конфликт идет у Вассы с другим враждебным ей миром. Олицетворением этого мира в пьесе является ее сын Федор (непоказанный на сцене), а вестницей этого мира — Рашель. На этом конфликте и строится сюжет, драматическая интрига пьесы.

Конфликт Вассы и Рашели идет не за ребенка, это не семейная драма. Это — конфликт за *будущее*. Внук Вассы становится воплощением этого будущего. Личные чувства не играют роли в том поединке, который разыгрывается между Вассой и Рашелью за мальчика. Горький снимает их. Вассе нужен внук, чтобы воспитать в нем волчонка, такого же хищника, как она сама, продолжателя крепкого железновского, вернее, храповского дела. А Рашель видит в своем сыне человека, который разрушит железновский дом и утвердит в нем новое, социалистическое начало.

## О Станиславском[[150]](#endnote-137)

### I

#### 1

Как известно, до Станиславского режиссерского искусства, в современном его значении, не существовало в русском театре, а в какой-то мере, хотя и с некоторыми оговорками, и в западноевропейском.

Конечно, режиссер, как должностное лицо, был и в старом театре — режиссер-администратор, режиссер-«разводящий», режиссер — постановщик феерических спектаклей, нечто вроде «машиниста сцены», по старой терминологии, режиссер — компоновщик театрального зрелища. Но он не был самостоятельным художником, который создает целостную идейно-художественную концепцию спектакля, не был творцом единого художественного образа театрального представления, построенного на новых принципах «разлитого» сценического ансамбля.

{227} Создателем идейно-художественной концепции спектакля в старом театре выступал актер-корифей, исполнитель главной роли пьесы. Своей трактовкой этой роли он направлял в определенное русло игру всех участников театрального представления, подчинял их своему замыслу, заставлял их «подыгрывать» себе, как правильно отмечал это еще Ф. Ф. Комиссаржевский в одной из своих дореволюционных статей.

Сложная, многоплановая постройка современного спектакля начала создаваться только в конце XIX века средствами режиссерского искусства нового типа. Оно было действительно настолько новым по своей художественной структуре, по своему месту в производственном театральном процессе, что многие современники долго отказывали ему в праве на существование и видели в нем либо театральный «курьез», либо явление незакономерное, свидетельствующее о какой-то серьезной болезни и даже о распаде театра.

Предшественниками Станиславского в этом новом искусстве были мейнингенцы, оказавшие на него благотворное влияние, о чем он сам неоднократно говорил в своих книгах и статьях. Действительно, мейнингенцы первые дали дорогу на сцену режиссеру нового типа, который «разбудил» человеческую массу на театральных подмостках, разглядел в ее единообразной слитности живые лица реальных людей и увидел ту конкретную бытовую обстановку, в которой жили эти люди в разные эпохи, в различной социальной среде.

Но у мейнингенцев этот режиссер нового типа только начинал свой путь. Их реформа сцены была еще крайне ограниченной и односторонней. Она не затрагивала многих существенных граней театрального искусства, в том числе актерского творчества, творчества художника-декоратора в его принципиально новом использовании; она не раскрывала новой роли вещей, предметов, звуков и света в создании психологической атмосферы спектакля. Мейнингенцы не знали того, что можно назвать внутренней темой спектакля, его образным замыслом, без чего сегодня мы не мыслим театрального представления как произведения искусства. Реформа мейнингенцев была скорее предвестием нового искусства, чем самим этим искусством. Не случайно мудрый Островский разглядел в массовых сценах мейнингенцев своего рода сценический «фокус», явившийся результатом нехитрой муштры статистов солдат, взятых из московских казарм.

То подлинно новаторское, что было найдено мейнингенцами в их первых режиссерских опытах, послужило {228} Станиславскому своего рода исходной точкой при создании его всеобъемлющей режиссерской системы, выходящей далеко за пределы их опыта. Эта новая режиссерская система была вчерне разработана Станиславским еще в его постановках на сцене Общества искусства и литературы. Но свое классическое решение она получила в стенах Московского Художественного театра и оттуда начала свой завоевательный путь по сценам других театров.

В основе режиссерского творчества Станиславского лежит его взгляд на театральное искусство как на средство познания жизни. В глазах Станиславского театр только тогда оправдывает свое существование, когда он помогает зрителю по-новому увидеть самое жизнь, разглядеть в ней новые явления и тенденции, до этого ускользавшие от его внимания.

Отсюда идет последовательный реализм режиссерской системы Станиславского, его стремление раскрыть жизнь на сцене во всей ее полноте, в ее социально-бытовой, психологической, исторической правде, в ее реальных конфликтах, в разнообразии человеческих характеров и людских судеб.

Для Станиславского режиссер — это художник, который идет в своем замысле спектакля не только от драматического произведения, но и от своего собственного — иногда более широкого и точного, чем у драматурга, — знания действительности, лежащей за этим произведением и определившей в свое время его создание.

Сама жизнь, сама действительность в разнообразии ее красок, в пестроте ее образов, в ее движении и конфликтах прежде всего возникает перед внутренним взором Станиславского, когда он берется за пьесу. Читая ее текст, он видит перед собой этот первичный жизненный материал, который драматург как бы отжал в лаконичные образы. Он смотрит на этот материал с позиций художника своего времени. Поэтому как бы проделывая сам тот путь, который был пройден драматургом, он подбирает зачастую в этом жизненном материале то, мимо чего прошел автор. Он видит людей, которых драматург не захватил в свою пьесу, но среди которых живут и действуют ее герои; он как бы возвращает отжатый материал пьесы в самый поток жизни, послужившей источником для ее создания.

Так рождается новое искусство современной режиссуры, не производное от драматургии, не играющее чисто служебную внутритеатральную роль, но искусство самостоятельное, поскольку оно имеет непосредственную связь с самой жизнью, в ее вечно меняющемся содержании, {229} в ее движущихся формах. Режиссер является как бы представителем этой жизни на сцене.

Отсюда возникают следующие основные задачи, которые ставил Станиславский перед режиссером нового типа:

— первая из них требует самостоятельного изучения жизненного материала, не только прямо относящегося к сюжету и образам драмы, но и включающего в себя множество других возможных, смежных вариантов тех же явлений действительности, какие положены в основу пьесы; этот материал не только подлежит изучению режиссера, он может быть введен в спектакль специальными средствами режиссерского искусства;

— вторая задача предполагает создание идейно-художественного замысла постановки, самостоятельного по своей концепции, хотя и совпадающего с замыслом писателя, аналогичного этим замыслам и, во всяком случае, не расходящегося с ним в главном. Эта вторая задача требует от режиссера умения выделить в драматическом произведении (современном или классическом) мысли и образы, наиболее остро звучащие не вообще в современности, а в ее сегодняшнем дне, наиболее близко отвечающие мыслям и настроениям людей, сегодня наполняющих театральный зал.

Именно в этом самостоятельном замысле спектакля таится право режиссера именоваться художником, а не мастером подсобного театрального цеха, — право стать как бы «соавтором» драматурга, его проводником в современность.

Характерной особенностью творчества Станиславского-режиссера является его стремление чисто режиссерскими средствами дать широкое изображение на сцене общественной среды в ее разнообразных пластах и группировках, вынести действие на более широкие пространства, чем это иногда предусмотрено драматургом.

С этим связано его великолепное мастерство в разработке человеческой массы на сцене во множестве резко очерченных индивидуализированных образов, вплоть до создания режиссерскими приемами бессловесных ролей. Это мастерство проявилось у Станиславского уже в ранних его работах в Обществе искусства и литературы и в Художественном театре начальных годов, но особенное развитие оно получило в постановках Станиславского в послереволюционные годы.

В центре внимания режиссерской системы Станиславского поставлен человек в его многообразных связях с социальной средой, с его индивидуальным духовным {230} миром, взятым в движении и психологической сложности. Основное условие этой системы режиссуры: воплощение на театральных подмостках социальных явлений и жизненных конфликтов через живые человеческие характеры в их динамическом развитии.

Этим определяется решающая роль актера в режиссуре самого Станиславского, его последователей и учеников. Актер — центральная фигура во всех исканиях и постановочных замыслах Станиславского. Режиссура Станиславского неотделима от его взгляда на актера как на художника самостоятельного, создающего живой человеческий образ средствами искусства переживания. Причем это касается не только исполнителей основных ролей, но и всех участников спектакля, включая так называемые эпизодические и даже бессловесные роли. И это имеет не только театральное значение: эпоха эпизодических ролей в искусстве и в жизни заканчивается.

Таковы основные положения режиссерской системы Станиславского, в решающей степени определившие искусство современной режиссуры в ею главных тенденциях.

#### 2

Первые шаги Станиславского в режиссуре относятся к очень ранней поре его жизни, когда он еще любительствует в семейном кружке, известном под названием Алексеевского. В этом кружке Станиславский ставит преимущественно водевили и оперетты. Судить об этих его постановках сейчас крайне трудно. От них почти не осталось следов в мемуарной литературе. Но, по-видимому, сколько-нибудь самостоятельного значения эти ранние режиссерские опыты Станиславского не имеют. В них он занят по преимуществу копированием готовых «образцов» тогдашнего профессионального театра. На отдельные спектакли он просто выписывает из Парижа стандартные декорации и костюмы. Более характерны для будущего Станиславского его режиссерские импровизации той поры: святочные маскарадные игры со сложными сценариями, «постановки» целых «новелл», которые разыгрываются им, его сестрами и братьями в жизни, в быту как «всамделишные» происшествия. Во всех этих мистификациях и импровизациях представляет интерес стремление молодого Станиславского добиться в игре полной иллюзии жизненного факта, происшествия, изображаемого персонажа. Уже тогда он словно стремится заглянуть в самый источник, откуда рождается художественный {231} образ, стремится перешагнуть границу, отделяющую жизнь от сферы искусства. Уже в ту пору в нем проглядывает будущий режиссер-новатор, не знающий компромисса в своем художественном максимализме, поставивший своей целью «изгнать из театра театр».

Профессиональная режиссерская деятельность Станиславского начинается в Обществе искусства и литературы. Здесь он встречается со своими первыми «учителями», повлиявшими на общеэстетическое развитие Станиславского, как это было с Ф. П. Комиссаржевским и Ф. Л. Соллогубом, или обучившими его началам режиссерской грамоты, как это сделали А. Ф. Федотов и И. Н. Греков. К той же поре — правда несколько позднее — относится и его «учение» у мейнингенцев, спектакли которых Станиславский не только усердно посещал во время вторичных их гастролей в Москве в 1890 году, но специально изучал технику их сценических новшеств, делая тщательные записи, составляя чертежи и эскизы по наиболее поразившим его постановочным моментам.

Уже в основных постановках Станиславского в Обществе искусства и литературы, начиная с «Плодов просвещения» Л. Толстого в 1891 и кончая «Потонувшим колоколом» Г. Гауптмана в 1897 году, мы находим все типичные особенности его режиссерского новаторства, которые получат свое дальнейшее развитие в Московском Художественном театре.

Вместе с режиссурой раннего Станиславского в русский театр приходит режиссер как создатель единого «образа спектакля». Из простого мастера подсобного театрального цеха он превращается в самостоятельного истолкователя драматического произведения, в создателя идейно-художественной концепции спектакля, подчеркивающего в нем всеми многообразными средствами сценической выразительности те мысли, те образы, которые оказываются наиболее созвучными общественным настроениям сегодняшнего дня.

Уже в первых постановках Станиславского, до его встречи с Чеховым и Горьким, мы находим последовательный, бескомпромиссный реализм, с каким режиссер воссоздает на сцене как бы самое течение жизни во всем ее социально-бытовом многообразии и в ее исторической конкретности.

Уже в этих спектаклях Станиславский вводит новый принцип сценического ансамбля, совершившего переворот в современном театральном искусстве. Вместо «актерского ансамбля» старого театра, построенного на слаженности игры основных участников спектакля применительно к {232} трактовке главной роли пьесы, Станиславский утверждает «режиссерский ансамбль», предполагающий тщательную согласованность всех элементов театрального представления. В нем все, что вводится на сцену, приведено к некоему единству: игра актеров (вплоть до участников массовых сцен), декорации, костюмы, предметы обстановки (включая самые мелкие, но характерные вещи бытового обихода), свет, звуки и т. д. И весь этот разнохарактерный материал Станиславский подчиняет общему идейно-художественному замыслу спектакля. Декорации, вещи, предметы используются не только для точной характеристики эпохи, быта, среды. Ими режиссер как бы характеризует и индивидуальные человеческие черты того или иного персонажа. В этом отношении крайне интересна постановка Станиславского «Фома» («Село Степанчиково»), сделанная им в Обществе искусства и литературы (1891).

Внутренний смысл сценического ансамбля нового типа: умение режиссера показать на сцене не только судьбу персонажей драмы, но и воссоздать жизнь общественной среды, стоящей за ними во всех ее сложностях и противоречиях, во множестве составляющих ее человеческих индивидуальностей. Отсюда — исчезновение так называемых статистов и появление персонажей из массы, принимающих участие в действии даже тогда, когда драматург не предусмотрел для них ни слов, ни поступков.

В первое время Станиславский применяет в своей режиссуре этот принцип ансамбля по преимуществу к произведениям классической драматургии традиционного стиля (дочеховской, догорьковской драмы). Пользуясь чисто режиссерскими средствами, Станиславский как бы раздвигает рамки этих пьес. Он вводит в них более широкий материал, беря его непосредственно из самой действительности и не всегда предусмотренный прямым текстом пьесы. В связи с этим Станиславский применяет детальную режиссерскую разработку эпизодических лиц, стремясь превратить их в персонажей со сложными человеческими характерами. И, наконец, — что, пожалуй, важнее всего — он вводит в действие дополнительных персонажей, получающих свою сюжетную линию в событиях пьесы, а иногда даже имеющих специально написанный режиссером текст роли, правда, не доходящий до слуха зрителя, но дающий исполнителю реальную канву для создания целостного образа.

Уже в ранние годы режиссерской деятельности Станиславского поражает его новаторское мастерство в создании таких бессловесных ролей, которые вырастают {233} зачастую в целые сценические «новеллы» и необычайно расширяют показ социальной среды в ее реальном красочном многообразии. Именно в таком плане были сделаны Станиславским роли гостей на празднике у Манассе в «Уриэле Акосте», образы отдельных киприотов («кипрян», как писал тогда Станиславский) во втором акте «Отелло», роли горожан и солдат в «Много шума из ничего», а затем, уже в Художественном театре, — целая галерея самостоятельных по своему значению, хотя и безмолвных, персонажей в «Царе Федоре Иоанновиче», в «Смерти Иоанна Грозного» и т. д.

Эти новые режиссерские приемы непосредственно связаны у Станиславского с образом страдающего и восстающего народа, издавна его занимавшим. В этом отношении большой интерес представляет сцена восстания киприотов против колонизаторов, созданная Станиславским чисто режиссерскими средствами в его постановке «Отелло» в 1896 году. Еще более подробно была разработана Станиславским сцена народного мятежа в «Царе Федоре Иоанновиче» в картине «На Яузе». И, наконец, поразительной по трагической силе была картина голодного бунта в «Смерти Иоанна Грозного», которая в режиссерской партитуре Станиславского выросла в сцену народного восстания со множеством детально разработанных персонажей, увиденных режиссером за текстом пьесы и выведенных на подмостки вместо безликой и инертной толпы, действующей у драматурга. К сожалению, обе эти сцены впоследствии были изъяты из спектаклей В. И. Немировичем-Данченко, считавшим, что они вносят элемент натурализма в постановку и нарушают прерогативы драматурга.

В пьесах более камерного типа, которые не дают даже отдаленного повода для режиссерского построения подобных массовых сцен, свое основное внимание Станиславский направлял в ту пору на заострение социальных контрастов, на резко дифференцированную социальную характеристику персонажей. Для такого подхода Станиславского была типична уже первая его профессиональная режиссерская работа — постановка «Плодов просвещения» Л. Толстого в 1891 году. Эта постановка Станиславского отличается своей резкой обличительной направленностью, необычной для театра тех лет. Чтобы убедиться в этом, Достаточно сравнить этот спектакль с постановкой «Плодов просвещения» в Малом театре в том же году, в которой толстовская пьеса была трактована как незамысловатая бытовая жанровая комедия. У Станиславского же она раскрывалась как обличительная комедия, с приближением {234} ее к острой социальной сатире. Режиссера интересовала в ней тема непроходимой пропасти, разделявшей мир господ с их праздным бездельем, духовным убожеством и тупостью и мир народа, живущего осмысленной трудовой жизнью. По словам самого Станиславского, при работе над «Плодами просвещения» он ставил перед собой задачу показать «контраст между кухней и барской залой». Показ этого контраста был осуществлен режиссером не только через галерею социальных портретов большой обобщающей силы, но и через обстановку, через ритуал жизни господского дома, с невиданным до того режиссерским мастерством воспроизведенный Станиславским.

Новаторский характер режиссерской концепции «Плодов просвещения», созданной Станиславским в 1891 году, становится особенно ясным, когда мы вспомним, что эта режиссерская концепция почти без изменений через шестьдесят лет была положена в основу новой мхатовской постановки той же толстовской комедии и дала жизнь одному из самых ярких и значительных спектаклей советского театра[[151]](#endnote-138).

Резкого обострения социальных контрастов Станиславский достигал, применяя сложную систему режиссерских приемов, даже в таких первоначальных своих работах, как постановка сентиментальной «Ганнеле» Г. Гауптмана (1896). Сцены в ночлежке были сделаны им с реализмом, поразительным по своей глубине и социальной беспощадности.

Все эти особенности, проявившиеся в режиссерских работах Станиславского еще до его встречи с новаторской драматургией Чехова и Горького, важны для историка театра, как первые характерные признаки того, что внутри старого театра рождалась, пробивала себе путь новая сценическая система.

#### 3

Во всех своих постановках до чеховской «Чайки» Станиславский применяет режиссерское искусство нового социально-художественного типа к пьесам, написанным в другой манере, принадлежащим к традиционной драматургической системе. Средствами новой режиссуры он как бы прорывает внутри них своего рода подземные ходы, через которые выводит на сцену людей, присутствовавших при событиях, рассказанных в этих пьесах, а может быть, даже участвовавших в них, но почему-либо не предусмотренных драматургом. Так Станиславский начинает своеобразный процесс режиссерской «адаптации» старой драматургии, {235} совершает сложный перевод ее на язык современности. Этот процесс захватывает несколько десятилетий и завершается в русском театре во второй половине 20‑х годов.

Но задолго до завершения этого процесса «адаптации» Станиславский встречается с новаторской драматургией Чехова и Горького, построенной на тех же принципах, что и режиссура нового типа. Эта творческая встреча составила новый этап в режиссерской деятельности Станиславского — от постановки «Чайки» (1898) до горьковских «Детей солнца» (1905) — и начала новую главу в истории мирового театра. Интересно отметить, что новая система режиссуры складывалась одновременно и даже несколько раньше, чем сформировалась новая драматургическая система. Обе они возникали и развивались на первых порах как бы параллельно, независимо друг от друга, вызванные к жизни одними и теми же условиями общественного развития, одними и теми же задачами, которые выдвигало перед театром и перед искусством вообще время великих перемен, начинающаяся эпоха грандиозных социальных преобразований. Таким образом, прежде чем пьесы Чехова были поставлены на сцене Московского Художественного театра, для них уже было готово сценическое «ложе», соответствующее их новаторским особенностям. Этим объясняется то обстоятельство, что Станиславскому понадобилось всего три недели для создания его знаменитой режиссерской партитуры «Чайки», той партитуры, которая открыла дорогу на сцену Театру Чехова в его идейно-художественном новаторстве и сценическом своеобразии. Как известно, за два года до этого исторического события чеховская «Чайка» потерпела такое жестокое поражение на сцене Александринского театра, которого не знала история театра за все свое существование. И не мудрено. Пьесу, таившую в себе новую рождающуюся систему современного театра, Александринский театр поставил в традициях старой режиссуры, по канонам так называемого актерского *ансамбля*. Благодаря этому духовный облик чеховских персонажей, их отношения между собой оказались искаженными до неузнаваемости, а сама пьеса рассыпалась на ряд несвязанных между собой кусков.

В режиссерской партитуре Станиславского, а затем и в самом спектакле герои чеховской «Чайки» предстали в своем подлинном жизненном обличий, с новым мироощущением, в новых социальных связях. А вслед за ними в постановках Станиславского появились как реальные люди, выхваченные из самого кипения современной жизни, {236} персонажи остальных пьес Чехова («Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»).

В этих постановках Станиславского система спектакля, построенного на ансамбле нового типа («режиссерский ансамбль»), абсолютно точно совпала с идейно-структурными особенностями чеховских драм — этих «пьес среды», с типичной для них «толпой равноценных персонажей»[[152]](#endnote-139), по выражению В. В. Воровского, с одинаково глубоким психологическим раскрытием внутреннего мира каждого из них, независимо от их положения в событиях драмы. По сути дела, вся новая театральная система, сложившаяся в Художественном театре, вплоть до мельчайших своих деталей, находилась в скрытом, зашифрованном виде в самих пьесах Чехова.

И в то же время в своих постановках его пьес Станиславский создавал свою собственную идейно-художественную концепцию спектакля. Из всего их многообразного содержания Станиславский выделял как доминирующий лейтмотив одну тему — тему трагедии русской демократической интеллигенции конца XIX – начала XX века.

В связи с этим в ряде чеховских пьес Станиславский проводил последовательное снижение социального «ранга» персонажей, используя для этого различные средства и прежде всего декорации, предметы бытового обихода, обстановку и т. д. Так, в «Дяде Ване» по замыслу Станиславского художник превратил богатый помещичий дом в более скромный, средне-интеллигентского достатка. Уже декорация и обстановка первого акта переносили действие из имения на дачу среднего пошиба с узкой деревянной лестницей, ведущей к дому, с качелями и простым столом для традиционного чаепития. А в «Трех сестрах» Станиславский предложил Симову переделать первоначальный макет и общедекоративную трактовку Прозоровского дома, чтобы превратить сестер из «генеральских дочек» в «капитанские». Все это нужно было Станиславскому для того, чтобы приблизить персонажей чеховских пьес к низовой демократической интеллигенции не только по их мироощущению, по психологии, но и по их социально-бытовому положению.

Но главным в режиссерском замысле Станиславского при постановке драм Чехова было сгущение трагического колорита, определившее общее построение действия, трактовку ролей, характер декораций, использование света, создание звуковой партитуры и т. д.

Такая концепция чеховских пьес, выдвинутая Станиславским в те годы, являлась самостоятельным созданием {237} режиссера-постановщика и определялась его собственным видением современной ему действительности. Станиславский заострял сценическими средствами в героях Чехова — как своего рода психологический лейтмотив — ноты душевного страдания и трагической безысходности. Благодаря этому чеховские пьесы превращались на сцене Московского Художественного театра в те тяжелые «драмы современной русской жизни»[[153]](#endnote-140), о которых пишет Станиславский в «Моей жизни в искусстве» и что в свое время так смутило самого Чехова.

Конечно, чеховские пьесы по своему содержанию были много шире той режиссерской концепции, которой подчинил их Станиславский. Наряду с острым драматизмом, с которым драматург раскрывал действительно тяжелую судьбу своих обаятельных героев, в этих пьесах жило мужественное, светлое начало. В них преобладала вера чеховских героев в прекрасное будущее человечества. Эта вера освещала их трудный путь, не давала им впасть в отчаяние. Она делала их сильными, способными без страха смотреть прямо в лицо жизни. Обо всем этом прекрасно скажет позднее сам Станиславский в той же своей книге «Моя жизнь в искусстве», когда он придет к выводу, что глава о Чехове в современном театре еще не завершена, что «ее еще не прочли как следует, не вникли в ее сущность и преждевременно закрыли книгу»[[154]](#endnote-141).

Но это будет сказано Станиславским много позднее, в иной общественной обстановке. А для того времени, когда пьесы Чехова впервые появились на сцене Московского Художественного театра, режиссерская трактовка их как тяжелых драм русской жизни была исторически оправдана. Мало того, именно благодаря такой трактовке эти пьесы прозвучали в тогдашнем зрительном зале с такой поразительной силой. Трагическая тема, выделенная режиссером курсивом, поставленная в центр спектакля, была созвучна настроениям, господствовавшим в среде демократической трудовой интеллигенции в годы, предшествовавшие первой русской революции. В чеховских спектаклях Художественного театра прозвучал обвинительный приговор всему укладу старой самодержавной России. «Так дальше жить нельзя!»[[155]](#endnote-142) — писал один из критиков после премьеры «Трех сестер», суммируя свое впечатление от спектакля, формулируя тот вывод, к которому режиссер постановки приводил своих современников, сидевших в зрительном зале и оплакивавших трагическую судьбу персонажей драмы.

Только в актерском исполнении самого Станиславского в некоторых чеховских спектаклях Художественного {238} театра возникала светлая тема надежды на будущее. Она звучала в образе его знаменитого Астрова в «Дяде Ване» и в его Вершинине из «Трех сестер». Но в целом все эти спектакли в большей или меньшей степени были выдержаны в трагических тонах.

До какой степени Станиславский в те годы верно почувствовал настроение зрителей своего театра, той самой трудовой интеллигенции, которую представляли персонажи чеховских пьес, говорит любопытная история возобновления «Чайки» в 1905 году. Через семь лет после первой постановки «Чайки» Станиславский пересматривает свою «трагическую» концепцию этой пьесы. Он просветляет общий колорит спектакля, снимая все, что создавало на сцене атмосферу безвыходности и мрака, заново пересоздавая основные роли, подчеркивая в образах персонажей — особенно у Нины Заречной и Маши — волевое, мужественное начало.

Но интересно, что зритель того времени не принял этой высветленной «Чайки». Об этом свидетельствуют единодушно-недоумевающие отзывы рецензентов на новый режиссерский вариант спектакля. Критики не приняли в нем как раз отказа режиссера от безысходно-трагической темы, от «мрачных», «зловещих» тонов первого и последнего актов, от неизбывных слез Нины Заречной, от крика Маши в конце первого акта, от этого вопля погибающей человеческой души, потрясшего зрительный зал и решившего судьбу спектакля, как рассказывают об этом современники, присутствовавшие на исторической премьере «Чайки» в Художественном театре 17 декабря 1898 года.

Для нового понимания чеховских пьес тогда время еще не настало. Для тех зрителей, которые в эту пору наполняли мхатовский зал и плакали над страданиями дяди Вани, Треплева, сестер Прозоровых, переживая их судьбу как свою собственную, — для этих людей в воздухе эпохи еще продолжали звучать остро-щемящие, трагические ноты. И чеховские спектакли, созданные Станиславским, помогали этой аудитории, подобно античным трагедиям, через горькие слезы, через душевные потрясения пережить своего рода «катарсис», внутреннее очищение, чтобы до конца изжить в себе прошлое, свою «нескладную, несчастливую жизнь» и прийти к своему духовному возрождению[[156]](#footnote-16). Об этом превосходно скажет Леонид Андреев в статье о «Трех сестрах» 1901 года[[157]](#endnote-143).

{239} В таком духовном очищении через трагическое переживание заключалось историческое значение для русского общества чеховских спектаклей в МХТ, в том их режиссерском варианте, в каком они были созданы Станиславским. В этих спектаклях граница, отделяющая театр от стихии жизни, исчезала для современников. Сцена сливалась со зрительным залом и превращалась в арену, на которой разыгрывалась реальная битва жизни.

### II

При постановке чеховских пьес в конце XIX и начале XX века Художественный театр не только игнорировал многие особенности драматургии Чехова, но и преодолевал их с помощью разнообразных и тонких сценических средств и приемов. Режиссерский гений Станиславского развернулся здесь с изумительным блеском. Он настолько глубоко и, я бы сказал, органично вплел свой замысел в самую ткань чеховских драм, что на протяжении целого полувека мхатовский метод их сценической интерпретации считался абсолютно точным и единственно возможным.

Прежде всего Станиславский снял монологическое построение и отъединенность персонажей друг от друга. Он сделал это посредством пауз, крупных и мелких пантомимических кусков, которые разыгрывали без слов действующие лица и которые создавали так называемый подтекст. Все это служило Станиславскому для того, чтобы воссоединить отдельные монологические линии персонажей в единую целостную ткань пьесы, для того, чтобы восстановить принцип диалога, как обмена репликами-ответами.

Так родилась и техника «общения», при которой персонажи Чехова приблизились друг к другу, стали смотреть друг другу в глаза, ища сочувствия и ответа на свои печали и радости, — та техника «общения», которая до сегодняшнего дня кажется неотъемлемой от пьес {240} Чехова, а на самом деле является лишь временной сценической оболочкой для них.

В полном согласии с этими основными приемами, применяемыми Станиславским к чеховским пьесам, стояла и вся система световых и звуковых эффектов, в таком обилии введенных в ткань спектакля.

Характер и смысл этой сложной и необычайно интересной операции ярко раскрывается на постановке «Чайки», режиссерская партитура которой была сдана в печать еще при жизни Станиславского. Таким образом, она играет роль неоспоримого и точного документа. Это не только план постановки «Чайки», но в основных моментах и своего рода запись спектакля.

Первое, что останавливает внимание при сравнении режиссерской партитуры с текстом пьесы, — это расхождение авторских и режиссерских ремарок.

Так, например, первый акт у Чехова начинается ясным летним вечером — «только что зашло солнце». Станиславский переносит действие в темный августовский вечер (половина десятого, как он заботливо пишет), на сцене тускло горит керосиновый фонарь. Эту атмосферу темной, унылой осени режиссер подчеркивает целой звуковой симфонией[[158]](#endnote-144). Как мало гармонирует этот мрачный фон с репликой Дорна в финале акта: «Сколько любви!.. О, колдовское озеро!»

Этот тон осеннего мрака и увядания был проведен Станиславским по всей партитуре спектакля. В последнем акте режиссер до предела сгущает краски дождливого осеннего вечера. В спектакле МХТ за сценой бушевала целая буря, слышались тревожные звуки колокола, как бы призывающего на помощь. От бешеных порывов ветра со звоном разбивались оконные стекла.

Это ощущение тяжести и мрака создавалось не только шумовым и световым фоном спектакля. Система психологических пауз и пантомимических кусков подчеркивала в чеховских персонажах тему невысказанной мысли, постоянной тревоги и печали, которую они носят в себе.

Смысл этой своеобразной операции, проделанной Станиславским, раскрывается на двух образах драмы — на Нине Заречной и на Треплеве. Для Чехова образ Нины был центральным по своему звучанию, по своему драматическому колориту.

А Станиславский выдвигает на первый план Треплева и делает его единственным героем спектакля. Режиссерская партитура говорит об этом с ясностью, не допускающей никаких сомнений. Именно на Треплева падает {241} наибольшее число пантомимических кусков и эпизодов, разработанных Станиславским, причем все они даны в одном определенном направлении. Роль Треплева, по замыслу режиссера, насыщена динамикой. Он все время находится в движении. И эти его переходы, перебеги, быстрая смена мизансцен служат для того, чтобы показать в Треплеве человека, находящегося с первой же сцены в состоянии крайнего волнения и трагической напряженности. В своих комментариях Станиславский подчеркивает, что для Треплева домашний спектакль — это дело всей его жизни, здесь решается его судьба.

Такими приемами построена роль Треплева на протяжении всего спектакля. Нина Заречная в партитуре Станиславского отодвинута на второй план и как бы аккомпанирует Треплеву.

Характерно, что от исполнительницы роли Нины Заречной — Роксановой Чехов был в ужасе и, несмотря на всю свою деликатность, требовал немедленной ее замены. Роксановой не был удовлетворен ни Немирович-Данченко, ни сам Станиславский. И тем не менее она продолжала играть эту роль. Происходило это, конечно, потому, что для спектакля Художественного театра образ Нины не имел решающего значения.

Сгущая мрачные краски фона, выдвигая на первый план драму Треплева и придавая его образу уныло-трагический колорит, Станиславский, а с ним и весь МХТ стремились показать трагедию русской интеллигенции, безысходность ее судьбы. Ту же тему театр акцентировал и в «Дяде Ване» и в «Трех сестрах».

Такая трактовка Чехова на рубеже веков была исторически оправдана, и в своем «споре» с драматургом Художественный театр был исторически прав. Его спектакли были идеальны по отношению к своему времени и к тому зрителю из среды русской трудовой интеллигенции конца XIX и начала XX века, который явился их фактическим вдохновителем и для которого они были созданы.

Но выигрывая сражения в сегодняшнем дне, театральное искусство уступает драматургу (если это драматург прозорливой мысли и большого дыхания) в раскрытии того, что принадлежит будущему. Создавая спектакль, театр обязан быть не только современным, но и в полном смысле слова злободневным. Интересу «злобы дня» театр обязан подчинить все в своем произведении, иначе спектакль — как бы он ни был талантлив и значителен сам по себе — не прозвучит в зрительном зале и тем самым не сохранится и для будущего. Это свойство в высокой степени было присуще Московскому Художественному {242} театру, обладавшему исключительной чуткостью по отношению к общественным требованиям. Необычайно интересна судьба такого спектакля, как «Царь Федор Иоаннович», непрерывно менявшегося на протяжении полувека. Не менее интересен путь горьковского «На дне», существенным образом изменившегося за долгие годы своей жизни на сцене МХАТ, притом изменившегося изнутри, без коренной ломки общей структуры спектакля. За это удивительное умение быть современным нападал на МХАТ Е. Вахтангов как раз в те годы, когда он отворачивается от Станиславского и бежит от живого искусства в царство «вечных форм». Именно в этом чувстве современности, или чувстве «сегодня», как писал Вахтангов, он видел грех Станиславского перед искусством театра, которое, по его мнению, должно обращаться к «вечным» темам[[159]](#endnote-145). Конечно, в этом вопросе наши симпатии лежат на стороне Станиславского и Художественного театра. Именно в этой всегдашней обращенности МХТ к живой современности мы видим непреходящую ценность этого театра, который, по словам А. Блока, «мучился муками своего времени и радовался его радостями»[[160]](#endnote-146).

Значительные на первый взгляд и даже конфликтные расхождения Художественного театра с Чеховым в интерпретации его пьес оказываются гораздо менее существенными, чем то общее, что было у них. Это общее — изображение социальной среды, отсутствие героя, стоящего, по выражению Чехова, «особняком», вне массы.

### III

#### 1

Станиславский и Мейерхольд, по определению Луначарского, представляли собой в 20‑е годы как бы два полюса современного театрального искусства, постепенно сближавшиеся друг с другом[[161]](#endnote-147).

Но это сближение между ними шло сравнительно медленно и не бросалось в глаза постороннему, не слишком внимательному наблюдателю. Нужно было обладать особо острым зрением опытного и талантливого знатока театра, каким был Луначарский, чтобы различить, да еще в самой начальной стадии, движение театральных «полюсов» навстречу друг другу.

Происходило это потому, что и для Станиславского и для Мейерхольда задача освоения новых для них элементов театрального стиля была сложной. Каждый из них был создателем целостной, выверенной во всех {243} деталях художественной системы. Для того чтобы ввести новые стилевые начала, им нужно было создать новое, органическое соответствие частей внутри этой системы, не уничтожив главное, наиболее ценное, что было в каждой из них.

Такая пересадка инородной стилевой ткани, ее органическое «приживление» к сложному художественному организму, имевшему за собой длительную историю развития, требовала и большого времени и большой осторожности. Мало того, именно в силу органического врастания новых стилевых пластов в живую ткань прочно сложившейся художественной системы вся эта операция оставалась часто незамеченной даже профессиональной критикой. И в Художественном театре и в Театре Мейерхольда на поверхность выходил только результат этой операции, возникшая новая ткань театрального представления, в которой уже нельзя было различить ни швов, ни соединительных линий. Особенно это относилось к Художественному театру, в ту пору крайне чувствительному ко всему, что приходило со стороны, извне и оставалось еще им органически не освоенным, внутренне не пережитым.

Но между двумя «полюсами» тогдашнего театрального мира располагалось большое число театров с гораздо менее прочными и длительными художественными традициями в прошлом. К этой группе принадлежали такие московские театры, как Театр Революции, Театр имени МГСПС, Театр сатиры, отчасти Вахтанговский театр. В этом отношении названные театры были типичными, и то, что происходило с ними, выражало общие процессы, захватившие в той или иной степени подобные им театры в той же Москве, в Ленинграде и во многих городах провинции.

Именно на этих театрах процесс сближения двух еще недавно полярных сценических стилей сказался с наибольшей наглядностью и остротой. Эти театры более смело и откровенно заимствовали у той и другой стилевой системы то, что им подсказывала текущая производственная необходимость — и прежде всего современный репертуар, — не тратя много времени и усилий на размышления и на создание тонкой соединительной художественной ткани. В их спектаклях «швы», соединяющие разнородные стилевые пласты, были видны и невооруженному глазу. Кстати сказать, это обстоятельство в те годы часто служило поводом для театральных критиков, чтобы упрекать эти театры в эклектизме и в художественной неразборчивости. Будущее, однако, показало, что эти упреки были не всегда основательными.

{244} Большей частью это были театры молодые, недавно созданные. Им было легче и проще отказаться от «чистоты» художественного стиля, чем театрам с давно сложившимися творческими биографиями, создавшими свои собственные завершенные сценические системы. Молодым театрам не приходилось преодолевать глубоко укоренившиеся традиции и каноны, пусть великолепные по своей эстетической выработанности и цельности, но слишком обременительные в тех случаях, когда театральное искусство стоит перед новыми идейно-художественными задачами, как это было в 20‑е годы и, кстати сказать, как это происходит сейчас, в наши дни. В таких случаях молодые театры, меньше связанные своим прошлым, хотя бы и блестящим, оказываются более решительными в отборе и в смелых комбинациях тех художественных средств и приемов, которые необходимы русскому театру на его новом этапе.

Эти театры уже в начале 20‑х годов определили свое отношение к двум основным стилевым системам.

От Мейерхольда, или шире — от Условного театра, они брали все, что касалось сценической площадки, что было связано с трактовкой сцены как места, на котором развертывается откровенно-театральное представление, не рассчитанное на иллюзию подлинной жизненной обстановки.

А от театра «старого реалистического уклада» (по выражению Луначарского), а вернее — от Станиславского и МХАТ в целом, они взяли подход к сценическому образу, как живому реальному человеку, со всеми его социально-бытовыми и индивидуально-психологическими признаками и свойствами.

Зрители 20 – 30‑х годов должны еще помнить эти ранние спектакли на современные темы, поставленные в «молодых» театрах. В этих спектаклях на фоне обнаженной сцены и условного «вещественного оформления», по тогдашней терминологии, среди схематичных конструкций, сколоченных из реек и фанеры, расхаживали вполне реальные персонажи, одетые в современные кожаные куртки или в москвошвеевские костюмы и действующие по самым обычным нормам бытового поведения.

Образы таких реальных персонажей актеры создавали средствами и приемами различной художественной силы и глубины — от незамысловатых жанровых фигур до образов большой человеческой страстности и психологической сложности. Но и в том и в другом случае эти театры шли в искусстве актера, долгое время не осознавая этого, вслед за МХАТ, вольно или невольно и в разной {245} степени осваивая его богатый и разносторонний опыт в этой области.

Одни театры — их представлял в ту пору Театр имени МГСПС — специализировались на создании чисто жанровых фигур, выточенных с поразительной жизненной точностью, но взятых только в их внешнем бытовом облике. В этих случаях использовалось прославленное умение раннего Художественного театра мельчайшими характерными деталями во внешнем облике персонажа воссоздавать его социально-бытовую биографию, притом делать это с такой тщательностью, что можно было установить принадлежность персонажа не только к определенной социальной группе, но и к той или иной тончайшей прослойке внутри этой группы.

В Художественном театре такое мастерство внешней характерности сложилось в самую раннюю его пору, еще на чеховских и горьковских спектаклях. Но там оно играло второстепенную, подсобную роль, соединяясь с тем, что мы называем сейчас внутренней характерностью образа и что требовало от актеров глубокого и всегда индивидуального раскрытия душевного мира персонажа. Театры же, подобные Театру имени МГСПС, освоили только мхатовское мастерство внешней характерности, с замечательной точностью подбирая для каждого персонажа различные детали, начиная с тщательно продуманного костюма и кончая специфической манерой держаться и говорить. Актеры этих театров создавали как бы социально-бытовую оболочку образа, не затрагивая его индивидуально-психологического содержания.

Наиболее ярких, хотя и крайне недолговечных результатов в этом отношении добился сам Театр имени МГСПС, начиная со своей знаменитой постановки «Шторма», которая выдвинула его на короткое время чуть ли не на первое место среди московских театров, в том числе самых прославленных и именитых.

В этом спектакле на пустой сцене, кулисы и задняя стена которой были завешаны некрашеным холстом, посредине подмостков стояла конструкция, представлявшая собой условный каркас двух комнат, смонтированных друг с другом под углом в девяносто градусов. Это был действительно каркас или схематичный чертеж комнат, прочерченных контурами из деревянных реек.

Действие спектакля частично проходило внутри этой схематичной конструкции, и тогда на ее двух площадках появлялись отдельные вещи и предметы, вроде письменного стола и канцелярских стульев. А в ряде других эпизодов действие выплескивалось за пределы конструкции {246} и захватывало все пространство пустых подмостков вплоть до авансцены. Это было типично конструктивистское решение сценической площадки, идущее от ранних мейерхольдовских постановок классического левофронтовского стиля.

На фоне такого условного оформления в спектакле появлялись персонажи «Шторма» — люди эпохи военного коммунизма, воссозданные театром в их внешнем облике с такой точностью социально-бытового рисунка, что они казались зрителю не театральными персонажами, а действительными участниками тогда еще недавних событий гражданской войны.

Иллюзия подлинной жизни, схваченной театром, возникала не от тщательно выписанных на холсте декораций, не от бутафорской подделки под натуру. Она создавалась реальными людьми, которых актеры и режиссер показывали, как тогда казалось, почти с предельным реализмом. И условная трактовка места действия, с пустынной сценой, затянутой некрашеным холстом, и со схематичной конструкцией, не только не снижала реальности этих персонажей, но, скорее, заостряла ее своей подлинной фактурой, какими-то внутренними ходами помогая возникновению в зрительном зале психологической атмосферы эпохи военного коммунизма, с ее обнаженными до предела человеческими отношениями, с ее ободранным аскетическим бытом.

Этот смешанный художественный стиль спектакля в своеобразном варианте Театра имени МГСПС одно время для многих наблюдателей тогдашней театральной жизни казался откровением, началом какого-то совершенно нового этапа в развитии сценического искусства. Среди таких апологетов раннего Театра имени МГСПС, захваченных врасплох его умением подмечать и воплощать в ткани спектакля характерные черты нового рождающегося быта, зачастую находились люди весьма искушенные в вопросах театра и искусства вообще. К ним принадлежал, в частности, Вл. И. Немирович-Данченко, восторженно принявший первые постановки Театра имени МГСПС и торжественно пожелавший ему занять то же место «в новой России, какое Художественный театр имел в старой»[[162]](#endnote-148). В устах Немировича-Данченко — основателя и создателя МХТ — это не могло быть пустой фразой.

Однако такие надежды на Театр имени МГСПС оказались несостоятельными. «Праздник» этого театра длился очень недолго. Уже вскоре после «Шторма» в нем обозначился острый творческий кризис, продолжавшийся до середины 30‑х годов. Мастерства внешней характеристики {247} и ярких жанровых зарисовок хватило театру только на два‑три спектакля на современные темы. Острота новизны, острота первооткрытия необычного бытового материала скоро прошла, и стало чересчур явным, что за яркой социально-бытовой оболочкой образа таится внутренняя пустота, отсутствие индивидуального душевного и интеллектуального мира персонажа. Со всей очевидностью обнаружилось, что средствами внешней характерности театр создавал не столько целостный образ, сколько своего рода «макет» образа или «футляр» для него.

Этот путь быстро привел театр к стертым бытовым штампам в изображении своих современников. И эти штампы с удивительной легкостью слились со старыми, заношенными театральными амплуа. «Инженю комсомоль» и другие подобные «новейшие» амплуа, бытовавшие на актерской бирже в конце 20‑х и в начале 30‑х годов, обязаны своим происхождением сценической практике Театра имени МГСПС.

На протяжении долгих лет тема творческого тупика Театра имени МГСПС возникала на страницах специальной печати чуть ли не после каждой новой его постановки. Художественная система этого театра стала меняться только в середине 30‑х годов с приходом актеров и режиссеров МХАТ Второго. А радикальная ее перестройка совершилась, когда в театр влилась целая группа актеров Ростовского драматического театра во главе с Ю. А. Завадским, принесшим с собой во много раз более сложную театральную культуру как в режиссуре, так и в актерском творчестве, — культуру, выросшую на почве утонченного искусства классического Художественного театра[[163]](#endnote-149).

Вообще в 30‑е годы искусство поверхностного бытового жанризма в стиле Театра имени МГСПС если и не исчезает совсем, то, во всяком случае, занимает глубокие тылы на тогдашнем театральном фронте. Неожиданно оно возрождается снова в практике советского театра и на этот раз в более широких масштабах в послевоенные 40‑е годы. В эти годы бытовой штамп при создании образов современных персонажей станет широко распространенным и проникнет во многие театры, в том числе и во МХАТ, где он получит в эту пору по ряду причин наиболее разверну те применение в репертуаре на современную тематику.

Этим обстоятельством, по-видимому, нужно объяснить упреки по адресу Станиславского, какие иногда приходится сейчас слышать от отдельных теоретиков и {248} творческих работников театра, утверждающих, что именно он со своей «системой» будто бы повинен в бытовой приземленности сценического искусства, в том его снижении до уровня «подножного реализма», которое наблюдалось невооруженным взглядом в послевоенные годы в нашем театре и сильно давало себя чувствовать еще лет десять назад.

Какая поразительная неосведомленность, и какая непростительная несправедливость по отношению к одному из самых высоких и чистых гениев, какие когда-либо действовали на театральных подмостках всех времен и народов! Величайшего художника нового века, поднявшего театр своего времени на невиданную высоту, утверждавшего в своем творчестве искусство глубокой душевной правды и человеческой страстности, искусство пламенного вдохновения и высокой идейной силы, — такого художника хотят сделать ответственным за убогое ремесло жанровых зарисовок, за безликое, серое бытописательство, лишенное живого чувства и пытливой мысли! Подобные утверждения возможны только при том состоянии растерянности, в каком все еще продолжает пребывать наше театроведение, особенно в разделе истории и теории советского театра.

На самом же деле для Станиславского и для классического МХАТ в целом искусство внешней характерности никогда не было самоцелью. Оно всегда служило только подсобным средством при создании сценического образа большого социально-психологического содержания и эмоционального захвата. Главным в творческих и теоретических исканиях Станиславского было начало исповеднического искусства: «идти от себя» в органическом рождении сценического образа, отдавать роли чистое золото своих собственных мыслей, чувств и переживаний, без грана лигатуры, без всякой примеси чужеродного металла.

И, наконец, нужно помнить, что в Станиславском жил не только художник, для которого правда жизни была главной мерой его творчества, но и человек, влюбленный в театр, в его яркие огни и праздничные краски, в волшебство театрального королевства, в котором невозможное в обычной жизни становится неотразимой художественной реальностью. Об этой стороне гения Станиславского прекрасно написал Мейерхольд в своей статье 1921 года[[164]](#endnote-150).

В этом отношении послевоенные годы в жизни Московского Художественного театра во многом были годами его отхода от собственных традиций и от наследия Станиславского, а не их утверждением и развитием. {249} Именно этим обстоятельством прежде всего и определяется творческий кризис Московского Художественного театра, отчетливо обозначившийся в послевоенное время.

#### 2

Но все это произойдет много позднее, через два с лишком десятилетия после того театрального сезона, когда Театр имени МГСПС дал в постановке «Шторма» свое яркое, но крайне недолговечное решение спектакля смешанного художественного стиля на современную тему.

Более прочно и глубоко проблему нового стилевого единства современного спектакля решали в те же годы другие молодые театры, приблизительно того же исторического возраста, что и Театр имени МГСПС.

Широко пользуясь условной трактовкой сценической площадки, не пытаясь создать у зрителей впечатление подлинной жизненной обстановки, они часто вводили вместо декораций так называемую конструкцию — схематичное сооружение из некрашеного или мореного дерева. В других случаях на обнаженной сцене обозначали место действия отдельными деталями бытовой обстановки, иногда деформируя предметы и вещи, стилизуя их, придавая им явно неправдоподобный характер.

В этом отношении такие театры шли вслед за Мейерхольдом, продолжая его традиции, разрабатывая его находки и открытия. Особенно последовательным на этом пути был Театр Революции, одно время близко связанный с Мейерхольдом и являющийся своего рода филиалом театра его имени. В большой мере в Театре Революции можно видеть даже зачинателя сценического конструктивизма в лице его постоянного художника В. Шестакова, давшего одновременно с Л. Поповой (автором оформления «Великодушного рогоносца») первоклассные образцы театральной конструкции, которая не только служила «станком для игры актера» (по тогдашней лефовской формуле), но и создавала художественный образ спектакля, как это было в «Человеке-массе», в «Доходном месте», в «Озере Люль» и в «Конце Криворыльска».

Но в созданиях живых образов своих современников эти театры шли не за Мейерхольдом с его практикой и теорией эксцентрического стиля актерской игры. Правда, в печати и на многочисленных диспутах того времени их руководители продолжали декларировать свою верность мейерхольдовской биомеханической системе. Однако в своей сценической практике в искусстве актера они {250} тяготели к творческому опыту МХАТ и Станиславского, хотя долгое время и не отдавали себе в этом отчета.

Это их обращение к мхатовскому опыту в области актерского исполнения не носило осознанно-программного характера. Режиссеры и актеры таких театров, как Театр Революции, Вахтанговский и другие, подобные им, просто не хотели ограничиваться мастерством внешней характерности в построении образов современных персонажей, как это делал Театр МГСПС в ту же пору. Их интересовал не бытовой «макет» образа, а самый образ их современника в его внутренней динамике и в сложной психологической структуре. Они стремились понять и раскрыть человеческие характеры персонажей, приходивших на сцену вместе с произведениями молодых советских драматургов из самой действительности, из самой жизни революционной эпохи. Их внимание привлекали внутренние процессы, протекавшие в сознании современников, меняя их отношение к миру, их общественную судьбу.

Все это неизбежно подводило эти театры помимо их сознательного намерения к искусству психологического реализма, по классической мхатовской терминологии.

В Театре Революции такая тенденция отчетливо обозначается с постановки режиссером А. Грипичем «Воздушного пирога» Б. Ромашова — одной из первых советских комедий реалистического стиля, написанных на материале московского быта начальных лет нэпа. До этого спектакля актерское искусство Театра Революции, скорее, развивалось в русле мейерхольдовской эксцентрической школы, хотя и в более смягченном, компромиссном варианте. В трактовке образа актеры приближались обычно к созданию социальной маски персонажа. Теперь же на его подмостках появляются совсем не стилизованные, а живые люди, как будто только что пришедшие на сцену в своем реальном бытовом обличий с московских улиц и бульваров, с производственных совещаний в учреждениях, на заводах и фабриках, из кафе и ресторанов, из коммунальных квартир.

Так же, как в Театре МГСПС, в спектаклях Театра Революции мы встречаем много персонажей, очерченных в приемах поверхностных жанрово-бытовых зарисовок, правда, сделанных, может быть, в более острой театральной манере. Но рядом с ними на сцене этого театра, среди условных декораций и схематических конструкций, возникают образы, в которых проступает более детально разработанная психологическая ткань. А иногда отдельным исполнителям удается близко подойти в своих созданиях к той ступени перевоплощения в образ, когда {251} человеческий душевный мир актера полностью сливается с внутренним миром театрального персонажа.

Наиболее характерной в этом отношении была постановка в Театре Революции «Человека с портфелем» А. Файко, осуществленная А. Диким совместно с Н. Акимовым, по эскизам которого делалось декоративное оформление спектакля.

Это была одна из самых парадоксальных работ молодого Н. Акимова. Наряду с более или менее точно воспроизведенным купе международного вагона в спектакль вводились сцены, где вещи и предметы давались в явно неправдоподобных ракурсах и деформированном виде. Перед зрителем появлялись гигантские кресла, величиной с громоздкий шкаф, пепельницы, похожие на огромные тазы, непомерно высокие вешалки с висящими на них пальто, рассчитанными на Гулливера. Заседание прозаического Ученого совета в одном из московских научных институтов проходило за столом, который висел в воздухе торчком под углом в сорок пять градусов. И сами заседающие, одетые в пиджаки и толстовки, тоже как будто висели в пустом пространстве, располагаясь в свободных позах вокруг вздыбленного стола. Все в этой обстановке было намеренно ненастоящим, искусственно деформированным.

И вместе с тем на этой сверхусловной сценической площадке разыгрывалась настоящая человеческая драма, острой болью отдававшаяся в душе зрителя, развертывалась подлинная трагедия мальчика-подростка, образ которого с такой поразительной силой и искренностью был создан в этом спектакле молодой Бабановой. Это было то искусство высокой душевной правды, которое Станиславский называл искусством переживания и создания которого оставляют неизгладимый след в памяти современников, как нечто реально пережитое ими в самой жизни. Бабановский Гога был творческой вершиной в этом спектакле. Но и другие роли в нем решались актерами в том же плане углубленного психологизма. В этом отношении близко к бабановскому Гоге стоял созданный Л. Волковым образ старого профессора Андросова, необычайно яркий в его жизненной правде и невыдуманном драматизме.

По тому же пути проходит в эти годы и Вахтанговская студия, когда на ее небольшую сцену, уставленную игрушечными декорациями «Принцессы Турандот» и «Льва Гурыча Синичкина», вторгается вместе с первыми пьесами молодой советской драматургии сама жизнь революционной эпохи, с ее острыми социальными конфликтами и сложными человеческими судьбами.

{252} Еще вчера, следуя заветам своего учителя, студия культивировала мейерхольдовское мастерство пластического гротеска, формируя свой особый иронико-игровой вариант условного стиля в актерском исполнении. Еще вчера молодые участники студийных спектаклей старались как можно точнее реализовать в своей творческой практике лукавый тезис позднего Вахтангова: играть «отношение к образу»[[165]](#endnote-151). А сегодня на тех же студийных подмостках те же актеры с полным соблюдением бытовой и психологической правды компонуют целостные и временами сложные по психологической структуре образы своих современников.

Этот поворот Вахтанговской студии обозначается в «Виринее» Л. Сейфуллиной, поставленной А. Поповым, тогда только начинавшим московский этап своей профессиональной работы режиссера.

В этом спектакле в решении сценической площадки студия сохраняет принцип театральной условности, правда, в более сдержанной форме, чем это практиковал тогда Театр Революции. В согласии с этим принципом театр не стремится создать на подмостках иллюзию жизни. На фоне некрашеного холста, обрамлявшего сценическую площадку, были разбросаны как бы эскизно намеченные отдельные детали, характерные для деревенского быта. На одной стороне сцены, по линии портала, на зрителя смотрел двухстенный угол крестьянского дома, как будто незаконченной постройки — с неровно торчащими продольными досками стен и пола. На другой — несколько в глубине стояла часть плетня, какой обычно встречается на деревенской околице. Вокруг этих двух центров, или опорных пунктов, режиссер развертывал действие многочисленных эпизодов пьесы, идущих то в закрытых помещениях, то на вольном воздухе. Сцена как бы членилась на несколько площадок с условным обозначением места действия — прием, часто встречавшийся в те времена, почти исчезнувший со сцены в послевоенные 40‑е годы и снова возродившийся в сегодняшнем театре.

Но в игре актеров не было ничего условного. В спектакле действовали реальные люди времен гражданской войны со всеми внешними и внутренними знаками этой эпохи. Образы этих людей были созданы в пестрой стилевой гамме. Здесь были и чисто жанровые фигуры, очерченные бегло внешними бытовыми штрихами, но уже встречались и образы, сделанные в более сложном рисунке. Замечательная Виринея Алексеевой с ее глубокой, страстной натурой; щукинский Павел Суслов, оставшийся жить в сознании современников как реально существовавший {253} человек; трагический Магара Толчанова — все это были живые люди со своим неповторимым миром и своеобразным человеческим характером. В этих случаях актеры студии непроизвольно приближались к мхатовскому искусству психологического реализма.

#### 3

Интересно, что актеры этих театров, с таким вниманием и с такой душевной самоотдачей воссоздававшие тонкую психологическую ткань в своих сценических образах, меньше всего предполагали в ту пору, что они в этой области хоть в какой-то мере продолжают традиции МХАТ и имеют что-либо общее со Станиславским и с его теорией актерского искусства. Подобно мольеровскому Журдену, не подозревавшему, что он говорит прозой, они долгое время не знали, что искусство, которое начинает так хорошо им служить при создании полноценных образов современников, имеет непосредственное отношение к искусству психологического реализма. Они шли к нему непроизвольно, как это большей частью и бывает в настоящем творчестве, в результате тех задач, которые ставила перед ними новая драматургия, а вернее, современная жизнь, приходившая вместе с драматургом на сцену. Руководители и актеры этих молодых театров брали свое добро там, где они его находили, не задумываясь над его происхождением.

Мхатовское искусство психологического реализма не было ими программно осознано. Наоборот, в своих тогдашних декларациях они резко отмежевывались от какой бы то ни было преемственной связи с мхатовским искусством «душевного реализма». И в этом они не были одиноки. В ту пору, вплоть до конца 20‑х годов, пожалуй, нельзя было найти ни одного театрального деятеля (за исключением самих мхатовцев, да еще из наиболее правоверных!), кто смог бы сознательно объявить себя сторонником искусства психологического реализма. В те годы в самых широких театральных кругах оно было крайне непопулярным и считалось давно изжившим себя, непригодным для задач советского театра. Его не признавало подавляющее большинство театров самых различных художественных устремлений, от экстремистского Театра Пролеткульта, занимавшего при С. Эйзенштейне крайнюю левофронтовскую позицию, до сверхакадемического Малого театра и всей массы периферийных театров, не говоря уж о Мейерхольде и Таирове, издавна враждебных всяческому театральному «психоложеству», по полемическому {254} выражению Маяковского. От традиций мхатовского искусства отрекались в ту пору и его студии: уже упоминавшаяся нами Третья, в просторечье Вахтанговская, и Первая студия, когда-то любимое детище Станиславского, обязанная ему своими первыми театральными триумфами еще в дореволюционные годы. Среди этого всеобщего отречения не устоял и Немирович-Данченко, отказавшийся от реалистических традиций прежнего МХАТ в своем журнальном интервью в дни двадцатипятилетнего юбилея Художественного театра[[166]](#endnote-152).

Не нужно удивляться этому на сегодняшний день странному явлению. На то были свои серьезные причины. Взорванный быт первых лет революционного урагана не благоприятствовал формированию реалистического искусства. Это была та историческая минута в жизни общества, когда художник мог сравнительно легко улавливать только общее направление мчащегося жизненного потока, неясно различая те частности, те детали, без которых искусство реализма, какие бы формы оно ни принимало, не существует. Это не значит, что в такие периоды истории реалистическое искусство существовать не может. Есть гениальные художники с особой зоркостью взгляда, которые и в эти исторические «минуты» могут сохранить ему верность. Так было с А. Блоком, который создал свою поэму «Двенадцать» в самый момент революционного взрыва, потрясшего мир.

К числу таких гениальных художников принадлежал и Станиславский. Только он в эту пору оставался верен основным творческим началам Художественного театра в области актерского искусства. Осыпаемый насмешками со всех сторон, он упорно продолжал искать новые средства, которые помогли бы искусству переживания родиться заново, вобрать в себя патетику революционной эпохи, ее громкую речь, ее высокий пафос. Отдельные упоминания современников о встречах со Станиславским в те годы сохранили для нас образ задумавшегося, одинокого, опечаленного гения, оставленного учениками и вчерашними последователями, но продолжающего настойчиво идти своим путем.

«Одиночество Станиславского» — так озаглавил статью о своем старом учителе Вс. Мейерхольд, сам находившийся тогда в расцвете сил и в зените славы. С отдельными положениями этой интересной и во многом верной мейерхольдовской статьи можно спорить, особенно сейчас, когда перед нами расстилается весь завершенный творческий путь Станиславского, а вместе с ним и огромный пласт истории театра новейшего времени, теперь {255} уже за целых семь-восемь десятков лет[[167]](#footnote-17). Но ее название совершенно точно выражало тогдашнее положение Станиславского в театральной среде. Чтобы понять подлинную меру этого одиночества Станиславского, достаточно перелистать специальную театральную прессу тех лет.

Двухгодичные заграничные гастроли МХАТ, сопровождавшиеся почти фантастическим успехом театра и самого Станиславского как актера и режиссера, вернули ему веру в себя и в историческое назначение созданного им театра, в новые возможности того искусства актера, которому он был предан всю свою уже долгую тогда жизнь. Находясь вдали от шумной и пестрой жизни театральной Москвы тех лет, с ее бурными дискуссиями, с острой полемикой и с эстетическим озорством театральной молодежи (и не только молодежи!), он многое передумал заново, многое увидел в ином свете, чем это представлялось ему, когда он сам находился в кипящем водовороте разноречивых опытов, исканий, теоретических платформ и лозунгов, взаимно исключающих друг друга. Картина московских театральных боев предстает перед ним издали в неотразимой ясности, освобожденная от случайностей и от «злобы» текущего дня. Перед ним начинают вырисовываться новые, еще не изведанные горизонты театрального искусства революционной России и его собственная возможная роль в формировании этого искусства. И над всем этим встает сознание своего долга перед молодежью новой России, рвущейся на сцену, все больше крепнет ощущение внутренней необходимости отдать свой огромный творческий опыт рождающемуся театру завтрашнего дня.

Об этом говорит его знаменитая книга «Моя жизнь в искусстве», которую Станиславский заканчивает в первом {256} варианте и издает еще за границей. Это — не обычная автобиография художника, оглядывающегося на склоне лет на пройденный путь. В этой книге меньше всего от подведения жизненных итогов, хотя она и облечена в традиционную форму автобиографического повествования. Она насквозь полемична и обращена в сегодняшний день, направлена в самый центр тех острых дискуссий и схваток, которые разыгрывались тогда на московском театральном фронте и перекидывались в большие и малые города театральной провинции.

Из своего прошлого Станиславский брал в этой книге только то, что было ему нужно для защиты и для утверждения в современном театре актерского искусства душевной правды и человеческой страстности. Это была программа действий, вызов на поединок, своего рода «иду на вы!»; это был манифест, который выпускает Станиславский, объявляя свое «верую» и сзывая возможных единомышленников, чтобы начать последнее в своей жизни, решающее сражение за торжество своих художественных идеалов.

Когда весной 1924 года Станиславский возвращается в Россию, для него начинается один из самых интенсивных периодов его многолетней деятельности, это короткое трехлетие, 1925 – 1928 годов, в которое он смело перестраивает сверху донизу творческую систему Художественного театра, формирует заново его артистический коллектив, вливая в него целую труппу талантливой актерской молодежи, создает новый современный репертуар, воспитывает плеяду молодых режиссеров и вместе с ними за три года выпускает одну за другой десять новых постановок, из которых добрая половина вошла в число этапных спектаклей в истории театра[[168]](#footnote-18).

И все это он делает точно, уверенно, с какой-то веселой неистощимой энергией, несмотря на возраст (ему шел тогда седьмой десяток) и на ожесточенные нападки, которые продолжали сыпаться на Художественный театр и особенно на него самого со всех сторон тогдашнего театрального фронта. Только тяжелая болезнь сердца, внезапно открывшаяся в юбилейные мхатовские дни 1928 года, обрывает кипучую деятельность Станиславского и заставляет его почти исключительно перейти на педагогику.

Главной мишенью тогдашних нападок на Станиславского продолжала оставаться все та же теория актерского {257} искусства, которая составляла творческую основу Художественного театра на протяжении всей его деятельности и с которой был связан в дореволюционные годы расцвет таких больших актеров — властителей дум своего времени, как сам Станиславский, Москвин, Качалов, Леонидов, Михаил Чехов, и целой плеяды, может быть, менее значительных по масштабу, но не менее ярких по таланту других актеров МХАТ и его Первой студии.

Как мы уже говорили, в годы революции подавляющее большинство театральных деятелей видело именно в этой теории и практике мхатовского искусства актера главное препятствие для развития театра нового социально-художественного типа, рождающегося в грозах революционной эпохи. Им казалось, что это искусство, «с его мелочным душевным анализом», как писал Луначарский, годно лишь для интимных камерных спектаклей, изображающих застойную жизнь старой, дореволюционной России, и что оно способно только исказить сегодняшнюю революционную действительность, представить ее в идейно извращенном виде. При этом в самой художественной силе этого искусства, в его «заразительности», в его способности глубоко проникать в души людей они видели особую опасность для новых зрителей, мало искушенных в области искусства, крайне восприимчивых к его созданиям, легко отдающихся во власть его образной речи. Поэтому всякая попытка направить поиски новых театральных путей в сторону такого искусства представлялась этим деятелям глубоко ложной, враждебной революции и ее театру.

Своего апогея нападки на это искусство Художественного театра достигают после премьеры «Дней Турбиных». Над ним разражается буря. Казалось, все худшие прогнозы противников МХАТ и Станиславского подтвердились. Великолепное мастерство молодых актеров в раскрытии душевного мира своих персонажей послужило театру как будто только для того, чтобы морально оправдать героев белого движения и вызвать к ним сочувствие у зрителей, — так писали тогда и говорили о «Днях Турбиных» театральные критики и творческие работники театра различного эстетического толка, от «левого фронта» до театральной академии. В искусстве «душевного реализма» видели искусство внутренней эмиграции.

В единодушном хоре порицаний, возмущенных откликов и реплик потонул в ту пору трезвый голос Луначарского, который попытался в своей рецензии вскоре после премьеры, правда, осторожно и с некоторыми {258} оговорками, но все же оправдать появление этого спектакля и найти в нем общественно-положительный смысл[[169]](#endnote-153).

В эти дни сомнения в жизненности актерского искусства психологического реализма, сомнения в его созвучности с революционной современностью, по-видимому, проникают и в среду самих мхатовцев. Старожилы Художественного театра помнят ночное собрание, которое было созвано вскоре после премьеры «Дней Турбиных», когда на театр уже обрушился первый шквал негодующих рецензий и отзывов. На этом собрании Станиславский в страстной речи заклинал своих старых и молодых соратников не сдавать взятых позиций, продолжать борьбу за искусство переживания — единственно подлинное искусство, способное раскрыть во всей глубине и сложности духовную жизнь участников и свидетелей величайшего в мире социального переворота.

Положение резко меняется после неожиданного, поразившего всех успеха «Бронепоезда 14‑69», который Художественный театр выпускает через год, в десятилетнюю годовщину Октябрьской революции. Словно по взмаху волшебной палочки буря вокруг МХАТ мгновенно стихает. На этом спектакле искусство психологического реализма справляет свое нежданное торжество. После долгих лет непризнания оно получает права гражданства в театральном мире и привлекает к себе всеобщее внимание и обостренный интерес. Еще вчера гонимое, объявленное мертвым пережитком исчезнувшей исторической эпохи, это искусство становится сегодня неожиданно живым, набирает новую силу, обнаруживает свою способность дать наиболее глубокое и точное для того времени решение спектакля героико-революционной темы и острого публицистического звучания. Притом такое решение было дано на материале пьесы, при всех ее положительных качествах откровенно агитационной по своей направленности.

Газетные и журнальные отзывы на постановку «Бронепоезда» передают ощущение «открытия», которое царило в зрительном зале на общественном просмотре этого спектакля. Мхатовское искусство психологического реализма, возникшее вместе с драматургией Чехова, созданное как будто только для того, чтобы повествовать вполголоса со сцены о потаенных, едва уловимых движениях человеческой души, — это утонченное, изысканное «сновидческое» искусство рождалось заново, обретало вторую жизнь, обогащалось новыми выразительными средствами. Ему становились доступными и острые социальные конфликты, вынесенные на поверхность, и высокая {259} патетика чувств и страстей, разбуженных в людях вихрями революции.

Это было в своей основе прежнее мхатовское искусство, не потерявшее способности к тонким нюансам, но как бы помноженное на пафос революционной эпохи, впитавшее в себя ее яркие контрастные краски, вобравшее ее громкие голоса, перенявшее ее беспокойные стремительные ритмы. Это искусство вносило в изображение персонажей, взятых из современной действительности — вместе с правдой их внутреннего мира, их человеческих чувств и переживаний, — и то, что можно назвать романтической приподнятостью души, возникавшей в героях «Бронепоезда» от той исторической минуты, в которую они жили и которая требовала максимального напряжения их духовных сил. Это отмечал Луначарский в своей рецензии на «Бронепоезд», утверждая, что в этом спектакле МХАТ поднялся до той романтической высоты, которую он назвал «героическим символизмом»[[170]](#endnote-154). От этой романтической приподнятости образов шла и необычная для прежнего МХАТ подчеркнутая театральная острота во внешней пластической характеристике персонажей спектакля.

И здесь хочется предупредить читателя, чтобы он не судил об этом классическом спектакле раннего советского театра по той постановке «Бронепоезда», которая состоялась в начале 60‑х годов во МХАТ[[171]](#endnote-155). Этот «Бронепоезд» имеет очень мало общего с постановкой Станиславского 1927 года, хотя, по замыслу создателей, он должен был повторить его идейно-художественную концепцию.

Вообще всякая попытка повторить старый спектакль в той трактовке, в какой он был создан когда-то, много лет назад, обречена на художественную неудачу. Театр не археологический музей. Пьесы классического репертуара — советского или дореволюционного — можно ставить, только отрешившись от их старой трактовки, по новому режиссерскому замыслу, по современному постановочному «чертежу». Спектакль, создаваемый на материале старой пьесы, должен родиться заново как подлинно художественное, современное произведение, связанное с сегодняшним зрительным залом, с его настроениями, проблемами и заботами. Театральное представление нельзя повторить по «нотам» прошлого, как нельзя повторить исчезнувшую жизнь во всей свежести, во всем блеске ее минутных красок. Опыт «Мандата», восстановленного Э. Гариным по мейерхольдовской партитуре, или «Любови Яровой» в Малом театре, поставленной в старой режиссерской трактовке, говорит об этом с достаточной ясностью[[172]](#endnote-156). {260} Вместо ярких когда-то спектаклей, оставивших ощутимый след в истории советского театра, перед недоумевающим зрителем возникло нечто убогое и жалкое во всех отношениях. Приблизительно то же самое произошло и с «Бронепоездом» в его редакции 60‑х годов.

Сценическая трактовка пьесы — это не постоянная униформа, надетая на нее на вечные времена. Для того чтобы такие спектакли с длительной биографией, как мхатовские «Царь Федор Иоаннович» или «На дне», не старели, нужно, чтобы они не сходили со сцены и изменялись вместе со временем, как бы впитывая в себя его новые веяния.

Что же касается «Бронепоезда», то, чтобы восстановить его, как он шел в 1927 году, нужно было совершить невозможное. И самое главное, нужно было воссоздать воздух, каким дышали московские люди той эпохи, атмосферу, царившую в зрительном зале и за кулисами театра, восстановить состояние душевной взволнованности, в котором жила труппа театра перед премьерой. Н. Горчаков в своей книге «Режиссерские уроки Станиславского» рассказал, как делалась эта постановка, какой самоотдачи, какого почти предельного слияния с образом добивался Станиславский от всех актеров, вплоть до исполнителей небольших бессловесных ролей. Психологическая атмосфера, в которой проходили последние репетиции и первые спектакли «Бронепоезда», создавалась не только средствами режиссерского и актерского мастерства. Здесь действовало то, что мы называем творческим порывом, особым повышенным чувством, охватившим всех участников постановки, хорошо понимавших в те дни, что этот спектакль многое решит в творческой жизни Художественного театра и в судьбе того искусства, которое когда-то составляло силу и славу этого замечательного театра.

Не приходится говорить, что самая детальная режиссерская партитура не в состоянии передать всего этого, так же как она не может передать нам живые интонации актеров, их жесты, взгляды — все те неповторимые детали, без которых спектакль не существует как художественное произведение. А мхатовский «Бронепоезд» был весь соткан из таких точно найденных и внутренне пережитых деталей, непроизвольно подсказанных самим временем, когда он рождался, зрительным залом, для которого он был создан.

Постановка «Бронепоезда» 1927 года не была идеальной во всех отношениях. Так же как и в самой пьесе Вс. Иванова, в ней были свои недостатки, которые впоследствии {261} и определили сравнительно недолгий срок ее сценической жизни[[173]](#footnote-19). Но в момент рождения «Бронепоезда» его недостатки становились незаметными рядом с главным, что захватило тогда зрителей и требовательных знатоков театрального дела: еще невиданная на сцене психологическая глубина, жизненная и театральная яркость, с какой были показаны персонажи, притом *все* персонажи — от Пеклеванова и Вершинина, этих главных героев событий «Бронепоезда», до так называемых эпизодических или просто бессловесных участников массовых сцен.

{262} Вообще в «Бронепоезде» зрителей поражало обилие индивидуальных человеческих «портретов» их современников — портретов, сделанных с удивительной точностью психологического рисунка. В этом спектакле с его многочисленными массовыми сценами, казалось, не было ни одного «пустого» персонажа, очерченного актером только внешними жанрово-бытовыми штрихами. К каждому из них — вплоть до какого-нибудь «4‑го партизана» или «3‑й бабы» из толпы — Станиславский вел актеров через воссоздание их внутреннего мирз, их жизненной и духовной биографии. Поэтому каждый из них проходил перед зрителем со своей индивидуальной судьбой в событиях революции, с неповторимым складом своего человеческого характера. Основное действие спектакля как бы обрастало серией небольших «новелл», в центре которых каждый раз стоял какой-нибудь персонаж, второстепенный или даже третьестепенный по своему положению в событиях драмы, но выраставший на короткое сценическое мгновение в самостоятельный образ большой драматической силы. Так было в знаменитом эпизоде с пленным американским солдатом, так было в трагической сцене расстрела «мужичонка-партизана» на полустанке в тайге или в эпизоде с Мишей-музыкантом, с этим мечтателем, далеким от жизни, которого ветер революции каким-то фантастическим образом занес в отряд сибирских партизан.

«Культурно-историческим событием» назвал Луначарский постановку «Бронепоезда» в Художественном театре в одной из своих статей того времени[[174]](#endnote-157). Он хорошо понимал, что с этого момента высокая, самая совершенная сценическая культура, созданная в прошлом, становится достоянием всею советского театра, берется на его «художественное вооружение», как любили говорить в те годы, и берется в своем новом многообразном стилевом качестве.

Обязывающая характеристика «Бронепоезда», данная Луначарским, тем более интересна и значительна для нас, что он сам долгое время, еще с дореволюционных лет, не был безоговорочным сторонником творческого метода МХАТ. Луначарский высоко ставил великолепное искусство Художественного театра и в качестве руководителя советской театральной политики всячески оберегал этот театр от чересчур грубых наскоков на него со стороны экстремистски настроенных «левых» критиков и театральных деятелей. Но для него, как и для многих его современников, хотя и в менее категорической форме, в первые годы революции представлялось сомнительным {263} мхатовское искусство психологического реализма. Он видел в нем излишне «кропотливую» психологизацию, чуждую его тогдашней эстетической программе. Одно время Луначарскому даже казалось, что в своем дальнейшем развитии Художественный театр неизбежно откажется от принципов этого искусства и, переняв многое от Мейерхольда и других «лефовских» театров, придет в конце концов к «театральному реализму»[[175]](#endnote-158) (его собственное выражение) старого Малого театра времен Ермоловой, Ленского и Южина.

Но мхатовский «Бронепоезд» заставляет Луначарского пересмотреть эту его концепцию. В своих статьях он не раз возвращается к «Бронепоезду» и с каким-то удивлением и новым интересом обнаруживает далеко идущие и как будто неожиданные для него последствия этого спектакля в формировании советской театральной культуры. В своем последнем театральном обзоре в начале 30‑х годов Луначарский снова вспоминает эту мхатовскую постановку и отмечает, что ни одному театру, кроме Художественного, не удалось в творчестве своих актеров соединить внимание к тончайшим движениям человеческой души с высокой патетикой в своей образной речи.

Постановка «Бронепоезда» была значительна не только сама по себе в контексте театральной жизни 1927 года. Она бросила новый свет на предшествующие опыты Станиславского в его поисках еще не открытых возможностей искусства психологического реализма. После этого спектакля в более глубоком значении раскрылась новая стилевая природа и «Горячего сердца» с его озорной, гротесково-сатирической яркостью, и карнавально-пестрой «Женитьбы Фигаро», и, наконец, «Дней Турбиных», этого многопланово построенного спектакля, в котором тонкая психологическая манера в обрисовке семейного круга Турбиных соседствовала с резко сатирическими характеристиками гетмановщины и со зловеще-гротесковыми эпизодами в петлюровском стане. Становилось ясно, что «Бронепоезд» не является единичной удачей театра и что за этим спектаклем лежит целая полоса напряженных поисков и многообразных опытов. И, может быть, начало этих поисков относится еще к самым первым годам революции, когда Станиславский, занимаясь в Студии Большого театра, стремился расширить художественные средства искусства психологического реализма, как бы «приживляя» к нему кусочки живой ткани, взятые им от искусства оперного театра, условного по своей природе, подчеркнуто яркого по своей красочной {264} гамме и как будто не допускающего детальной психологизации сценического образа.

Так или иначе, в конце 20‑х годов мхатовское искусство «душевного реализма» предстает перед нами в уже сложившемся новом стилевом единстве. Оно прочно утверждается на сцене Художественного театра и впоследствии создаст целую серию его блестящих спектаклей 30‑х годов, поставленных Станиславским, Немировичем-Данченко и целой группой их талантливых учеников. Цельность этого нового стиля актерской игры начинает теряться позднее, опять-таки в те же сложные для нашего театра в целом и для Художественного театра в особенности, — послевоенные годы.

#### 4

Главное в теории Станиславского, что вскоре после «Бронепоезда» становится достоянием сравнительно широких кругов актерства, было его давнее открытие душевного мира актера как прямого источника его творчества. Это открытие было в ту пору сведено в сжатую формулу: «идти от себя» в создании сценического образа.

Сегодня эта формула известна каждому обучающемуся на первом курсе любой театральной школы или училища, хотя применяется большей частью в крайне упрощенном варианте. Но в конце 20‑х — начале 30‑х годов дело обстояло по-другому. Эта формула звучала тогда как откровение, как небывалое открытие новых путей к созданию сценического образа.

Что актер должен наблюдать и изучать жизнь во всех ее разрезах и социальных пластах, — об этом русское актерство знало еще со времен Щепкина.

Но что он должен наблюдать и изучать свой собственный душевный мир, неустанно исследовать собственную человеческую природу, открывать в ней все новые и новые стороны и включать ее в различных дозах в состав создаваемого сценического образа, — эту истину русское актерство (и не одно русское!) узнало только от Станиславского.

В прошлом ее знали лишь немногие актеры исключительного дарования, которых мы называем великими и творческий опыт которых и привел Станиславского к его «открытию». Впрочем, даже нельзя сказать, что они «знали» эту истину. Просто они были так устроены, так созданы самой природой, что не могли творить иначе, чем отдавая ролям хотя бы частицу своей души, своего духовного опыта, своих человеческих (не актерских!) {265} чувств и страстей, своей жизненной драмы. Работу над ролью Мочалов называл тяжелой «душевной работой». И эти его слова в различных вариантах могли повторить и Щепкин, и Стрепетова, и Ермолова, и Комиссаржевская, и сам Станиславский.

Но вряд ли Мочалов или Щепкин и другие актеры того же творческого типа и масштаба могли видеть в такой особенности своего творческого процесса некую норму, хотя бы и высшую, актерского искусства вообще, норму если и не универсальную, то, во всяком случае, выходящую за пределы счастливой случайности, за границы чисто личного опыта отдельных, по-особому одаренных художников.

По-видимому, в своей способности до конца сливаться с ролью они видели какой-то исключительный дар, ниспосланный им волшебницей природой, дар одновременно счастливый и мучительный, когда, казалось, некий дух нисходил к ним, помимо воли овладевал их сознанием, управлял их действиями и словами, поднимал их на высочайшие вершины непостижимых творческих озарений.

Приблизительно так же смотрели на творчество этих актеров и наблюдатели со стороны: критики и знатоки театрального искусства. Из теоретиков прошлого только Белинский в свои счастливые минуты на опыте того же Мочалова близко подходил к разгадке подлинной природы подобных актерских «озарений» и «наитий». Он временами угадывал, что такие «наития» были связаны с душевной исповедью художника, с его взволнованным рассказом о самом себе, о своих собственных человеческих радостях и страданиях, о своей судьбе в окружающем мире. Но даже у Белинского это были только отдельные гениальные догадки, не сведенные в более или менее целостную теоретическую концепцию.

В основном же творчество таких актеров для современников, а затем и историков театра выходило далеко за границы объяснимого. А по мнению многих, оно вообще уже не относилось к искусству и являлось чем-то вроде экстатических прорицаний пифии, подобием кликушества.

По всем данным такой точки зрения придерживался и Мейерхольд, который на протяжении всей своей театральной деятельности отрицал за подобным творчеством право называться искусством. У Ермоловой, Дузе, у Комиссаржевской он принимал только то, что было в их игре от первоклассного мастерства — от умного логического замысла и пластической техники, действительно великолепной. А все, что относилось к знаменитым «минутам» {266} Ермоловой, Комиссаржевской, Дузе — к этим высшим взлетам их творческого гения, когда они достигали полного слияния с ролью, как бы растворяясь в ней, — все это для Мейерхольда было «шаманством», своего рода «опьянением», недостойным подлинно высокого искусства. Мочалов для него навсегда остался актером «нутра», может быть и гениальным по своим возможностям, но так и не ставшим художником.

Отсюда шло и отрицательное отношение Мейерхольда к искусству переживания Станиславского[[176]](#footnote-20).

В этом отношении, при всем своем новаторстве, Мейерхольд разделял общераспространенный в те времена традиционный взгляд на искусство актера. По этому традиционному взгляду чем дальше уходит актер в своих созданиях от самого себя, от своего человеческого душевного мира, чем радикальнее он изгоняет из творческого обихода свой жизненный и духовный опыт, тем выше он поднимается как художник. Если актер и может идти «от себя» при создании сценических образов, то только от чисто внешних своих физических данных, которые определяют его театральное амплуа.

Это была кокленовская теория, считавшаяся в старом театре классической. Свое господствующее положение она сохраняла вплоть до конца 20‑х годов. А в первое десятилетие революции даже получила чуть ли не универсальное признание. В своем крайнем мейерхольдовском {267} варианте она была принята «на вооружение» театром агитационно-плакатного стиля и на какое-то время стала одним из обязательных признаков революционного искусства.

Бабанова рассказывала впоследствии о том, с каким упорством и с каким отчаянием она старалась изгнать из своих сценических созданий всякие признаки собственного душевного мира, чтобы сделаться настоящей актрисой революционного театра[[177]](#endnote-159). И эта борьба актрисы с собой шла в ту пору, когда она работала над такими своими шедеврами, как Стелла в «Великодушном рогоносце» или ее обаятельная Полинька из «Доходного места».

К счастью, несмотря на все старания, молодой актрисе не удалась жестокая операция над своей творческой природой. Бабанова была прирожденной актрисой психологического театра не по школьной выучке, а вопреки ей, в силу изначальной природы своего дарования. Изъять собственный душевный мир из своих созданий для нее было задачей, равнозначной отказу от творчества вообще, от своей профессии. В этом случае ей просто нужно было перестать быть актрисой и перейти со сцены в зрительный зал.

Про таких актеров Станиславский говорил, что для них его «система» не нужна. Они носят ее в себе, можно сказать, со дня своего рождения. Как бывают певцы с поставленным от природы голосом, подобно Шаляпину, так и Бабанова играла «по системе» непроизвольно уже с первых шагов в театре. А в конце 20‑х годов Бабанова начинает осознавать истинную силу своего дарования и его близость к тому искусству, которое Станиславский называл искусством душевного реализма.

Но сколько актеров с менее резко выраженной склонностью к такому искусству либо окончательно подавляли в себе свою человеческую природу, либо просто шли по давно проторенному пути, даже не подозревая, какой богатый и неистощимый источник для творчества таится в них самих, находится у них под руками, стоит только оглянуться на себя, на свое душевное хозяйство.

Формулу «идти от себя» и связанное с ней искусство переживания, как высшую норму актерского творчества, Станиславский открыл еще в пору ранних своих артистических странствий. А впоследствии эта формула была им неоднократно проверена в творческой практике целых артистических коллективов. И в то же время на протяжении нескольких десятилетий у подавляющего большинства театральных деятелей и теоретиков, иногда даже близких к Станиславскому, его «открытие» не находило признания.

{268} Временами кажется невероятным, с каким трудом пробивала себе путь такая простая и бесспорная мысль Станиславского о том, что актер помимо своих наблюдений над жизнью и над другими людьми должен изучать и собственное внутреннее хозяйство и черпать из него материал для сценических созданий. Казалось бы, это истина, не требующая долгих доказательств, поскольку актеру некуда уйти от собственного человеческого материала.

Но именно эта истина вызывала в театральной среде странное сопротивление, сопровождаемое насмешками, а в лучшем случае настороженность и недоверие, даже при самых, казалось бы, неоспоримых ее проверках в сценической практике.

Первый раз свое «открытие» Станиславский применил в широких масштабах на чеховских и горьковских спектаклях Художественного театра в самые начальные годы его деятельности. Оно, как известно, дало поразительные результаты. Целая плеяда блестящих актерских талантов появилась на мхатовской сцене. Они поражали современников не только мастерством, но прежде всего удивительной душевной правдой, с какой раскрывали внутренний мир своих героев. Сегодня имена этих актеров стали легендарными в истории русской сцены. Москвин, Качалов, Леонидов, Грибунин, Артем, Лилина, Книппер-Чехова — все это были актеры первого мхатовского призыва, перед которыми Станиславский открыл необъятные горизонты, актеры, в которых он разбудил художников, как писал об этом Качалов в письме к М. Ф. Андреевой еще в 1904 году[[178]](#endnote-160).

Второй раз «открытие» Станиславского дало исключительные результаты в творческой практике Первой студии МХТ, этого «собрания верующих в религию Станиславского», как называл студию Михаил Чехов.

Об игре молодых участников студии в театральных кругах говорили как о «чуде» предельного перевоплощения. Казалось, еще никогда в истории театра актеры не достигали такой степени слиянности своего внутреннего мира со сценическим образом и не поднимались на высоту такой исчерпывающей психологической правды.

При этом наблюдателей поражало, что подобная высокая степень перевоплощения оказалась доступной исполнителям всех без исключения ролей, вплоть до самых небольших, почти не имеющих текста. Казалось, что в студии не существовало «средних» исполнителей. Эта была демонстрация первоклассных актерских дарований, ничем не уступающих друг другу.

{269} Между тем участники представлений студии в своем большинстве были рядовыми «сотрудниками» из основной труппы МХТ, не первый год выходящими на подмостки метрополии в так называемых народных сценах. А сегодня их имена на все лады склонялись в театральной прессе, им предрекали блестящее артистическое будущее, с ними связывали лучшие надежды современного театра.

Это был триумф Станиславского и его тогда еще только рождавшейся «системы». Словно сказочный маг прикоснулся волшебной палочкой к обыкновенным сценическим «полезностям», обреченным на незаметное существование в сумерках театральных кулис, и преобразил их, открыл в них божественный дар, о котором они сами не подозревали раньше.

И, наконец, в последний раз «открытие» Станиславского было связано с рождением молодой труппы МХАТ, составившим центральное событие в жизни советского театра 20‑х годов. Мы все помним имена этих начинающих актеров и актрис, которые в те годы принесли на сцену обаяние молодости, блеск первоклассных талантов и глубокое проникновение во внутренний мир своих современников. Это было новое поколение «орлят», выпестованных Станиславским.

Это рождение новой труппы Художественного театра поразило современников не меньше, чем неожиданное появление плеяды молодых талантов Первой студии в 1913 году. И в этом нельзя было видеть только счастливую случайность или результат благоприятно сложившихся обстоятельств. Даже вчерашним скептикам и хулителям «заумных» теорий Станиславского становилось ясно, что его так называемая «система» действительно обладает способностью уберечь творческий организм актера от омертвления и помогает ему открыть в себе незамутненные, чистые источники всегда живого, вечно обновляющегося творчества.

И такие выводы делались не в результате каких-то теоретических доказательств и выкладок. К ним подводили сами мхатовские актеры своей игрой, притом не знаменитые «старики» Художественного театра, но никому еще не ведомые новые «птенцы» Станиславского, с такой уверенностью, с таким ясным ощущением своего права на это завладевшие мхатовскими подмостками в течение каких-нибудь двух-трех сезонов.

«Посмотрите, — говорили вчерашние скептики, — как эта молодежь играет в “Днях Турбиных”, в “Женитьбе Фигаро”, в “Бронепоезде” и даже в таком как будто незамысловатом водевиле, как катаевская “Квадратура {270} круга”. Здесь уже дело не только в индивидуальном таланте отдельных молодых актеров. Они все сплошь, кончая самым скромным исполнителем небольшой роли, владеют каким-то секретом, который позволяет им оставаться самими собой на сцене в любых ролях, словно они родились и выросли точь‑в‑точь такими же, с теми же характерами, чувствами и мыслями, как их временные сценические спутники. И вместе с тем посмотрите, с какой творческой смелостью они обостряют характеры этих спутников, делают их театрально выразительными, временами даже не боятся придать им неожиданную гротесковую яркость и, несмотря на это, всегда остаются в пределах абсолютной психологической правды».

Так или приблизительно так говорили и думали тогда многие актеры и режиссеры не только из столичных театров, но и приезжавшие целыми группами из дальних городов в Москву специально для того, чтобы посмотреть спектакли неожиданно возродившегося Художественною театра и хотя бы на глаз разгадать тайну неумирающего искусства его актеров в его новой силе и художественном блеске.

Нужно сказать, что «система» Станиславского и в пору Первой студии и позднее была известна актерам и режиссерам, с которыми он работал, только в его изустном изложении и в практическом ее применении на репетициях и на специальных учебных занятиях[[179]](#footnote-21). Рукописные черновики знали лишь немногие, особо близкие Станиславскому люди. А первая часть «системы» в ее завершенной редакции — «Работа актера над собой» — выйдет много позднее, в 1938 году, уже после его смерти: он сам успеет только подержать в руках верстку своей книги и подписать ее к печати.

Таким образом, молодые студийцы и начинающие актеры узнавали от Станиславского только главное в его «открытии», основной путь, которым надо идти актеру, чтобы разбудить в себе свою человеческую природу и поставить ее на службу сценическому образу. При таком изустном изложении естественно отсутствовал многоступенчатый, методический анализ работы актера над собой, от этапа к этапу, как это сейчас показано в его книге. Перед молодой актерской аудиторией выступал вдохновенный художник, стремившийся передать своим ученикам самую сущность того, что ему удалось найти в своих {271} многолетних творческих поисках, а не систематизатор, каким он большей частью предстает перед нами со страниц своей гениальной, но чересчур наставительно-аналитической и методически упорядоченной книги.

Этим объясняется тот переворот, который произошел в сознании молодых студийцев, когда Станиславский раскрыл перед ними всю глубину и творческий смысл найденного им тезиса: «идти от себя» в создании сценического образа. Об этом перевороте вспоминали впоследствии многие участники Первой студии, и прежде всего А. Дикий в своей книге «Повесть о театральной юности».

### IV

«Система» Станиславского сложилась как результат его собственного артистического опыта и пристальных наблюдений над творчеством современных ему актеров — от таких гениальных художников, как Ермолова и Томмазо Сальвини, до изобретательных ремесленников, вроде И. Киселевского или В. Форкатти. Сюда же можно присоединить и изучение по книгам творческого процесса актеров далекого прошлого, а также высказываний об актерском искусстве писателей, критиков и теоретиков театра. Особенно интенсивно Станиславский занимался изучением этого материала в 1906 – 1920 годах, когда в его руках сосредоточилось множество выписок и извлечений из различного рода трактатов, мемуаров и записок, которые ему собирали и переводили доверенные люди, заинтересованные его теоретическими исканиями.

Таким образом, то, что мы сейчас называем «системой» Станиславского, вобрало в себя опыт многих поколений артистов разных школ и индивидуальностей, а также людей, размышлявших когда-либо над загадочной природой актерского творчества. Но Станиславский не ограничился тем, что подытожил и суммировал многовековой опыт своих предшественников. Он подчинил его новым целям и задачам, о которых они и не помышляли. Наконец, Станиславский открыл в нем то, что ускользало от самого внимательного взгляда художника сцены и исследователей актерского искусства. Ему удалось заглянуть в такие глубины творческой лаборатории актера, которые оставались темными для всех его предшественников и которые, казалось, никогда не будут освещены светом сознания самого художника, не говоря уж о стороннем наблюдателе. Станиславский не только осветил какую-то часть этих темных глубин, но и обшарил их {272} бесстрашными руками. Говорю «бесстрашными», потому что иногда в своих поисках он натыкался на такие пласты, на такие складки, запрятанные в душевной природе человека, которые могут испугать недостаточно мужественного искателя.

Чтобы понять это, достаточно прочесть главу «Характерность» в его книге «Работа актера над собой». То, что там рассказано, заставляет нас подозревать, что легенда о человеке-оборотне имеет за собой нечто более реальное, чем просто фантазию сказочника. Станиславский открыл однажды, что в каждом из нас живет множество существ, которые у большинства людей умирают вместе с ними, ни разу себя не обнаружив и даже не подав знака о своем существовании. Может быть, это и хорошо для людей обычных профессий. Неизвестно, какое мохнатое «зверье» или какой новый «гад», по выражению Станиславского, копошится в потаенных уголках нашей душевной природы и стоит ли его вызывать из темноты на дневной свет. Но актер, — если он только настоящий художник (так учит Станиславский), — должен знать свой внутренний мир с населяющими его обитателями, хотя бы некоторыми из них. Он должен не только распознавать их, но научиться распоряжаться ими, вызывать их в нужный момент из тайников своей душевной природы, давать им разрастись до размеров, необходимых для роли[[180]](#endnote-161), а затем по команде загонять обратно в их логово — что весьма немаловажно, как это показал Гете в своей сказке об ученике чародея[[181]](#endnote-162). Сам Станиславский в зрелые годы в совершенстве владел этим высоким искусством и применял его в ролях как будто далеких от него по основным свойствам его человеческого характера, как это было с его плотоядным Фамусовым и особенно с Крутицким из комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты», — с этим огромным, мохнатым реликтовым жуком, каким-то чудом сохранившимся от доисторических времен и выползшим из пещеры на освещенную сцену современного театра.

Но такая всеобъемлющая власть над собой, такая свобода в распоряжении своим душевным миром могут прийти к актеру лишь на самой высокой ступени того сложного мастерства, которое Станиславский называл «психотехникой».

Не случайно поэтому глава о характерности в «системе» Станиславского замыкает весь процесс работы актера над своим внутренним миром. Состояние актера, описанное Станиславским в этой главе, это действительно венец его творческих поисков, высшая награда, о которой {273} только может мечтать артист-художник и которая приходит к нему в результате его фанатического служения своему искусству, его непрекращающейся работы над собой, его безжалостной «самомуштры» в течение всей сценической жизни. Это творческое состояние актера, подводящее его к полному слиянию с ролью, Станиславский назвал «артистическим раем».

Еще недавно тайна такого исчерпывающего перевоплощения представлялась чем-то магическим; казалось, что подобный «артистический рай» доступен лишь немногим актерам, одаренным сверх всякой меры, — тем, кого мы называем гениями. Казалось, только к ним приходят эти минуты самозабвения, когда каким-то чудесным образом на театральной сцене, среди фанерно-холщовых декораций, под светом электрических солнц, на глазах у тысячной аудитории рождается в актере новое существо, чем-то похожее на него и в то же время другое, но такое же реальное, как он сам, живущее самостоятельной жизнью по всем нормальным законам человеческой природы.

Станиславский впервые показал, что у этого «артистического рая» есть свои реальные «ворота», а к этим «воротам» может быть проложена дорога. Это — дорога самопознания артиста, постоянного изучения своей человеческой природы и окружающего мира.

Иногда в театре появляются счастливцы, которые находят ее легко, и ворота рая открываются перед ними чуть ли не по первому их призыву. Яркий пример этому — Комиссаржевская; она вышла на сцену без подготовки, словно чей-то требовательный голос позвал ее из зрительного зала на подмостки, и сразу же заговорила своими словами, сразу же обрела то, что мы называем творческой индивидуальностью.

Другим эта дорога достается в результате упорного труда, ценой великих душевных и даже физических мук, как будто они пробивают ее шаг за шагом с киркой в руках под палящим солнцем в твердых, скалистых горных породах. Об этих муках мы узнаем от того же Станиславского, рассказавшего в своей книге-исповеди («Моя жизнь в искусстве») о своем поистине крестном пути к сияющим вершинам подлинного творчества.

Но не всем актерам, даже с большим талантом, хватает мужества и воли, чтобы пройти до конца по этой трудной дороге. Многие из них останавливаются на полпути, становятся опытными профессионалами, обретают известность и то, что называется «положением» в театре, но навсегда отказываются от счастья полного слияния с ролью, от радости второго рождения на сцене.

{274} А есть и такие, которые и не подозревают о существовании «артистического рая». Для них «рай» — ярко освещенные и разукрашенные подмостки, на которых они, с большим или меньшим правдоподобием и техническим блеском, могут покрасоваться, разыгрывая забавные или трогательные истории, только приблизительно похожие на настоящую жизнь.

«Система» Станиславского обращена не к «счастливцам» и не к тем, кто обладает мужеством и волей, чтобы самим, без посторонней помощи добраться на вершину искусства хотя бы ценой мучительных душевных исканий. Своей «системой» он хочет помочь приобщиться к подлинному творчеству массе актеров среднего дарования, у которых есть талант или хотя бы искорки таланта, но у которых не хватает духовных сил, чтобы самостоятельно пробиться в «артистический рай». Именно для этих актеров и предназначал Станиславский свою «систему». Именно к ним он обращается с призывом не падать духом, укреплять свою волю и настойчивость, «чтобы доработаться до подлинного искусства». Все в ваших руках, убеждал он их. Нужна только каждодневная упорная тренировка, чтобы выработать в себе совершенную психотехнику. «Проведите такую работу в жизнь, — заканчивал Станиславский свой призыв, — познайте свою природу, дисциплинируйте ее, и, при наличии таланта, вы станете великим артистом»[[182]](#endnote-163).

Уже из этих напутственных слов Станиславского видно, что он не обещает своим ученикам и последователям легких побед и быстрого торжества. Его «система» — это не сама дорога в «артистический рай», комфортабельная, асфальтированная дорога, проложенная им для общего пользования, какой она иногда представляется начинающим актерам, стремящимся как можно скорее стать властителями сцены и зрительного зала. Это — и не универсальный ключ, открывающий замки ко всем секретам актерской техники, как часто рассматривают «систему» профессиональные актеры и негодуют, когда она не выполняет эту функцию. Скорее всего «систему» можно сравнить со своего рода компасом, радаром или другим подобным навигационным прибором, владея которым каждый актер, не лишенный таланта, с большими или меньшими усилиями может проложить свой собственный путь к «артистическому раю».

Этот «прибор», или «инструмент», сделан умными руками великого мастера. На его создание Станиславским были отданы многие годы вдохновенных поисков, упорного труда, бесчисленных экспериментов, которые сопровождались {275} не только открытиями и находками, но и тяжелыми неудачами, горькими разочарованиями, как это всегда бывает с мужественными людьми, отправляющимися в далекий путь по неразведанному маршруту.

Какие бы недостатки ни находили в этом «инструменте» будущие поколения актеров, нужно помнить, что за всю известную нам историю театра не было создано ничего хотя бы отдаленно подобного «системе». Это — единственно прочное, чем располагает сейчас актер, стремящийся по своему сознательному намерению проникнуть в таинственную область творчества, в которой обитает «синяя птица» вдохновения, которая раньше считалась неподвластной воле актера и к которой можно было приобщиться только в состоянии экстаза, изредка посещавшего избранные артистические души.

Конечно, история театра, так же как история человечества вообще, не знает случайностей в решающих, основных моментах своего развития. Очевидно, самые задачи, вставшие перед русским театром в начале XX века, были таковы, что для их наиболее точного и полного решения понадобилась радикальная реформа (более того — целый переворот!) сценического искусства, нашедшая позднее свое теоретическое обоснование в «системе» Станиславского. Эта реформа была органически связана с глубокими изменениями в идейно-художественной структуре новой драматургии, начиная с Чехова и Горького, и с такими же значительными изменениями в режиссерском искусстве, резко обозначившимися уже в последнее десятилетие XIX века. А все это, вместе взятое, определялось в конечном счете подземными тектоническими толчками и смещениями геологических пластов, которые уже тогда потрясали изнутри старое общество, возвещая близкое рождение нового мира, несущего с собой небывало новые социальные отношения между людьми, а следовательно и новое искусство.

Таким образом, то, что получило название «системы» Станиславского, родилось и сложилось как явление исторически закономерное, подготовленное всем ходом развития общества и театра. Прежде чем получить свое законченное теоретическое обоснование, она уже реально действовала в живой практике современного театра. Она уже применялась, по-видимому неосознанно, в постановках Станиславского в Обществе искусства и литературы («Уриэль Акоста» и «Отелло»), в ранних работах Художественного театра и прежде всего в его чеховских и горьковских спектаклях. Еще не получив своего названия, «система» — в ее основных творческих принципах — уже {276} возникала в актерских созданиях самого Станиславского, Комиссаржевской, целой плеяды актеров первого и второго мхатовского призыва, а через них захватывала широкие круги актерства не только в России, но и во всем мире. Особенно сильно эта мировая экспансия нового сценического искусства сказалась после триумфальных гастролей МХАТ в Европе и Америке в начале 20‑х годов.

Все это так. Действительно, «система» была извлечена Станиславским из творческой практики современного театра, была подсказана ему эпохой, в которую он вышел на дорогу творческих исканий.

И вместе с тем можно с уверенностью сказать, что без Станиславского, каким мы его знаем, «система» — или даже нечто подобное ей по своей целостности, по своему значению — не была бы создана. Она не существовала бы сейчас как целостное учение об актерском искусстве в его высших проявлениях, как магический компас или радар, указывающий безошибочное направление к обетованному «артистическому раю».

Вместо «системы» мы, по всей вероятности, и сейчас, как и во все времена, имели бы множество новых интересных высказываний о природе актерского творчества, принадлежащих актерам, режиссерам и другим театральным деятелям различных школ, направлений и разного таланта. На этот раз таких высказываний, по всей вероятности, было бы больше, чем обычно в прошлом. То сверхтеатральное время, которое пережил художественный мир за полвека с конца XIX столетия, давало при всех обстоятельствах богатый материал для творческих исповедей, для теоретических трактатов. Слишком много талантливых людей подвизалось на театральных подмостках в эти десятилетия, особенно в России. Но, как всегда, это были бы разрозненные и противоречивые заметки, манифесты, наблюдения, оставляющие обычно свободу для всякого рода произвольных и точных заключений и выводов.

Ведь именно в таком положении мы находимся даже сейчас, когда пытаемся разобраться в теоретических построениях об актерском искусстве таких больших художников и признанных театральных теоретиков, как Мейерхольд, Вахтангов, Таиров. Если мы и добиваемся частичной ясности в понимании их теорий актерского искусства, то происходит это опять-таки в решающей мере потому, что у нас в руках есть надежный отправной критерий, эталон для оценок в виде детально разработанного учения Станиславского. Одни пользуются этим эталоном со знаком «плюс», другие — со знаком «минус». Но {277} и те и другие исходят от него как от чего-то абсолютно достоверного и точного, позволяющего распутать многие из самых сложных проблем актерского творчества.

Как ни тяготятся отдельные театральные деятели необходимостью оглядываться на «систему», даже отрицая ее полезность, они не могут уйти от нее. И есть все основания думать, что такое положение продлится еще долгий исторический срок.

Для того чтобы сконструировать «систему» как такой волшебный «инструмент», одного «социального заказа» эпохи было мало. Нужен был такой выполнитель этого «заказа», как Станиславский, со всеми индивидуальными особенностями его таланта, человеческого характера и жизненной судьбы.

В развитии искусства, больше чем в какой-либо другой области человеческой деятельности, важную роль играет индивидуальность художника, тот неповторимый сплав его душевных и физических качеств, который создает природа в своей скрытой лаборатории, а общество, время, история как бы извлекают его из своих недр, подвергают своей обработке.

Именно поэтому история искусства знает не только закономерности в своем поступательном движении, но и непредвиденные случайности, замедляющие или ускоряющие это движение. Случайности, связанные с особенностями жизненной судьбы художника или индивидуальными свойствами его дарования. Ей известны не только гениальные свершения, но и несостоявшиеся замыслы, прерванные биографии, нераскрытые возможности, которые могли бы существенно повлиять на развитие искусства своего времени, обогатить его новыми идеями и образами, поднять его на такие еще не «взятые», неведомые вершины, откуда мир открылся бы перед современниками с неожиданной стороны, в еще невиданном ракурсе. Как сказал Пушкин о своем безвременно погибшем Ленском:

«Быть может…
. . . . . . . . . . . . . . . .
Его умолкнувшая лира
Гремучий, непрерывный звон
В веках поднять могла…»

Но в развитии искусства бывают потери и другого рода, когда творческий опыт большого художника-новатора в силу индивидуальных особенностей его дарования остается невыявленным до конца или недосказанным {278} в его принципиальном значении, и поэтому многое из этого опыта надолго, а может быть и навсегда, исчезает для последующих поколений. Особенно часто это случается в актерском искусстве — в этом мгновенном, «сиюсекундном» искусстве, с такой легкостью ускользающем от последующего точного анализа. В искусстве актера, больше чем в какой-либо другой области художественного творчества, для верного понимания его внутренних секретов и его технологии крайне важно собственное свидетельство мастера, его собственный рассказ о тех сложных путях, которыми он приходит к созданию образа. А между тем даже самый гениальный актер, как правило, бывает неспособен к самоанализу и к теоретическим построениям.

Ведь совершенно ясно, например, что Щепкин гораздо больше знал о своем новаторском искусстве, чем он сумел рассказать о нем в воспоминаниях, в немногих письмах к ученикам и в беседах, отрывисто переданных позднейшими мемуаристами. Эти скупые его высказывания, даже и такие ограниченные, необычайно ценны. Они сыграли свою роль в становлении реализма на русской сцене. Многое почерпнет для себя из этих щепкинских признаний Станиславский в ранние годы, когда он еще искал свой путь в искусстве, а затем позднее, уже создавая свою «систему». И все же записанные мысли Щепкина об актерском искусстве оказываются только осколками какого-то большого целого, остающегося нам неизвестным. Сейчас мы можем только строить догадки о том, насколько широко понимал Щепкин слово «природа» применительно к актерскому искусству или какое содержание он вкладывал в такие свои термины, как «сочувствие» или «сострастие» актера по отношению к своим персонажам, гадая, аналогичны ли они позднейшему «сопереживанию» и т. д. В таланте Щепкина не было той грани, через которую художник сцены проявляется как теоретик, исследователь актерского творчества. Поэтому значительная и, может быть, самая важная часть его новаторского опыта осталась неосознанной последующими поколениями актеров.

Со Станиславским этого не случилось. Ему удалось в полной мере отдать миру то, чем он был так щедро наделен природой. В нем счастливо соединилось все необходимое для того, чтобы на основе собственного опыта создать всеобъемлющую теорию актерского искусства, охватывающую весь процесс формирования творческой индивидуальности актера, от первых проблесков артистического «я» до свободного, естественного выращивания {279} в себе какого-то нового живого существа, именуемого «человеко-ролью». В Станиславском сама природа как будто специально для этой цели создала поразительно многостороннего художника.

Он был замечательным актером, создателем образов эпохальных по своему идейно-художественному значению. В своей режиссерской деятельности он принадлежал к числу тех немногих режиссеров-новаторов конца XIX и первых десятилетий XX века, которые воздвигали сложное, многоветвистое здание современного театра, причем самая большая и самая значительная часть этой грандиозной работы выпала на его долю. В нем жил и прирожденный педагог с обостренным интересом к внутреннему миру своих бесчисленных учеников — интересом, не угасшим в нем до последних дней его жизни. Он был психологом-экспериментатором, неутомимым исследователем психической жизни человека, заглядывавшим в самые скрытые уголки его души. И, наконец, — что сыграло такую важную роль в создании «системы» — Станиславский был писателем по призванию, умеющим находить точные, единственно нужные слова для выражения своих мыслей.

Театр прошлого за всю его многовековую историю не знает другого такого художника, в котором все эти самостоятельные таланты были представлены одновременно, притом в такой превосходной степени. И все эти разнообразные дарования соединялись в единое целое в человеческой личности Станиславского, с его поразительным духовным и нравственным максимализмом, с его несокрушимой верой в неограниченные творческие возможности, заложенные чуть ли не в каждом человеке; с его неповторимым характером, страстным до одержимости, упорным в достижении поставленной цели, как бы трудна она ни была, — этим знаменитым характером Станиславского, который вызывал у окружающих смешанное чувство изумления и что-то вроде страха, настолько далеко он выходил за пределы обычного.

«Мне иногда кажется, что это был не просто человек, — это было какое-то замечательное явление природы»[[183]](#endnote-164) — так сказал о Станиславском Л. М. Леонидов, сам артист большого таланта и беспокойной, ищущей мысли.

И в этом всеобъемлющем художнике, в этом «замечательном явлении природы» основным, ведущим началом было актерское призвание. Оно сказалось решающим образом во всех сферах его театральной деятельности. Оно прежде всего и определило рождение его «системы».

{280} Нужно помнить при этом, что Станиславский был не просто талантливым актером. Он прошел через все, что обычно достается на долю больших художников сцены, властителей дум своего времени. Он знал счастье полного слияния с ролью, когда он забывал себя, свое имя, свою жизненную биографию, теряя ощущение своего «я», когда ему казалось, что он рождается заново в каком-то до этого незнакомом ему существе. И в его репертуаре были роли, в которых это счастье длилось непостижимо долго и когда демон перевоплощения, овладевший им, не отпускал его в течение нескольких часов на протяжении целого спектакля, как это до него бывало в отдельных ролях и спектаклях с Мочаловым, Щепкиным, Ермоловой, Сальвини, Стрепетовой, а впоследствии с Дузе, Комиссаржевской, М. Чеховым и Хмелевым.

Станиславскому было хорошо знакомо и то, что называют обычно «муками творчества», — эта священная болезнь высокоодаренных людей с их постоянной неудовлетворенностью достигнутым, с их неутомимой жаждой высшего, совершенного, той жаждой, которая иногда иссушает и приводит к творческой немоте слишком нервные, утонченные и недостаточно дисциплинированные артистические натуры, а сильных, духовно здоровых художников заставляет быть всегда в пути, без отдыха, не зная праздника даже среди самых блестящих своих триумфов.

Все это нужно помнить при оценке его «системы». За ней стоял не скучный педант и систематик, каким часто оказывается сейчас Станиславский в изображении его противников, неловких последователей и учеников. В его «системе» воплощен творческий опыт величайшего артиста современности, страстного, вдохновенного художника, стремившегося передать священный огонь «простым смертным».

## О Мейерхольде[[184]](#endnote-165)

Однажды в мае 1912 года, когда я сдавал переходные гимназические экзамены в восьмой класс и жил в городе один, в пустынной петербургской квартире раздался телефонный звонок. Звонила Белка Назарбекова — близкая подруга моей сестры по консерватории, а впоследствии жена поэта Г. А. Санникова.

До сих пор помню ее голос в телефонной трубке, {281} хорошо знакомый мягкий голос с нерешительными интонациями. И особенно отчетливо помню мое удивление, переходящее в изумление, когда она сказала, что режиссер Александринского театра Мейерхольд, который на летние месяцы организовал театральную труппу в Териоках, очень просит моего брата и сестру принять участие в его пантомимных постановках в качестве пианистов.

Знаменитый режиссер, каким уже был тогда Мейерхольд, и никому не известные консерваторские ученики! К тому же один из них был подростком: моему брату Сереже было тогда всего пятнадцать лет. Что за странная фантазия! И какое отношение могли иметь театральные люди к нашей семье, строгой петербургской семье, живущей своими духовными интересами в мире музыки, поэзии, высокой литературы и далекой от богемы всяческого рода, и театральной прежде всего.

Предложение Белки мне показалось несерьезным. У нее вообще бывали такие неоправданно-фантастические планы и проекты. Это было в ее характере, обаятельно-мягком и вместе с тем странно-неустойчивом, словно ускользающем в своих очертаниях. Удивительно красивая, с тонкими чертами восточного лица, с большими, всегда немного недоумевающими глазами, непроизвольно изящная во всем своем облике, она как будто несла в себе от рождения изначальный душевный надлом. В ней проскальзывало что-то незащищенно-мечтательное или, вернее, отсутствующее, словно своими мыслями и чувствами она жила в какой-то другой сфере. В какой?..

Через много лет, совсем в другую эпоху, глухой осенью 1941 года, среди небольшой группы московских писателей и их семей в ноябрьских сумерках я стоял у ее могилы на чистопольском кладбище.

А за два года до этого закончилась жизнь того человека, имя которого донес до меня по телефонным проводам голос Белки с неуверенными интонациями в майский петербургский вечер 1912 года…

Еще два года отделяли тогда человечество от первых выстрелов войны 1914 – 1918 годов. На земле еще царствовало относительное спокойствие и тишина, только время от времени прерываемая отдельными грозовыми разрядами — предвестиями надвигающихся бурь. В России шел последний год той полосы общественного затишья, которая у историков и социологов получила название общественно-политической реакции.

В эти годы Мейерхольд еще не занимался политикой и жил исключительно в сфере чисто художественных, {282} театральных интересов и замыслов. Как раз в 1910 – 1912 годах у него начинался период увлечения итальянской комедией дель арте, театром импровизации, пантомимой, этюдами, музыкой, ритмом, который должен был стать основой для наиновейшей актерской техники, разрабатываемой тогда Мейерхольдом. В Териокском театре он делал первые опыты в этом направлении, поставив две пантомимы на музыкальном сопровождении. Эти опыты вскоре положили начало мейерхольдовской студии импровизаций (1913 – 1918), которая вошла в историю русского театра под именем Студии на Бородинской.

В те времена я знал Мейерхольда только по имени. Ни одной его театральной постановки я еще не видел. Во всяком случае, если и видел что-либо, поставленное им в Александринском театре, то это могла быть какая-нибудь из его второстепенных работ, которые ему приходилось делать на казенной сцене и в которых было очень мало от настоящего Мейерхольда. Мое впечатление о нем создавалось по статьям в журналах и газетах, прежде всего в «Речи», где были хорошо поставлены критические отделы, посвященные литературе, музыке и театру. На страницах этой газеты часто появлялись талантливые фельетоны молодого Корнея Чуковского, статьи о музыкальной жизни В. Каратыгина, театральные фельетоны и рецензии Александра Бенуа, П. Ярцева, Л. Гуревич. Во всех этих разделах в различных пропорциях время от времени появлялось имя Мейерхольда. Оно произносилось с особой интонацией, по-другому, чем имена других известных деятелей театра, — притом большей частью со знаком минус. У него тогда было мало сторонников в печати, если не сказать больше. Даже его вчерашние театральные единомышленники, как П. Ярцев, быстро отрекались от него. Но страстный, нетерпимый тон и количество нападок, самый характер полемических статей, иногда выраставших в большие газетные «подвалы», — все это неизбежно создавало вокруг его имени особый ореол оригинальности, талантливости и значительности.

Не зная его работ, я представлял себе Мейерхольда маститым и всесильным режиссером, одним из тех немногих властителей сцены, которым все позволено и все подвластно в королевстве театра.

Поэтому мне показалось почти неправдоподобным, когда Мейерхольд попросил через Белку моего брата и сестру, живших в то лето на даче в Териоках, участвовать как пианистов в его работе в Териокском летнем театре. В ту пору они были никому не известными учениками {283} Петербургский консерватории, а Мейерхольду, казалось мне, достаточно было сказать одно слово, чтобы к его услугам были самые известные, самые прославленные столичные музыканты. По всей вероятности, это действительно было так или приблизительно так. Но Мейерхольду очень часто именно «известные» и не были нужны. Тогда я этого еще не знал.

Приехав после гимназических экзаменов из города на дачу, я с удивлением узнал от своих, что мой пятнадцатилетний брат Сережа действительно участвует в репетициях двух намеченных пантомим, разыгрывая на пианино в дощатом териокском театре под своего рода дирижерством Мейерхольда музыкальные опусы Дебюсси и Равеля.

И уже окончательно показалось мне странным, когда Мейерхольд выразил настойчивое желание познакомиться со мной. Какой интерес мог представлять для него гимназист, каким я был тогда, хотя бы и сдавший несколько дней назад переходные экзамены в восьмой, последний класс? И мне самому, — о чем говорить, что делать с незнакомым человеком много старше меня, годившимся мне даже в отцы (Мейерхольду было тридцать восемь лет), к тому же признанной знаменитостью, да еще театральной знаменитостью: театр в моих тогдашних увлечениях занимал далеко не первое место, и театральные люди интересовали меня меньше всего на свете.

Однако надо было идти, чтобы не оказаться невежливым по отношению к старшему.

Это было лето 1912 года, то лето, когда Мейерхольд стоял во главе так называемого Товарищества артистов, художников, писателей и музыкантов, обосновавшегося на летние месяцы в Териоках и дававшего спектакли в дощатом театре при казино. Участники этого Товарищества жили коммуной на даче Лепони — огромном деревянном здании, похожем на корабль шекспировских времен, со множеством пристроек, галереек и крытых переходов; стояло это здание в большом мрачном парке, выходившем на песчаный пляж Финского залива. «Дом Эшеров» — называл Мейерхольд эту дачу, с серьезным видом уверяя, что в ней водятся привидения[[185]](#endnote-166).

В первое свое посещение Мейерхольда я нашел его на площадке перед дачей; он сидел в плетеном кресле с клетчатым пледом, наброшенным на колени: он не совсем еще поправился после инфлюэнцы. В жизни Мейерхольд оказался не таким, каким представлялся в моем воображении. В нем не было ничего от театральной знаменитости. {284} Он вел себя очень просто, иногда даже с излишней, почти мальчишеской простотой.

По внешности Мейерхольд в те годы не казался моложе своих лет. Цвет лица, мелкие морщинки вокруг глаз выдавали его возраст. Но, очевидно, в его характере было что-то очень молодое, в нем чувствовалось что-то юношески-неустоявшееся, как бы я сказал сейчас, что делало его близким молодежи, а людей солидных заставляло иногда смотреть на него с удивлением и недоверием.

Я был не один. Кроме моих брата и сестры, которые привели меня к Мейерхольду, тут же находилась его жена Ольга Михайловна и кто-то из актеров, участников териокского Товарищества.

Разговор был общий. Но время от времени я ловил на себе изучающий взгляд Мейерхольда, а затем он стал меня втягивать в общую беседу. Вопросы, которые он задавал вначале, были самые незначительные. Они касались больше тенниса и вообще всякого рода спорта, которым я увлекался тогда, моих велосипедных путешествий, плавания и териокского пляжа. Осторожно, как будто невзначай, Мейерхольд тут же стал наводить разговор на недавно вышедшие книги, на последнюю весеннюю выставку картин, нашумевшую в Петербурге. Он словно прощупывал своего молодого собеседника.

Это не была простая любезность взрослого, желающего ободрить юношу, попавшего к незнакомым людям. За этими внимательными взглядами и расспросами чувствовался как будто неподдельный интерес Мейерхольда к новому знакомому, появившемуся на горизонте, и не только интерес, но и желание приблизить его к себе, что-то отдать ему от себя. Это была полоса его повышенного интереса к молодежи. Внимание к молодежи у Мейерхольда сохранялось до последних лет жизни. Но в ту раннюю пору, о которой сейчас идет речь, оно было у него особенно пристальным и проявлялось непроизвольно, словно эти юноши и девушки, веселым роем окружавшие тогда Мейерхольда и смотревшие на него ожидающими, признательными глазами, были его сверстниками. И вел он себя с ними так, как будто находился среди людей, равных ему по жизненному опыту, по таланту и по своему положению в искусстве. Я это почувствовал уже при первой встрече.

У него была тогда удивительная способность поднимать до себя своих молодых «сверстников» и делать это с необычайной простотой, как будто он действительно не {285} видит расстояния, отделявшего его, режиссера с именем, от людей, только начинающих сознательный путь в жизни.

За эту щедрость Мейерхольда молодежь платила ему любовью и преданностью. И редко кто злоупотреблял правом на равенство, которое с такой легкостью давал сам Мейерхольд своему молодому окружению; впрочем, и такие случаи бывали.

Много позже я понял природу такого отношения, которое было у Мейерхольда к молодежи. В этом было что-то большее, чем простое стремление найти себе верных учеников, убежденных последователей и пропагандистов своего театрального учения. Было, конечно, и это. Мейерхольд лихорадочно искал себе аудиторию и учеников. Но главное все же заключалось в другом.

В эти годы Мейерхольдом владело романтическое мироощущение со всеми его характерными особенностями, в том числе с культом непосредственного, «наивного», или, как говорилось тогда, «детского» восприятия жизни и искусства.

Это и влекло Мейерхольда в те годы к людям, много его моложе, иногда чуть ли не к подросткам. В этой среде он чувствовал себя легко и свободно. Отсюда же шло и то неустоявшееся, что ощущалось в характере Мейерхольда. Он искал тогда среду людей неиспорченных, как он говорил, то есть еще не потерявших непосредственного отношения к жизни, для которых действительность и искусство были полны неразгаданных загадок, притягательно-волнующей таинственности, как это часто бывает в молодости.

Для Мейерхольда тогда уже началась пора его романтизма, классического романтизма в традициях, идущих от иенских романтиков, и прежде всего, конечно, от Гофмана, который становится на короткое время вожатым Мейерхольда в его новых исканиях. Снова (в который раз!) образ этого фантаста и ненавистника филистерства во всех его проявлениях возникает на русской почве, на этот раз в его театральном варианте. Свою связь с романтическим миром Гофмана Мейерхольд как бы подчеркивает, когда берет в качестве своего театрального псевдонима имя Доктора Дапертутто — одного из гофмановских персонажей.

В самой внешности тогдашнего Мейерхольда было что-то романтическое, выделявшее его среди окружающих. Его лицо поражало странно-гармоническим сочетанием красивого и деформированного, почти уродливого. «Красивый урод» — так называла тогда Мейерхольда его {286} жена Ольга Михайловна. И по было очень верное определение.

В его лице как будто преобладали правильные и даже красивые черты. Но оно было резко деформировано срезанным подбородком и непропорционально длинным носом, который в те времена карикатуристы так любили обыгрывать в своих многочисленных журнальных шаржах на Мейерхольда. Но эти отклонения от нормы не нарушали скрытой гармонии его внешнего облика. Вместо того чтобы портить лицо Мейерхольда, они придавали ему художественную законченность, своеобразную, гротесковую красоту. Эта внешность «красивого урода» действительно делала его похожим на какого-нибудь полуфантастического персонажа, сошедшего со страниц гофмановской повести или с причудливых рисунков Жака Калло — французского художника XVIII века, которым тогда увлекался Мейерхольд.

Конечно, в том впечатлении, которое производил Мейерхольд, многое шло от его душевного состояния. Он жил тогда внутренне напряженной, сосредоточенной жизнью, чувствовалось, что его окружает особая атмосфера, через которую, как сквозь преломляющую призму, он воспринимает окружающее.

Это была пора его расцвета, нового творческого подъема, который Мейерхольд переживал в те годы после многих своих крушений и катастроф.

Когда мы прощались, Мейерхольд встал с кресла, чтобы идти в дом: становилось прохладно. Свободным движением он перекинул через плечо клетчатый плед и вместе с женой сделал несколько шагов по парку, провожая своих молодых гостей к выходу.

В движении внешний облик Мейерхольда ничего не потерял от его гофмановского своеобразия. Пожалуй, даже наоборот, это впечатление необычности еще усилилось.

Еле уловимый оттенок романтичности создавался самим костюмом Мейерхольда Это был как будто нормальный летний костюм из белой «рогожки», но слегка деформированный в отдельных, едва заметных деталях, особенно в намеренно-мешковатой, длинной куртке с непомерно большими перламутровыми пуговицами и с излишне широким отложным воротником.

Тогда я еще не знал портрета работы Н. Ульянова, на котором Мейерхольд был изображен в белом балахоне Пьеро из «Балаганчика». Но, конечно, что-то от театрально-поэтического облика блоковского персонажа Мейерхольд сохранял в этом своем бытовом костюме, как {287} отдаленную, еще живую тогда память о первой романтической роли, сыгранной им в его знаменитой постановке драмы А. Блока в Театре В. Ф. Комиссаржевской.

В движении обнаруживалась удивительная гибкость его тела, подчеркнутая несколько мешковатым покроем костюма. Худощавый, выше среднего роста, он был необычайно пластичен в каждом своем жесте, притом естественно-пластичен без всякого намека на позу.

Следы этой пластичности сохранялись у Мейерхольда до последних лет жизни, хотя с годами, естественно, многое изменилось во всем его облике. Он стал шире, массивнее, поэтому казался ниже ростом, и тело его утратило свою былую гибкость. Но когда во время репетиции быстрым движением Мейерхольд взбегал на сцену, чтобы показать актерам, как нужно сыграть тот или иной эпизод или, вернее, один момент в этом эпизоде, его тело всегда находило безошибочно-точное пластическое воплощение его замысла, и это вызывало обычно у присутствующих непроизвольный взрыв аплодисментов. Таким я видел Мейерхольда на публичной репетиции «Леса», которую он проводил для театров Москвы, кажется, в 1935 году, когда возобновлял в новой редакции эту свою знаменитую постановку.

Наверное, в какой-то мере от ощущения природной пластичности своего тела родилась у Мейерхольда выраженная с такой лапидарной четкостью знаменитая формула Условного театра: «Творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве»[[186]](#endnote-167).

Сам Мейерхольд как актер принадлежал к категории таких артистов-«графиков» по преимуществу, которые в своей работе идут прежде всего от пластического рисунка роли и которые своим телом как бы «вычерчивают» в пространстве сценический образ, в каждый момент созерцая себя со стороны. Это было искусство холодноватое, но очень своеобразное в своей яркой пластической выразительности.

Разумеется, все эти наблюдения и выводы пришли ко мне только впоследствии, притом в разное время. В тот летний день, когда я вышел за ограду дачи Лепони после первой встречи с Мейерхольдом, у меня осталось только общее впечатление об этом необычном, чем-то неотразимо-притягательном человеке и ощущение простоты и легкости.

На долгие десятилетия — больше чем на полвека — мне запомнилась моя первая встреча с Мейерхольдом. {288} Притом запомнилась она во многих подробностях, как будто чисто внешних и несущественных самих по себе, но врезавшихся в память с четкостью первоклассного фотографического снимка. Очевидно, уже впоследствии память неоднократно воспроизводила, помимо моего сознания, то неповторимо-индивидуальное и необычное, что поразило меня в облике Мейерхольда при первом знакомстве и что выражало какие-то своеобразные черты его человеческого характера, которые стали мне понятны много позднее. Для такого неоднократного возвращения памяти к первому впечатлению о Мейерхольде были все основания. Слишком большое место занял этот обаятельный человек с печатью гениальности в моей жизни — особенно в молодые годы, когда формируется характер человека и определяются его жизненные и художественные верования. Многое из того, чем я дорожил в себе впоследствии, несет на себе печать мейерхольдовского влияния, и не только через его глубоко содержательное театральное творчество, но и через его человеческую личность.

В этом отношении Мейерхольд уступает место лишь Александру Блоку, которого я могу назвать своим учителем, несмотря на то, что знал его как человека только издали, хотя и был с ним знаком.

Впрочем, и я в свою очередь — волею случая — сыграл какую-то существенную роль в жизненной судьбе Мейерхольда. Был такой короткий, но острый период в его биографии, когда я помог ему спасти свою жизнь. Но это произошло много позже, ровно через семь лет, после того как я, ученик последнего класса гимназии, познакомился с ним.

В то териокское лето 1912 года у меня и завязалось с Мейерхольдом то, что я назвал бы дружбой, хотя, казалось, какая дружба могла быть у знаменитого режиссера с гимназистом, а затем студентом (а у него это бывало тогда и позже не со мной одним). Но другого слова я не подберу для характеристики отношений, сложившихся у меня с Мейерхольдом в ту пору и длившихся до новороссийской осени 1920 года.

При всем естественном неравенстве, в этих отношениях господствовало тогда взаимное доверие и, я не боюсь сказать, доверие полное, безоговорочное, как мне казалось тогда и кажется сейчас. У Мейерхольда оно шло от того, что я не хотел быть ни актером, ни режиссером, ни драматургом. Мне от него ничего не было нужно, кроме него самого. И, как взрослый человек, да еще человек {289} театра, особо искушенный во всех сложностях и извивах человеческих отношений, он хорошо понимал меру моей тогдашней преданности и любви к нему.

К Мейерхольду у меня было в те времена особое отношение. Я его любил, пожалуй, больше как человека даже, чем художника, несмотря на то, что многие его постановки производили на меня совершенно неизгладимое впечатление. Но первое место для меня занимал Мейерхольд именно своей человеческой сущностью, которая была мне очень близка и чем-то крайне пленительна.

И вот эта сторона превалирует сейчас над всеми моими воспоминаниями.

Так часто за многие десятилетия, когда я уже отошел от него и редко встречал его в жизни, — и тогда так часто он припоминался мне и приходил ко мне даже во сне. И особенно часто появляется он в моих сновидениях за последние двадцать лет. Почти всегда повторяется один и тот же сон: я читаю лекцию о Мейерхольде, и он здесь присутствует, только недавно вернувшийся, вместе со своей Зинаидой Николаевной. У меня какое-то особое ощущение возникает от его присутствия и от слушающих мои слова студентов, — и он смотрит на меня таким привычным для меня взглядом, такой близкий, родной для меня Мейерхольд, потому что было время, когда он значил для меня больше — страшно сказать, — чем мои родители, которых я любил, чем мать, чем отец. Достаточно было ему позвонить по телефону и сказать, чтобы я к нему приехал по какому-нибудь несущественному делу или потому, что он просто хотел меня видеть, я бросал все — и свои занятия и даже свидание с любимой девушкой, так сильна была моя привязанность к нему — не столько привязанность, пожалуй, но настоящая подлинная молодая любовь, которую я испытывал к Мейерхольду.

Вслед за первой встречей последовали многие другие. Иногда мы гуляли с ним, с Ольгой Михайловной и с кем-нибудь из участников териокского Товарищества артистов, писателей и художников, — гуляли по пляжу или по аллеям обширного парка при даче Лепони. Несколько раз Мейерхольд со своей женой и с двумя девочками — Таней и Ириной (старшая, Маруся, любимица Всеволода Эмильевича, в то лето жила в имении родных в Пензенской губернии) — приходил к нам на дачу. Однажды — это было, кажется, первое его посещение нашей семьи — он осматривал все комнаты дома и заинтересовался книгой, {290} которая лежала около моей постели. Это был Чехов. Я помню выражение, появившееся на лице Мейерхольда, когда он увидел на обложке имя Чехова. В этом выражении была смесь чего-то уважительного и вместе с тем какой-то оттенок разочарования. В ту пору Мейерхольд, продолжая, конечно, высоко ценить Чехова, уже давно изжил свое былое острое увлечение им, и в годы расцвета символизма томик чеховских рассказов у изголовья молодого человека, наверное, показался ему старомодным.

Сравнительно часто я бывал у Мейерхольда на даче Лепони.

Мейерхольд пытался одно время использовать меня в качестве актера или, вернее, студийца, исполнителя бессловесной роли. Но я был совершенно лишен не только актерских способностей, но и всякого желания стать актером, что встречается довольно редко между молодыми людьми. Поэтому обычно я ускользал от всех его попыток приспособить меня для этой цели. Но тем не менее мне пришлось принять участие в нескольких его репетиционных занятиях софокловской «Антигоной», которую он тогда ставил в студийном порядке по специальной музыкальной партитуре текста, созданной композитором Михаилом Фабиановичем Гнесиным. Он заставил меня исполнять роль воина, который держат Антигону в то время как она произносила свой монолог по всем правилам музыкально-ритмического чтения стихов, разработанным Гнесиным. Но даже Мейерхольду не удалось сделать меня актером. Очень скоро я сбежал от него. Меня гораздо больше увлекала теннисная площадка, чем сцена.

Был я несколько раз на спектаклях териокского Товарищества. В вечер открытия театра, состоявшегося в начале июня, шли две пантомимы, поставленные Мейерхольдом: «Арлекин — ходатай свадеб», сочиненная В. Н. Соловьевым в стиле итальянской комедии масок, и «Влюбленные», скомпонованная самим Мейерхольдом на музыку Дебюсси. От этих пантомим в моей памяти ничего не осталось, кроме музыки Дебюсси.

Зато хорошо запомнилась фигура Мейерхольда на фоне закрытого занавеса перед началом спектакля. Он обратился к публике с короткой речью, в которой излагал принципы нового театра. Это не было связной речью, как мы обычно понимаем сейчас вступительное слово перед спектаклем. Речь Мейерхольда представляла собой как бы серию театральных афоризмов, облеченных в поэтическую форму. Это была та манера, которой Мейерхольд пользовался в те годы для своих теоретических выступлений, {291} как публичных, так и студийных. Он стоял на просцениуме перед публикой в темном костюме, с пальто, перекинутым через левую руку, и с мягкой шляпой в той же руке, как будто только что сошел со сходней корабля или с площадки вагона, создавая этими деталями образ директора бродячей театральной труппы, — нечто вроде гофмановского странствующего энтузиаста, капельмейстера Крейслера.

Затем я видел несколько спектаклей, поставленных им, в частности «Поклонение кресту» Кальдерона, спектакль довольно интересный по многим своим признакам. Но особенно мне понравилась постановка «Виновны — невиновны?» Стриндберга. До сих пор помню отдельные моменты этого спектакля, с такой яркостью он был создан Мейерхольдом вместе с художником Ю. М. Бонди, с которым я познакомился как раз в то же самое лето 1912 года в Териоках, не только с ним, но и с его братом — ныне пушкинистом, известным профессором Московского университета, с Сережей.

Когда я фотографировал группу, Мейерхольд срежиссировал мизансцену и сделал это с такой же увлеченностью, с какой он впоследствии вел занятия в своей студии[[187]](#endnote-168). Он почти по-детски любил игру и зажигался ею мгновенно каждый раз, где бы она ни возникала: на репетициях в профессиональном театре, на студийной площадке, в гостиной у знакомых, режиссируя импровизированным святочным маскарадом, а иногда в самых неожиданных местах, вплоть до магазина или трамвайного вагона, в котором ему случалось разыгрывать целые сценки, дурача публику.

Эта страсть к игре у Мейерхольда в те годы доходила до одержимости. Иногда мне казалось, что, так же как Евреинова. Мейерхольда больше всего притягивала к себе театральная стихия, разлитая в жизни и еще не извлеченная из нее как профессиональное дело. Его увлекала та «вечная» игра трагического и смешного, которую он, как истый романтик, стремился разглядеть за бытовой оболочкой жизненных явлений, очистив ее от этой «оболочки», словно от скорлупы, и воплотить в своих причудливых композициях. Но у Евреинова в его «игре» таилось начало лукавое, насмешливо-ироническое, ускользающее в пустоту, в ничто, в глумливую гримасу проказника. У Мейерхольда же ироническое, смешное присутствовало в его тогдашних «играх» только для того, чтобы сильнее оттенить трагическое.

{292} Я любил Мейерхольда «домашнего», в особенности когда он был чем-то расстроен и брел рядом со мной по Фонтанке из студии к себе «на роты»[[188]](#endnote-169), о чем-то вздыхая и на что-то жалуясь. В таких случаях он повторял много раз подряд «Боже мой! Боже мой!» с какой-то невозможно горестной интонацией, а если дело происходило в домашней обстановке, то при этом с силой «умывал» себе лицо двумя руками, словно хотел стереть какое-то неприятное воспоминание. Мне становилось его очень жаль в такие минуты, и я старался его утешить или развлечь как мог, что мне большей частью удавалось, потому что я обычно умел разгадывать причину его расстройства. Чаще всего он приходил в такое состояние после неудачных, как ему казалось, занятий в студии, когда он был не в ударе, и поэтому все вокруг него становилось вялым и безжизненным. Вообще в те годы в Мейерхольде дерзость новатора странным образом уживалась с неуверенностью в себе, вернее, в результате своего художественного эксперимента. Он нуждался в постоянной проверке со стороны и в одобрении самого, казалось бы, малейшего, что ему приходилось делать на сцене. Эту сторону своего характера Мейерхольд открывал только тем людям (преимущественно из молодежи), в преданность которых он в данный момент верил безусловно. Иногда Мейерхольд приходил в уныние от десятиминутной лекции, прочитанной им в студии недостаточно интересно и ярко.

Во всех таких случаях, придя домой и пообедав холодными котлетами на клеенчатой скатерти, он присаживался к роялю и начинал играть «Элегию» Массне — единственную музыкальную пьесу, которую умел кое-как исполнять на рояле. При этом вид у него был крайне унылый, а нос его, и без того длинный, вытягивался еще сильнее на посеревшем лице.

Я хорошо помню, как Мейерхольд работал в своей Студии на Бородинской над «Мышеловкой» из шекспировского «Гамлета»[[189]](#endnote-170). Едва ли в этом этюде можно видеть хотя бы намек на какую-то особую трактовку Мейерхольдом роли Гамлета. Ее исполнитель Г. Нотман оставался в ней тем же Арлекином, каким он был во всех студийных этюдах. Мейерхольд не интересовался этой ролью. В сцене «Мышеловки» его увлекала прежде всего пантомимная часть — убийство Гонзаго. Он тщательно разрабатывал движения и жесты исполнителей, добиваясь от них наивно-примитивной, гротесково-преувеличенной манеры пантомимической игры. Для каждого персонажа Мейерхольд {293} создавал особый, резко выраженный рисунок движений и жестов, исходя из основной «маски» персонажа (добродетельный король, злодей и коварная жена). Это было главным в студийном этюде из «Гамлета».

Вообще для Мейерхольда той поры Шекспир был драматургом далеким, не в пример Островскому, которого он тогда глубоко чувствовал. И в этом нет ничего снижающего Мейерхольда. Внутренний трагизм его тогдашнего творчества явно не совпадал с трагизмом Шекспира. А шекспировские комедии были чересчур громоздкими для комедии дель арте, которой он тогда увлекался.

Весной 1914 года в зале Тенишевского училища в Петербурге шли «Балаганчик» и «Незнакомка» Блока, поставленные Мейерхольдом силами учеников его студии. Правда, в печати сам Мейерхольд не раз заявлял, что эти спектакли не являются работами его студии. Тем не менее это были действительно студийные постановки и по своим программным тенденциям и по составу исполнителей, включая работу художника Ю. М. Бонди, одного из руководителей и вдохновителей Студии на Бородинской. Перед одним из повторных спектаклей среди его участников пронесся слух, что сегодня в Тенишевский зал придут неожиданные гости — Станиславский и Немирович-Данченко, — которые в эту весну находились в Петербурге вместе со своим театром, приехавшим на традиционные гастроли; на этот раз гастролировала в столице и Первая студия МХТ. Слух этот казался невероятным. Молодые ученики мейерхольдовской студии привыкли в ту пору со слов своего учителя смотреть на Художественный театр как на нечто отсталое в театральном отношении, притом воинствующе-отсталое, а в Станиславском видели заклятого врага Мейерхольда и вообще всего новаторского в театре. Встреча между ними представлялась невозможной. Казалось, что произойдет какое-то непоправимое столкновение, похожее на взрыв, и что незавидная роль в нем, конечно, выпадет на долю Станиславского (Немирович тогда не принимался во внимание).

И все-таки встреча становилась реальной. Начало спектакля было задержано: гости опаздывали. Наконец через боковую дверь в амфитеатральный зал вошел Станиславский, высокий, стройный, с живыми блестящими глазами. Его портреты этого времени — удачные из них — хорошо передают непроизвольное ощущение какого-то торжествующего, праздничного спокойствия, которое {294} было, по-видимому, свойственно Станиславскому в ту эпоху. Это была короткая, но счастливая для него пора признания его «системы» внутри МХТ после триумфальных спектаклей Первой студии. От него исходило сияние славы. За ним шел невысокий Немирович-Данченко, чрезмерно напряженный, как всегда в присутствии Станиславского (ему казалось, что его не замечают), но нарядный, в хорошо сшитом смокинге и с традиционным пластроном крахмальной рубашки. Мейерхольд поспешил навстречу гостям. И тут, к удивлению его верных учеников, случилось нечто непредвиденное, мало вязавшееся с их представлением об отношениях Мейерхольда и Станиславского.

Встреча произошла на глазах у всей публики и студийцев на своего рода «арене» амфитеатрального зала, где через несколько минут должно было начаться действие спектакля. И она сама приобрела характер законченного театрального эпизода, своего рода драматического эпизода.

Никакого взрыва не произошло. Идя к Станиславскому, Мейерхольд как будто уменьшился в росте. И когда он пожимал руку Станиславскому, перед нами был не ярый отрицатель. В его непроизвольно-глубоком поклоне чувствовалось искреннее уважение, смешанное с какой-то долей растерянности. Это длилось мгновение. После короткого рукопожатия гости были усажены на приготовленные для них места и спектакль начался. И все же это короткое мгновение заронило сомнение в сознание молодых мейерхольдовских учеников. Нет, не так все просто в отношениях «ретрограда» Станиславского и новатора Мейерхольда.

Этот как будто незначительный эпизод таит в себе более глубокий смысл. Он хорошо выражает то соотношение, которое существует между Станиславским и Мейерхольдом в истории современного театра. Чем объясняется эта мгновенная и непроизвольная душевная растерянность Мейерхольда перед своим учителем в режиссуре? Только особым отношением ученика к учителю? Едва ли. Ведь этого не было у него по отношению к Немировичу-Данченко, который был первым учителем Мейерхольда. К тому же в те годы, когда состоялась встреча в зале Тенишевского училища, Мейерхольду исполнилось уже сорок лет. За его плечами лежали многие годы широкой новаторской деятельности. В ту пору его имя было известно не только в России, но и в театральной Европе. В Париже вышла на французском языке монография, посвященная его постановке мольеровского «Дон Жуана». {295} А в 1912 году он поставил пьесу Д’Аннунцио «Пизанелла» в парижском театре «Шатлэ» с Идой Рубинштейн в заглавной роли.

Наша своеобразная дружба, а с моей стороны вдобавок и преданная юношеская любовь к Мейерхольду захватила почти целое десятилетие моей жизни — с териокского лета 1912 года до новороссийской осени 1920‑го[[190]](#endnote-171). Было время, когда я виделся с ним чуть ли не каждый день. Особенно тесными были наши отношения в годы его новороссийской эпопеи, едва не кончившейся для него трагически. Позже по ряду обстоятельств, о которых скажу впоследствии, между нами возникло охлаждение и взаимное недоверие, как это часто бывало с Мейерхольдом. Потом, в начале 20‑х годов, наши личные отношения возобновились[[191]](#endnote-172). По-видимому, главную роль в этом сыграла моя статья о нем в «Жизни искусства» в связи с его юбилеем (1923). Но прежней близости уже не было. Сыграло в этом свою роль и то, что у Мейерхольда появилась в эти годы новая семья. А я был связан в прошлом не только с ним, но и с его прежней семьей.

И снова наши отношения разойтись в связи с репертуарной линией Театра Революции, в котором Мейерхольд был художественным руководителем, а я вел литературную часть. Разногласия из-за репертуара Мейерхольд использовал как предлог для своего ухода из театра весной 1925 года. Думаю, что он уже давно тяготился своей связью с Театром Революции. Его внимание и творческие интересы сосредоточились тогда на работе его собственного театра. Поэтому никакого явного конфликта здесь не было. И сам Мейерхольд мотивировал уход занятостью в своем театре.

Но так или иначе с этих пор я встречался с ним только на премьерах его театра, в деловой обстановке тогдашних диспутов и многочисленных совещаний по театральным вопросам.

Впрочем, были у меня за это время встречи, напомнившие мне прежнего Всеволода Эмильевича в годы моей близости с ним.

Однажды он попросил меня прослушать на радио его постановку «Каменного гостя» с М. Царевым и З. Райх в главных ролях. Он почему-то сохранял веру в точность моего чувства произносимого стиха. Все, конечно, было благополучно и без моего участия, за исключением несоблюденной в одном месте цезуры у одного из исполнителей[[192]](#endnote-173).

{296} Более важным для меня был эпизод моих встреч с Мейерхольдом в конце декабря 1937 года и в начале января 1938‑го, когда мне понадобилось свидетельство о моем пребывании при белых в 1919 – 1920 годах в Новороссийске, вызвавшем сомнение в соответствующих органах Союза писателей. По моей просьбе он дал пространную справку и, в частности, рассказал о моем активном участии в спасении его от расстрела белой контрразведкой[[193]](#endnote-174).

Последний раз я встретил Мейерхольда поздней осенью 1938 года на Тверской улице у Моссовета. Он шел вниз, к телеграфу, и я проводил его. Было около четырех-пяти часов дня, стоял туман, необычный для Москвы…

Странно-прозорливые слова написал Горький на книге своих рассказов, подаренной им Мейерхольду: «Почему-то мне хочется напомнить Вам хорошие и мудрые слова Иова: “Человек рождается на страдание, как искры, чтобы устремиться вверх! Вверх!”»[[194]](#endnote-175)

Эти слова были написаны в 1902 году, когда жизнь Мейерхольда в театре только начиналась и ничто не говорило еще о постоянных тревожных его исканиях и тем паче о тех испытаниях, которые выпали на его долю.

Мейерхольд бросался на людей с такой жадностью, с какой другие бросаются на книги. Он сам увлекался, вглядываясь в нового человека. Он словно прочитывал до конца, до самого дна его внутренний мир, а затем терял к нему интерес. И так было у него всю жизнь. Зачем Мейерхольду нужно было такое множество людей, которых он «открывал», как книги, «прочитывал» и затем отбрасывал в сторону? Ведь очень часто они не стоили его мимолетного взгляда. То ли он брал от них что-то для своих работ и творческих замыслов. А может быть, ему нужно было еще раз и всегда по-новому увидеть свое собственное отражение в душе других людей, которые попадали к нему в плен хотя бы на короткое время. И всегда новые люди, всегда другие. И вечные «разрывы», правда, иногда не окончательные, с временными возвратами к своим прежним привязанностям. Но возвраты эти были обычно деловые, без прежней увлеченности или «влюбленности», как любил говорить Мейерхольд.

{297} Одно время и мне Мейерхольд казался человеком холодным, без привязанностей, не способным к большим отношениям. Но сейчас, через много лет всматриваясь в его своеобразный человеческий характер, я понимаю, что это было не так.

Мейерхольд умел до конца отдаваться людям, которые почему-либо привлекали его внимание и становились ему близкими. Он был с ними нежен и заботлив, иногда до смешного. Если таким близким ему человеком становился актер, Мейерхольд делал все, чтобы как можно выгоднее подать его со сцены, изобретая для него выигрышные игровые моменты, придумывая ему мизансцены, которые, казалось, играли сами по себе, не требуя от исполнителя никаких усилий.

Но большей частью такое увлечение длилось у Мейерхольда не долго.

Мейерхольд увлекался своими учениками только тогда, когда они начинали свой путь, когда они еще ничего не создали своего, а лишь *обещали* создать. Но когда они начинали самостоятельно ставить спектакли, он обычно отворачивался от них, притом большей частью отворачивался с негодованием, предавая их анафеме, обвиняя их в беззастенчивом плагиате и в вульгаризации высоких принципов Условного театра. Так на моей памяти было с В. Н. Соловьевым, с Эйзенштейном, с Грипичем, с Охлопковым и многими другими.

Отношения Мейерхольда с молодежью всегда были на равных, между ними не было барьера. Он не занимался учительством, не ставил воспитательных целей. В этом он на все сто процентов отличался от Станиславского. Мейерхольд не был театральным педагогом. Он не умел (а может быть, и не хотел) учить своих студийцев и учеников актерскому мастерству. Пожалуй, ни у кого из режиссеров не играла такую важную роль в постановочной работе система режиссерского показа. Там, где он мог, Мейерхольд требовал от актера буквального копирования своих показов. Известны его репетиции позднейшего времени, превращающиеся в своего рода спектакль, в котором главную роль выполнял сам Мейерхольд с его импровизациями. При возобновлении «Леса» в 1935 году он даже устроил специальную репетицию, на которую была приглашена, можно сказать, вся театральная Москва. На этой репетиции Мейерхольд играл за всех {298} исполнителей, демонстрируя свое блестящее мастерство режиссерских показов. Эта своеобразная репетиция сопровождалась аплодисментами зала по адресу неутомимого Мейерхольда, все время перелетавшею из зрительного зала на сцену по специально построенному мостику. А было ему в ту пору уже больше шестидесяти лет.

Мейерхольд ввел меня в атмосферу русского романтизма XX века — эту особую, неповторимую атмосферу, в которой жила и преображалась современность, с ощущением каких-то новых духовных пластов, открывающихся перед людьми, с фантастикой, проникающей в самую реальную жизнь. На петербургских улицах возникают тени Гофмана, венецианского фантаста Гоцци, Гоголя времен петербургских повестей, Пушкина эпохи «Пиковой дамы» и «Медного всадника», Достоевского. И над всеми этими видениями, переселившимися из прошлого в сегодняшнюю жизнь, витал образ Блока, в котором все эти тени и призраки соединялись с самой острой, с самой жгучей современностью. И рядом с Блоком шла тень воскрешенного им Аполлона Григорьева — этого забытого поэта и критика, этого трагического чудака.

Химеры, но химеры реальные, несущие с собой предчувствие чего-то небывалого, что должно совершиться в жизни и коренным образом изменить ее. И основную роль в этом небывалом должно сыграть искусство.

Для того чтобы понять природу позднего русского романтизма, возникающего в конце XIX века и переживающего своеобразный расцвет в последнее предреволюционное десятилетие, нужно помнить одно существенное обстоятельство, обычно игнорируемое у нас историками литературы и театра, историками культуры вообще. Это обстоятельство относится к сложной и тонкой области общественной психологии и заключается в следующем.

Наступление новой исторической эры очень долго не столько осознается современниками, сколько ощущается ими как нечто неожиданное, незнаемое, независящее от воли людей и поэтому несущее с собой тревогу, вызывающее страх у одних и непомерный восторг у других; ожидание чего-то грандиозного и невероятного, выходящего за границы реальности, что должно совершиться у них на глазах. Весь мир как бы начинает полниться таинственными знаками, знамениями, реальный смысл {299} которых остается неясным современникам. Их нельзя разгадать, можно только чувствовать.

Новая историческая эра не появляется сразу в завершенном виде. Она складывается в течение столетий, как это было с эрой, которую мы называем христианской. И дает она о себе знать своего рода сейсмическими глухими толчками задолго до того, как раскаленная лава начинает извергаться на поверхность из скрытых недр земли.

Вот эти сейсмические толчки, говорящие о каких-то скрытых еще перемещениях внутренних пластов истории, улавливаются вначале только наиболее чуткими, наиболее чувствительными к малейшим колебаниям социальной почвы и атмосферы людьми, прежде всего прирожденными социологами и художниками в различных областях искусства.

В такие исторические мгновения социология перестает быть наукой об обществе в прямом, непосредственном смысле этого слова. В деятельности наиболее чутких социологов таких периодов начинает преобладать пафос исторического предвидения, пафос пророков, возвещающих близкое утверждение на земле идеального царства социальной справедливости и всеобщего материального благосостояния.

Есть одно важное обстоятельство, которое объясняет такое удивительное торжество Мейерхольда и его художественной системы в первое революционное десятилетие. Это обстоятельство имеет прямое отношение к художественно-стилевой стороне мейерхольдовской системы и сводится к следующему, довольно простому положению.

О том, что старый быт умер, современники узнали уже в пору русской революции 1905 года. Они видели это своими глазами и ощущали своей кожей. Каждый новый день подтверждал им эту малорадостную истину. «Малорадостную», потому что жизнь, реальная каждодневная жизнь слетела со своих петель и шарниров, стала беспокойной и беспорядочной, потеряла свой привычный ритм и не нашла нового. Все стало зыбко вокруг. Эту зыбкость и беспорядочность стали ощущать все — и государственные, и общественные деятели, и средние служащие, и банковские воротилы, и директора промышленных предприятий, и торговцы, и писатели, художники, актеры, адвокаты, строители домов, и самые простые, ничем особым не отмеченные обыватели.

{300} Этим объясняется все в области публицистики, искусства и культуры вообще, что появляется в период так называемой столыпинской реакции. Этим объясняется в том числе и кризис реализма в литературе, театре, в пластических искусствах и в музыке. «Быт умер!» — исчезла почва, на которой произрастало реалистическое искусство.

Начавшаяся война 1914 года обострила этот процесс, сорвала последние слежавшиеся бытовые покровы, которые обычно нарастают на поверхности жизни, как бы составляя ее кожу, и под ногами обнажилась бездна.

И, наконец, наступил 1917 год, когда вся старая жизнь словно при чудовищном землетрясении обвалилась в зияющую пропасть. От старого быта остались только обломки. Огромные массы людей стремительно двигались из стороны в сторону.

В эти годы улавливались только общие очертания мировых событий, общий смысл, вернее даже, общая направленность стремительно развивающегося процесса. Изменения, которые претерпевал чуть ли не каждодневно весь мир, не успевали фиксироваться человеческой психикой, человеческим сознанием, большей частью оглушенным или ослепленным всем происходящим. Необузданная стихия жизни продолжала лавой извергаться из огнедышащего вулкана.

В эти годы и процветало в театре искусство схемы, искусство абытовое.

Эстетическое самосознание Мейерхольда в первые годы революции ощущалось в то время с особенной контрастностью, потому что его прошлая деятельность была еще у всех на памяти, была еще живой.

А эта прошлая деятельность Мейерхольда была тесно связана со старым Петербургом, с дореволюционным императорским Петербургом, — городом дворцов, поразительных по красоте архитектурных ансамблей, городом, в котором сильнее, чем где-либо, сохранилась обрядность старой жизни, отходившей в прошлое.

Рядом с новым рождающимся городом, городом тревожных рабочих окраин, день и ночь дымящихся заводов и фабрик, жил город, сохранивший в своем облике живые черты петровской, екатерининской и александровской эпохи.

Была жива и особая петербургская романтика, романтика миражного города, каким-то фантастическим образом поднявшегося со своими дворцами, храмами и {301} садами из болота как видение, выросшее из тумана и живущее в молочной дымке белых ночей.

«Быть Петербургу пусту!» — кричал в лицо недоумевающим прохожим какой-то полусумасшедший прорицатель, ходивший в оборванной одежде по петербургским улицам в предвоенные годы. Этот прорицатель был каким-то странным уличным эхом тех настроений, которые господствовали в кругах утонченной художественной интеллигенции 10‑х годов нашего века. Подчас он казался не реальным существом, а литературным персонажем, спрыгнувшим на торцовую мостовую северной столицы со страниц какого-нибудь модного современного романа, вроде «Петербурга» Андрея Белого.

Культ Петербурга — миражного города. Петербургский период русской литературы от Пушкина с его «Медным всадником» и «Пиковой дамой», от гоголевского «Невского проспекта» и «Шинели» — через Достоевского к Блоку.

Странное впечатление производит этот фантастический город, похожий на декорацию или на стилизованную картину, — город, в котором рядом с живыми людьми расхаживают какие-то странные тени прошлого.

Мейерхольдовские спектакли в Александринском театре неотделимы от декоративного ландшафта старого Петербурга. Они составляли его необходимую часть. Они и рассеялись как мираж вместе с этим ландшафтом.

Императорский Петербург. Его конец.

Дворцовый интерьер в «Маскараде». Приглушенные звуки, связанные движения. Аплодисменты, едва слышимые, словно шелест от соприкосновения ладоней, обтянутых лайкой и замшей.

И толпа в Павловске или на весеннем гулянье на набережной Невы у Летнего сада. Медленно движутся экипажи, в которых сидят разряженные, в утонченных туалетах светские дамы, их мужья в мундирах сановников. Медленно плывет толпа молодых офицеров, пажей, лицеистов и правоведов, идущих вдоль невской набережной. И над всей этой нарядной, медленно движущейся процессией царит молчание. Только беззвучно шевелятся губы гуляющих, и только по этим еле уловимым движениям посторонний наблюдатель может понять, что кто-то произнес какие-то слова, слышные лишь близстоящему или близсидящему. Зачарованное царство. Мир теней, мир фантомов. Мертвый обряд.

{302} В «Дон Жуане» у Мейерхольда взрослые арапы двигались медленно и торжественно. В самом их облике, в черных лицах с яркими красными губами и с выделяющимися белками глаз, в манере держаться было что-то загадочно-зловещее. Это были не простые слуги просцениума: они безмолвно сопровождали действие, как бы со стороны наблюдая за его ходом, известным им заранее.

В противоположность медлительным и что-то таившим в себе арапам маленькие арапчата двигались быстро. Но они принадлежали к тому же отдельному миру, к которому принадлежали взрослые арапы. Однако этот мир таил для них что-то не до конца раскрытое и ужасное. Явление Командора было для них страшным. Они выбегали из-за кулис с визгом и забивались под стулья и столы.

Арапы и арапчата представляли в спектакле мир судьбы. Они принадлежали к существам, живущим в других измерениях, чем остальные персонажи. Им было ведомо то, что оставалось неизвестным Дон Жуану. Они находились как бы *между* миром реальных персонажей и инфернальными силами, силами ада.

Дон Жуан — Юрьев. Бесстрастное лицо. Никаких мимических движений, ни малейшей улыбки. Красивое, застывшее лицо, обрамленное длинными локонами парика. Лицо андрогина — двуполого существа, загадочное в своей бесстрастности. И наряду с этим — фейерверк движений почти танцевального характера. Перебеги, поклоны, пируэты — при полной неподвижности миндалевидного напудренного лица с загадочно мерцающими глазами.

В таком Дон Жуане была загадочность куклы, проделывающей с изумительным мастерством различного рода движения и танцевальные эволюции и остающейся бесстрастной в своей внутренней окаменелости.

Дон Жуан в трактовке Юрьева — Мейерхольда до мозга костей развращенный, опустошенный человек. Да едва ли и можно назвать его человеком. От него осталась одна лишь нарядная раззолоченная оболочка. В нем убита мораль, убито чувство и сохранилось только любопытство или, вернее, последние остатки любопытства к жизни, к встречным людям, на которых он смотрит как на насекомых. Его бесстрашие идет от внутренней опустошенности.

Любопытство Дон Жуана угасает по мере развития событий комедии. В последнем акте он окаменевает до конца.

{303} У Мейерхольда — утонченность трагического мировосприятия и одновременно стремление к простоте и ясности самого искусства, доведенного до бесхитростной игры, в которой извечно повторяются старые как мир ситуации, своего рода условия игровой забавы: любовь, измена, смерть.

Слово «режиссер» не определяет сложное творчество Мейерхольда, так же как и Станиславского и Вахтангова. Эти своеобразные художники русской сцены XX века пользовались средствами режиссерского искусства, которые они сами же создавали, каждый по своему собственному «заданию», чтобы воплотить в сценической композиции ту картину современного мира, которая возникала перед их внутренним, духовным зрением. В своих сценических созданиях они выражали собственное видение этого мира. Чисто театральные задачи, которым обычно уделяют исключительное внимание исследователи творчества этих художников, — при всей их важности для современного театра — для них самих, для Станиславского, Мейерхольда и Вахтангова, играли производную, вторичную, вспомогательную роль. Главным для них было создание на сцене своеобразного ландшафта современной им жизни. У Станиславского ландшафт этот был необычайно широк и вмещал в себя разные стороны русской жизни конца XIX — первой четверти XX века. У Мейерхольда ландшафт этот был более ограниченным, но и более конденсированным, сжатым, связанным с более короткой исторической минутой. И окрашен он был в один доминирующий над всеми остальными оттенками цвет — трагический, мрачный цвет, несмотря на пестроту отдельных деталей, ту яркую пестроту, которая еще резче подчеркивает мрачный колорит картины. А у Вахтангова его ландшафт был уже совсем мимолетным, связанным даже не с исторической минутой, а с исторической секундой — молниеносной трагической вспышкой на горизонте истории.

Но во всех случаях мы имеем дело не только с мироощущением художника, но и с определенной концепцией мира, истории, общественной судьбы. Прежде всего ради этого Станиславский, Мейерхольд и Вахтангов существовали в искусстве их времени, их исторической эпохи. Все остальное — чисто художественное, производственно-театральное — было для них сопутствующим, хотя и важным, хотя и существенным. И не их вина, что в истории искусства от них осталась главным образом художественная {304} технология, остались так называемые театральные системы, суммы художественных приемов и сценические стили. Произошло это потому, что их образное видение современности, их воплощение духовной жизни людей своего времени, общественной психологии века — все это ушло в прошлое и растворилось в нем без следа, как всякое театральное создание, незакрепленное ни на холсте, ни на бумаге, ни в мраморе, ни в нотных знаках. Все главное в искусстве этих художников отошло в историю, и остались от него только осязаемые и ощущаемые формы, эстетические традиции, материальные воплощения и теоретические выводы и положения.

Нет, ни Станиславский, ни Мейерхольд, ни Вахтангов не были тем, что мы называем сейчас режиссерами, театральными мастерами высокого класса, делающими превосходные постановки на различном материале и на разнообразной тематике. Такими режиссерами высокого класса были Вл. И. Немирович-Данченко, А. Я. Таиров, а за ними множество других, более молодых, тоже талантливых режиссеров, многие из которых до сего дня продолжают действовать на сцене.

Все они брали от Станиславского, Мейерхольда и Вахтангова только то, что относилось к театру как таковому. Все они были превосходными мастерами, принадлежавшими к школе Станиславского, к школе Мейерхольда и разрабатывавшими с большим или меньшим успехом их сценическое наследие.

Правда, это художественное наследие было богатым, многоемким и было связано глубокими нитями с социальными преобразованиями внутри современного общества. Художественные «системы» Станиславского и Мейерхольда родились не случайно. Они были предопределены радикальными историческими изменениями в социальной структуре человечества нового века. В них в свою очередь нашли свое отражение те решающие сдвиги в общественной психологии, свидетелями которых были люди, пережившие на своей собственной судьбе исторические события с конца XIX века до наших дней.

В социально-историческом плане Мейерхольд не противостоит Станиславскому. Его искусство выражает другую сторону того же исторического процесса. Герои мейерхольдовских спектаклей — это не герои в прежнем смысле этого слова. Они — «массовидны», как герои спектаклей Станиславского. Искусство Мейерхольда не несет с собой апологию индивидуализма в старом классическом {305} выражении, в карлейлевском или ницшеанском варианте. В постановках Мейерхольда нет исключительного героя, который поднимался бы над толпой, возносился над ней и сосредоточивал в себе действенную энергию спектакля.

Нет, такого героя нет в мейерхольдовских произведениях. Наоборот, его персонажи обезличены, доведены до маски и лишены воли. Они не являются носителями действенной энергии. Они давно потеряли ее. Действенная энергия в спектаклях Мейерхольда находится как бы за кулисами. Там стоит Герой с большой буквы. Это — судьба или рок, это — случай или предназначение, — как хотите. Этот Герой тоже не имеет индивидуального лица. Он тоже обезличен, хотя и материализуется то в образе каменного Командора из «Дон Жуана», то в образе сумасшедшей барыни из «Грозы», то в виде Неизвестного в белой полумаске из лермонтовского «Маскарада». Этот Герой — кто бы он ни был — сосредоточивает в себе действенную энергию и управляет поступками персонажей мейерхольдовских спектаклей.

Между героями Мейерхольда и Станиславского существует такое же соотношение, как между героями Метерлинка и Чехова. Пелеас и Мелисанда в главном ничем не отличаются от Ирины и Тузенбаха. Это те же рядовые люди, я бы сказал, заурядные обыватели, по определению Максимилиана Волошина, которых история поставила в героическое положение, как писал рецензент о чеховской Наде из рассказа «Невеста».

Но у Чехова эти заурядные люди из толпы обращены в будущее, а у Метерлинка они испуганы настоящим.

То же соотношение существует у Станиславского и Мейерхольда.

Герои Мейерхольда отнюдь не исключительные личности. Это — чеховские персонажи на следующий день после поражения революции 1905 года, еще вчера верившие в силу общества и в победу светлого начала в жизни всего человечества и неожиданно оказавшиеся один на один с труднейшими жизненными проблемами. Эти проблемы, как мы знаем, были не под силу даже исключительным личностям. Что же можно было ждать от людей заурядных, обыкновенных, которых история на этот раз поставила отнюдь не в героическое положение? Они растерялись в новой обстановке, оторванные от массы, из которой вышли и в безграничную силу которой поверили на какое-то историческое мгновение.

Вот в эту минуту духовной и житейской растерянности и увидел их Мейерхольд. Что может сдвинуть в мире с прочного места рука этих людей? Ничего! Сначала исчезли {306} легендарные герои, которые, казалось, все могли, но скоро обнаружили свою историческую несостоятельность. А потом исчезла, казалось, как сила — монолитная человеческая масса рядовых героев и рассыпалась на множество отдельных заурядных людей, оказавшихся потерянными в ночи реакции.

Так возникает ощущение какой-то невидимой силы, которая существует в мире и определяет судьбу людей. Эта сила подстерегает каждого из них в одиночку, то возносит наверх, то низвергает в бездну.

Люди бессильны что-либо сделать в этой жизни. Они не могут в ней ничего изменить по своей воле и тогда, когда за это дело берутся исключительные герои, обладающие необычайной духовной силой, собравшие в себе невиданные запасы интеллектуальной и эмоциональной энергии, и тогда, когда в борьбу за переделку жизни вступают огромные людские массы.

Таким путем человек приходит к убеждению, что в жизни действует какой-то рок, цели которого людям неизвестны. Человек начинает думать, что существует высшая сила, дергающая людей за веревочку, словно марионеток в кукольном театре.

Такова скрытая природа мейерхольдовского творчества. Как мы видим, в ней есть очень многое, резко отличающее ее от творчества Станиславского. Но в одном они схожи. Они выросли из одной и той же социальной среды, которой чужд Герой с большой буквы.

И, наоборот, у Вахтангова существовало коренное отличие от чеховского театра, от театра Станиславского. В его творчестве нашел ярчайшее выражение бунт индивидуалиста, стремящегося повернуть вспять исторический процесс. Резко выраженный индивидуализм Вахтангова сказался не только в тематике его спектаклей, в своеобразном построении их сюжета, но и в формально-художественных приемах. Особенно интересно определяются эти приемы в трактовке образа героя и толпы. Толпа у Вахтангова всегда безликая (в «Эрике», в «Гадибуке»), всегда дается неразличимой массой (у Мейерхольда она обычно распадается на различные «маски» со своей судьбой, вплетающиеся в общую многоузорчатую линию массы, как это было в «Маскараде», в «Командарме 2», даже в «Озере Люль» и даже в «Д. Е.»). А герой всегда выделен крупным планом и образ его разработан в детальном психологическом рисунке, как это бывает у экспрессионистов.

Корни вахтанговского индивидуализма ясны и понятны. Это — толстовство в варианте Сулержицкого, это — {307} вера в усилия отдельной личности изменить мир, повернуть по своей воле течение исторического процесса и крушение этой веры.

Сейчас все чаще приходится встречаться со стремлением верных учеников Мейерхольда поставить его по значению в истории театра рядом со Станиславским, а иногда даже вообще отдать ему пальму первенства в создании современной режиссуры. Нужно думать, что такого рода тенденция в ближайшее время будет проявляться все чаще. Чересчур трагичной была жизненная и творческая судьба Мейерхольда, чтобы не возникло справедливое стремление не только воздать ему должное, но, может быть, и преувеличить значение его искусства. Этому, бесспорно, будет содействовать и самый характер мейерхольдовского творчества, значительного по своему содержанию и в то же время трудноуловимого для последующих поколений.

Многие считают Мейерхольда гениальным. Не знаю, верно ли это. Он действительно был одаренным сверх меры, можно сказать — фантастически одаренным художником театра. Но все-таки в его творчестве, как и в его внутреннем человеческом облике, есть много такого, что не позволяет назвать его гением, хотя бы и «темным гением», как он был назван в одной книге, вышедшей за рубежом. Есть что-то весьма существенное, что мешает нам видеть в нем того удивительного художника-гения, который, по справедливому выражению Белинского, носит в своей груди мысли, чувства, страдания и радость миллионов.

Могут сказать: стоит ли заниматься составлением иерархической лестницы для художников по рубрикам — «талант», «гений» и т. д. Но речь идет не об эпитетах, которыми более или менее щедро наделяют полюбившихся нам художников. Не случайно Белинский уже в поздние годы настойчиво и очень детально занимался разработкой подобной «иерархии», стремясь разъяснить для себя и для своих современников, что входит в понятие «гений», «большой талант» и «талант» просто. Он делал это не для того, чтобы, подобно школьникам, раздавать своего рода «чины» и «звания», но для того, чтобы понять исторический процесс развития литературы, найти в нем место отдельным писателям, отделить традиции живые от мертвых. В потоке имен и явлений он стремился установить «порядок», без которого история литературы не существует и отсутствие которого делает сложным и {308} трудным освоение накопленного идейно-художественного опыта новыми поколениями писателей, исследователей и литературных кругов. Такой порядок еще больше необходим в истории театрального искусства, вообще очень зыбкого и капризного, всегда имеющего тенденцию ускользать от точного анализа и классификации.

Воспитанные на русском искусстве, начиная с Пушкина и Гоголя в литературе, с Мочалова и Щепкина в театре, мы привыкли думать, что гений выражает центральные идеи своей эпохи, заглядывая в далекое будущее человечества.

Как бы высоко ни ценить Мейерхольда с его глубоким и блестящим искусством, все же нужно признать, что эту основную пророчественную миссию гения он не только не выполнял, но и сам не ощущал в себе.

В нем, как в художнике, и в его театральных созданиях было много глубоких прозрений, много исторически значительного, что помогает нам яснее понять время, в котором он жил и действовал. Его творчество открывает в общественной психологии этого времени неожиданные грани, не получившие своего отражения ни в художественной литературе, ни в других искусствах.

И все же его творчество было чересчур локальным, чересчур «сиюминутным», по выражению Маяковского. В его капризном, часто меняющем свое внешнее оперение искусстве действительно отразились некоторые существенные стороны целого исторического периода в несколько десятилетий, с характерными для этого периода контрастами, резкими изменениями социально-психологического ландшафта. Но отразились они в своих быстро преходящих чертах, я бы сказал, в своего рода метеоритных «осколках» эпохи, которые крайне ценны для исследователя, изучающего прошлое, но которые целиком остаются в отлетевших и погасших малых мифах истории — в ее блеснувших вспышках и тут же исчезнувших мгновенных явлениях.

Я не говорю здесь о чисто театральных изобретениях Мейерхольда. Большая их часть уже давно обогатила современный театр, вошла в плоть и кровь сценического искусства. Об этом свидетельствует не только творческая практика всего советского театра, включая и МХАТ. О том же говорят нам и гастроли зарубежных театров, в особенности таких, как французский TNP с его замечательной «Марией Тюдор» и «Тюркаре», как негритянская опера «Порги и Бесс», спектакли труппы Барро или труппы Планшона. Во всей художественной структуре {309} этих спектаклей слишком явно видно прямое или косвенное влияние Мейерхольда, широкое использование не только эстетических принципов его режиссерской системы, но и его находок и специально-сценических изобретений. Я говорю здесь не обо всем этом, но об идейной сущности мейерхольдовского творчества, или, вернее, о том видении мира, которое художник воплощает в своих произведениях.

Свое видение мира было у Мейерхольда. И в этом заключалась сила его как художника, тесно связанного со своим временем, от которого он как бы брал своего рода оптические линзы. Но это видение мира у Мейерхольда всегда охватывало только короткие исторические минуты в духовной жизни современного ему общества.

В такой «мгновенности» мейерхольдовского творчества заключалась его удивительная способность улавливать быстро преходящие движения в общественной психологии той или иной исторической минуты.

По всей вероятности, этим прежде всего объясняется причудливая пестрота художественной манеры Мейерхольда, множество отличных друг от друга этапов в его творческом пути, постоянная смена эстетических программ и приемов, определившая те неожиданные зигзаги, которые обычно поражали наблюдателей режиссерской деятельности Мейерхольда и придавали ей странную загадочность.

И в чисто художественном отношении у Мейерхольда была некоторая ограниченность, мешавшая ему подняться до понимания великих, внеэстетических целей искусства. В нем было слишком много от театра, от его фейерверочных огней, от подчеркнуто декоративной позы, от увлеченности различного рода театральными погремушками. Правда, в театре трудно обойтись совсем без погремушек. Даже Станиславский в ранние годы своей артистической деятельности временами увлекался «шутками, приличными театру» и наивными ухищрениями сценической машинерии.

Но Мейерхольд, пожалуй, слишком часто занимался театральными побрякушками и делал это чересчур всерьез, притом в зрелые свои годы.

Гений театра? Может быть. Но уже самое добавление — «театра» — делает условным и первую часть этого определения. В понятие «гений» входит нечто такое, что выводит художника за пределы данной профессии, что Делает его творцом (именно творцом, созидателем) жизни, в какой бы области человеческой деятельности он ни работал.

# **{****310}** Записи разных лет

## [Романтизм Белинского][[195]](#endnote-176)

### 1

Александр Блок определял романтизм как способность художника жить с удесятеренной силой[[196]](#endnote-177). Это блоковское определение как нельзя точнее приложимо к Белинскому. Он действительно умел жить с удесятеренной силой.

Когда смотришь на Белинского со стороны, внутренним зрением вызывая из исторического далека его целостный облик, то поражаешься прежде всего этой душевной напряженности, с какой он прожил свою короткую жизнь. Кажется что в каждую минуту он находится в самой гуще какой-то ожесточенной схватки, последней решающей битвы, ставкой в которой является жизнь ее участников.

И это впечатление определяется не только духовным обликом Белинского, возникающим перед нами со страниц его статей и писем. Таким воином, постоянно находящимся в самом центре схватки, казался он и в быту, в своих жизненных встречах с людьми и даже во время работы над очередными рецензиями и статьями. Белинский не «писал» свои статьи, а как будто сражался с какими-то невидимыми врагами, находящимися здесь же, где-то за пределами его комнаты, вел с ними бой, стоя в воинственной позе с гусиным пером в руке у высокой конторки, исписывая с молниеносной быстротой листы бумаги, которые летели во все стороны, заполняя собой всю комнату. Это была не «работа», а какой-то взрыв яростной энергии, действительно реальный обстрел исписанными листами вражеских позиций.

{311} По своей душевной напряженности Белинский ближе всего стоит не к гармоничному, всеобъемлющему Пушкину, не к сумрачному язвительному Лермонтову и даже не к своему любимцу Гоголю, но, конечно, прежде всего к Достоевскому. Достаточно прочесть письма Белинского, чтобы убедиться в этом. Эта лихорадочность мыслей, этот тон предельной внутренней взволнованности, эти бесконечные страницы исповеди и самопокаяния — все это, составляющее характерную особенность писем Белинского, делает его по душевной конституции чрезвычайно близким Достоевскому и некоторым его героям, этим страстным искателям целостной, всеисчерпывающей, бескомпромиссной истины. Не случайно Достоевский много позже, вспоминая о Белинском в «Дневнике писателя», благословил его память при всем своем личном пристрастии, при всей своей плохо забываемой обиде на него за действительно несправедливый, жестокий отзыв о его произведениях, появившихся после «Бедных людей».

Даже для Гоголя Белинский был человеком со стороны, литературным критиком, который извне анализировал и оценивал его произведения. А для Достоевского Белинский, по-видимому, составлял какую-то существенную часть его души, его собственной духовной и общественной биографии. Их роднит между собой и одинаковое ощущение жизни как вечно идущей, непрекращающейся битвы.

С первого шага своей самостоятельной деятельности, то есть со дня приезда в Москву и поступления в университет, когда ему было восемнадцать лет, и до последней минуты жизни Белинский ведет бой, тяжелый, но вдохновенный и самозабвенный бой с нищетой, бой за свое человеческое достоинство, за право иметь свои взгляды, бой за русскую литературу, за русский народ, за все человечество в его настоящем и будущем.

К Белинскому удивительно подходят слова Вальсингама из пушкинского «Пира во время чумы»:

«Есть упоение в бою…»

В статьях и книгах, посвященных Белинскому, часто говорится о том, что жизнь его была тяжелой и временами мучительно тяжелой, что все доставалось ему с трудом и с большими потерями и что он сгорел, преодолевая бесчисленные препятствия на своем крестном пути. И на многих портретах Белинского, которые создавали наши художники в юбилейные дни 1948 и 1961 годов, в его {312} облике подчеркивалось что-то мученическое и даже болезненно-надломленное.

Такая тенденция представить Белинского как жертву эпохи едва ли верна. Конечно, судьба его была трудной. Но это была судьба бойца, которую он сам выбрал. Нет, Белинский не был жертвой эпохи. Он принадлежал к тем людям, которые сами делают эпоху и мужественно вызывают на бой темные силы мира. Борьба была его стихией, в ней полно раскрылись все стороны его души, все его духовное богатство. Он родился для битвы. Жизнь была для него полем сражения, театром военных действий. Как для Достоевского, как для Герцена, она была для него шекспировской трагедией, которая ежечасно, ежеминутно грозит ее участникам катастрофой, гибелью. И тем не менее

«Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!»

Здесь каждая ошибка, минутное колебание, проявление душевной слабости, каждый неверный шаг может стать роковым. И все-таки гладиатор идет на арену, беря в руки меч и щит. В этом — его сила, его предназначение.

Из этой почвы вырастает так называемый романтизм Белинского, о котором сам он одно время, в пору своего «примирения с действительностью», будет отзываться с насмешливой иронией. Ему будет казаться в эти годы, что он навсегда снял с себя доспехи воина и вместе с ними сложил с себя «ярмо долга» перед человечеством.

На какое-то мгновение он испытывает неизвестное ему до сих пор чувство «освобождения», как он сообщает об этом Н. Станкевичу в своем письме к нему. Кровавый туман битвы рассеялся. Исчезла тяжкая необходимость разить врага мечом, находиться в постоянном походе, быть вечно настороже. «Новый мир! Новая жизнь!» — восклицает с облегчением Белинский. «Кончилась моя тяжкая опека над родом человеческим»[[197]](#endnote-178). Сражение прекратилось и, кажется, навсегда. Враги перестали быть врагами. Для вчерашнего воина, идущего от схватки к схватке, в мире воцаряется тишина. Его душу охватывает покой, и им овладевает страстное желание обнять весь мир, раствориться в примиряющем чувстве всеобщего единства. Вместо трагического ландшафта жизни, раздираемой ожесточенной борьбой и противоречиями, перед Белинским на мгновение возникает картина «разумной» {313} действительности, в которой добро и зло как бы уравновешивают друг друга, являются необходимыми жизненными категориями.

Но, как известно, этот период у Белинского длился сравнительно короткое время. Очень скоро он возобновляет свою битву с жизнью с новой силой и непримиримостью. К тому же в самые годы «сближения» с действительностью тема борьбы и духовного мятежа не «отлетела», так сказать, от Белинского. Фактически она продолжала жить в нем и определять его анализ и оценку произведений искусства. Не случайно именно в эти годы Белинский выделяет искусство в автономную область, не связанную с общественностью. В общественности царит расчисленный порядок, господствует «разум». Но в искусстве для Белинского продолжают бушевать бури, и человек, как и раньше, ведет свою неустанную борьбу с окружающими его призраками. Свидетельство этому его знаменитая статья о Мочалове в роли Гамлета — одно из самых сильных проявлений романтизма Белинского в его неромантический период. Все в ней полно пафоса борьбы, непримиримой, не знающей компромиссов и уступок. А эта статья дописывалась Белинским уже в ту пору, когда им овладела «жажда сближения с действительностью».

До конца своих дней Белинский оставался активным участником жизненной битвы. Его глаза на исхудалом лице воина, устремленные на нас с портретов последних лет, продолжают гореть лихорадочным огнем, и сам он предстает перед нами на арене истории, словно освещенный пламенем военных пожаров, — этим ярким, контрастным, колеблющимся пламенем, которое бросает трепетные блики на лица участников битвы, выхватывает их одно за другим из общей темной массы сражающихся людей, как это бывает на картинах художников романтической школы.

С этим романтическим ощущением жизни как трагической битвы связано у Белинского его особое отношение в театру.

### 2

Театр занимал в жизни Белинского такое значительное место именно потому, что он видел в нем «зеркало действительности», притом не простое, а своего рода «волшебное» зеркало, способное отражать жизнь в ее наиболее ярких, конденсированных и наиболее действенных проявлениях.

И действительно, ни одно искусство не обладает такими средствами для воскрешения подлинной жизни в {314} ее сгущенных формах, какими владеет театр. На сцене образы поэта благодаря искусству актера находят воплощение в живых действующих людях. Герои драмы выходят на подмостки как реальные существа во всей своей телесной конкретности, со своими индивидуальными человеческими характерами, со своей личной, неповторимой жизненной судьбой, которая на протяжении всего трех-четырех часов проходит перед глазами зрителей, сидящих в зале, с той же реальностью, что и в самой действительности.

В «Литературных мечтаниях», а позднее в статьях о мочаловском Гамлете, лихорадочно набрасывая на бумагу свои впечатления о спектаклях шекспировских драм, Белинский как будто забывает, что он рассказывает о театральных впечатлениях. Перед ним в квадрате сцены только что разыгралась подлинная человеческая драма, пронеслась бурным потоком настоящая жизнь с ее борьбой, со сплетением многих людских судеб. С удивительной верой в реальность всего происходящего Белинский отдается сценическому действию, которое словно вихрь увлекает его за собой, заставляя забыть все окружающее. Когда в финале спектакля падает занавес, Белинский остается сидеть на своем месте, растерянный, потрясенный всем, что видел, как будто за эти несколько часов театрального представления он действительно пережил целую жизнь.

«Театр! Театр! Каким магическим словом был ты для меня во время óно!» — с грустью восклицает Белинский в свои поздние годы, оглядываясь назад, в свое недавнее прошлое, пристально всматриваясь в те странные, одновременно реальные и вместе с тем фантастические образы, которые возникали тогда перед ним в рамке сцены и так глубоко потрясали его душу. «В тебе я видел весь мир, всю вселенную со всем их разнообразием и великолепием!»[[198]](#endnote-179)

В ту пору Белинский ждет от театра не столько отражения действительности, сколько самой подлинной жизни в ее кипении, каким-то чудесным образом возникающей за поднявшимся занавесом. Он ищет в театре глубоких переживаний, превосходящих по своей силе все, что испытывает человек в своем обыденном существовании. Он ищет в театре могучих страстей, слез, душевных потрясений. Белинский ждет, чтобы театр всколыхнул все его чувства, сомнения, нерешенные вопросы. Театр дорог ему тем, что представляет «человека в его вечной борьбе… в его вечной деятельности». Представление шекспировских трагедий — даже в их тогдашнем, искаженном {315} дюссисовском варианте — открывает для Белинского «бесконечный мир страстей и судеб человеческих».

Зрелище битвы жизни, воскрешенной на театральных подмостках, наполняет восторгом его душу, поднимает веру в свои силы, зовет на подвиг, отвлекает от созерцания личных переживаний к интересам общим. «Вы здесь живете не своею жизнию, страдаете не своими скорбями, радуетесь не своим блаженством, трепещете не за свою опасность; здесь ваше холодное *я* исчезает в пламенном эфире любви»[[199]](#endnote-180).

Этот монолог во славу театра Белинский произносит в те годы, когда еще не были написаны гоголевские комедии и на сцене еще безраздельно господствовал бедный в художественном отношении и просто ничтожный репертуар большей частью переводного происхождения. В пору «Литературных мечтаний» самые шекспировские драмы, на которые так часто ссылается Белинский в своей статье, еще давались на сцене в грубо искаженном, переделанном виде. Постановка «Гамлета» в переводе Н. Полевого, по тому времени наиболее близко подошедшего к шекспировскому подлиннику, была еще впереди; ей предстояло появиться на московской сцене через три года после вдохновенного театрального монолога Белинского в «Литературных мечтаниях». Годы «Литературных мечтаний» были в театре временем переводных мелодрам и водевилей, переделанных с иностранного на русский лад.

Но скудный театральный репертуар того времени не мешает Белинскому относиться к театру с глубокой серьезностью и удивительной душевной страстностью. Он с волнением следит за ходом самого рядового спектакля, негодуя на чересчур явное проявление пошлости и ремесленничества и радуясь малейшему проблеску живой мысли, подхватывая каждый бледный намек на жизненно правдивый человеческий характер, даже если он находит этот намек в какой-нибудь незамысловатой пьесе ничем не примечательного автора. А часто Белинский от себя досказывает то, чего нет ни в пьесе, ни в самом спектакле даже в намеке.

Впоследствии Белинский не без горькой усмешки по собственному адресу расскажет об этой своей тогдашней способности за банальными положениями и образами какого-нибудь водевиля или мелодрамы видеть подлинную жизнь и реальных людей, наделенных глубокими чувствами и страстями.

В чувствительных куплетах, которые распевала водевильная актриса, ему чудились временами звуки живой {316} человеческой страсти, и вместо хорошенького личика комедийной простушки перед ним возникало другое лицо, искаженное страданием, слышался «умоляющий голос Дездемоны, ее глухие рыдания, ее предсмертные вопли»[[200]](#endnote-181). За любовной парой банальных театральных персонажей из рядовой парижской мелодрамы Белинскому подчас виделись трагические образы Ромео и Джульетты с их роковой любовью до гроба и «слышались их гармонические слова любви, столь полные юного, блаженного чувства»[[201]](#endnote-182).

Не следует видеть в этом рассказе Белинского простое образное преувеличение. Любовь к литературной фразе не была ему свойственна. Все, что он говорит здесь, с предельной точностью выражает его действительное восприятие театрального представления в пору его романтизма.

### 3

В последующие годы отношение Белинского к театру меняется. Правда, и в эту пору он будет часто выступать с рецензиями и обзорными статьями по театру. В эти годы его деятельность как театрального критика становится даже более систематической, чем прежде. Но тон выступлений Белинского сделается более сдержанным, академическим и деловым. Из взволнованного поэта, воспевающего театр и безоглядно отдающегося его побеждающей стихии, Белинский превращается в летописца русской сцены. Об этой своей новой роли он прямо говорит в одной из поздних статей. И все чаще он будет с душевной болью и грустью оглядываться назад, вспоминая о своих отлетевших театральных иллюзиях, как будто прощаясь с чем-то очень близким и дорогим, что обмануло его как исчезнувший мираж.

Такое охлаждение Белинского к театру объясняется прежде всего теми изменениями, которые происходят в его миросозерцании после короткой, но чреватой последствиями вспышки его так называемого «примирения с действительностью». В эти годы он изживает свой романтизм молодых лет и вместе с ним изживает или, вернее, стремится изжить и свое особо повышенное отношение к театру.

К тому же отрезвлению Белинского от театральных иллюзий способствует и его переезд из Москвы в Петербург в 1839 году и связанное с этим переездом пристальное знакомство с тогдашним состоянием петербургской сцены. Александринский театр как бы содействует окончательному возвращению Белинского из области его {317} театральных мечтаний на реальную (чересчур реальную!) почву современного ему сценического искусства.

Обосновавшись в невской столице, Белинский становится постоянным посетителем Александринского театра. Он внимательно изучает его репертуар, ведя ежемесячную журнальную хронику его спектаклей, не пропуская ни одной пьесы, как бы ничтожна она ни была. С такой же внимательностью он изучает искусство основных актеров Александринской сцены.

Белинский добросовестно стремится проверить и заново пересмотреть прежние свои резко отрицательные оценки искусства Каратыгина, Сосницкого и остальных премьеров и премьерш Александринского театра, — оценки, которые он давал им еще в Москве во время их гастролей, сравнивая их со своими любимцами — Мочаловым, Щепкиным и другими актерами московской труппы.

Теперь, в Петербурге, сделавшись постоянным журнальным обозревателем творческой жизни этих артистов, Белинский хочет найти положительные стороны в их искусстве, стремится занять более спокойные, объективные позиции по отношению к ним, вне зависимости от своих недавних пристрастий к московской труппе. Об этом говорит сдержанный тон и корректно-благожелательный характер отзывов Белинского об актерах Александринской сцены. Особенно это сказывается на его отзывах о Каратыгине. Еще недавно в своих московских рецензиях он беспощадно высмеивал петербургского трагика, издеваясь над его «гусиной выступкой» и надутой декламацией, видя в нем воплощение всего неестественного в искусстве, отказывая ему в звании подлинного артиста. А теперь Белинский пишет о нем серьезным тоном как о художнике, хотя и чуждом ему самому, но в то же время имеющем свои достоинства, свои заслуги перед русским сценическим искусством. А есть роли (правда, не высокие по своим литературным достоинствам), в которых, по его мнению, Каратыгин достигает художественной завершенности и исполнительского блеска.

И все-таки ничто не в состоянии примирить Белинского до конца с Александринским театром. Ему остались чужды и его прославленные мастера (за исключением Мартынова) и его чопорная, равнодушная ко всему подлинному в искусстве чиновно-гвардейская публика, — этот «зверинец из орангутангов и мартышек — позор и оскорбление человечества и общества»[[202]](#endnote-183), как писал Белинский в письме к Боткину в 1839 году.

Для него Александринский театр навсегда остался чужим, «филистерским» театром, представителем «европейского {318} формализма на сцене», как он назвал его в статье 1845 года. Общая характеристика, которую он дает публике, репертуару и актерам Александринского театра, — поистине уничтожающа. «О верном изображении жизни, о характерах никто и не думает», — пишет Белинский. На сцене представляют пошлые, выдуманные истории, не имеющие ничего общего с русской жизнью. «И это зеркало жизни, действительности, общества!» — с горечью восклицает он. «Искусство падает, таланты сбиваются, драматический театр превращается в механический!»[[203]](#endnote-184)

Конечно, дело не ограничивалось только отношением Белинского к Александринскому театру. В эту пору многие его театральные иллюзии оказались развеянными. Он убедился в том, что вдохновенного и глубокого творчества Гоголя, Щепкина и Мочалова еще недостаточно для того, чтобы сдвинуть с места неповоротливый корабль современного театра и произвести решающие изменения в общем состоянии сценического искусства. Белинский увидел, что усилия отдельных немногих гениев не в состоянии утвердить правду жизни на сцене современного ему театра. Он хорошо понял, что для этого прежде всего нужна другая публика, а не та равнодушная толпа, у которой одинаково готовы рукоплескания «и на проблески истинного вдохновения и на гаерские выходки посредственности»[[204]](#endnote-185).

Ноты глубокого разочарования слышатся в последней большой статье Белинского, посвященной театру, которую он публикует в некрасовском альманахе в 1845 году. С горечью Белинский замечает, что «всякому очарованию бывает конец» и что уже давно театр перестал быть для него храмом драматического искусства. «Боже мой! Как я переменился!»[[205]](#endnote-186) — восклицает он с грустью. А через два года в письме к Герцену прямо говорит о гнусном состоянии всего тогдашнего театра и скором окончательном падении сценического искусства[[206]](#endnote-187).

Но и в эту пору воспоминание о прежних театральных впечатлениях не оставляет его. В той же статье 1845 года он возвращается к ним. В его памяти встают во всей своей первоначальной свежести и яркости образы, когда-то волновавшие его со сцены и наполнявшие его восторженную душу ожиданием «чуда», которое вот‑вот должно совершиться на его глазах, «чуда» преображения жизни через искусство.

Белинский заново переживает в своей памяти игру Мочалова в «Гамлете», и переживает с такой силой, как будто только вчера он сидел в зале Петровского театра на {319} премьере шекспировской трагедии и с замиранием сердца в первый раз следил за игрой своего любимца.

Перед ним снова встает образ этого могучего художника, творчество которого оставило неизгладимый след в душе Белинского. И он снова повторяет в этой статье ту клятву в верности, которую принес когда-то Мочалову в пору наивысшей своей духовной близости к московскому трагику. «О, ежели жизнь моя продолжится еще на десять раз во столько, сколько я уже прожил, и тогда, даже в минуту вечной разлуки с нею, не забуду я этого невысокого бледного человека с черными кудрями…»[[207]](#endnote-188). Этот невысокий бледный с «черными кудрями» человек неотступно идет рядом с Белинским вплоть до его смерти как видение его романтической молодости. А в ту пору его встречу с Мочаловым отделяли уже многие годы обостренной борьбы, новых увлечений, горьких разочарований.

И все, что пишет Белинский в этой «прощальной» статье о своем былом увлечении театром, поражает своей значительностью. Как будто он говорит не о театре, не об актерах, выступающих в театральных пьесах, а о самой важной, самой дорогой, насыщенной неизгладимыми и незабываемыми переживаниями полосе жизни, исчезнувшей, отошедшей в прошлое, но продолжающей волновать его какой-то горькой радостью, какой-то неизжитой до конца прелестью и мучить душу своей невозвратимостью.

## [Двойное литературное «подданство» Тургенева][[208]](#endnote-189)

Есть в спектакле Театра Ателье «Месяц в деревне» одна сторона, которая может заинтересовать специалистов по творчеству Тургенева.

Тургенев был первым и единственным из русских писателей, которого еще в его молодые годы французы признали «своим» и видели в нем живого участника литературной жизни Франции 50 – 80‑х годов. Такой судьбы не знал ни один русский писатель из современников Тургенева.

Да, французы признали гений создателя «Войны и мира» уже вскоре после выхода в свет этого романа и даже называли Толстого «Гомером современности». Несколько позже они зачитывались романами Достоевского, захваченные неотразимой силой его трагических видений, реальных до последней маленькой черточки и одновременно {320} почти неправдоподобных в их психологической исключительности.

Но и тот и другой остались для французов писателями русскими от начала до конца, которые раскрывали перед ними тайны «славянской души» (l’âme slave) и только через эти тайны вели их к общемировым загадкам и постижениям.

С Тургеневым же было по-другому. При всем том, что его произведения были тоже русскими по всему своему строю, идейному и художественному, в то же время какой-то своей стороной они прочно врастали в динамичную ткань тогдашней французской литературы, составляя ее органическую часть. Такие писатели, как Флобер, Мопассан, считали Тургенева своим прямым собратом по литературным боям во Франции. И это была не только любезная фраза по отношению к иностранцу, долго жившему во Франции и любившему ее искренней и преданной любовью. Из многих источников мы знаем, что тот же Флобер считал Тургенева в какой-то мере своим литературным учителем. И это признание делалось еще при жизни русского писателя.

Такое тесное врастание Тургенева в литературный процесс во Франции временами кажется чем-то невероятным, почти фантастическим. И тем не менее это — факт, не подлежащий оспариванию.

Очевидно, в Тургеневе-писателе жило это своеобразное двойное литературное «подданство», до сих пор нами не разгаданное и, по всей вероятности, никогда не подлежащее разгадке. В чем заключалась вторая, «французская» стихия его творчества, нам, русским, не дано узнать. Этот «лик» Тургенева нам не виден, подобно тому как для обитателей нашей планеты остается скрытой вторая, затемненная часть лунного диска. Тургенев всегда повернут к нам таким знакомым и близким «ликом» самого руссейшего из всех русских писателей, с его влюбленностью в неповторимые краски, линии и ритмы родной природы, с портретной галереей его героев и героинь, казалось бы, немыслимых вне почвы, на которой они выросли.

«Французская» стихия лежит в каких-то внутренних, не ощущаемых нами пластах его писательского дарования или, точнее, его духовного мира, его социально-психологической биографии. Отдельные исследователи пытались найти «французское» в Тургеневе, прослеживая литературные влияния, которые он испытал на себе в различные периоды своего творчества. И легче всего эти влияния улавливались в тургеневской драматургии. В ней {321} обычно, и справедливо, усматривали явные следы воздействия драматургической техники Альфреда Мюссе, Бальзака, Проспера Мериме и других французских драматургов XIX века.

Действительно, для таких сближений есть бесспорные данные. Многие драматические произведения Тургенева по своей структуре, по строению сюжета и ведению диалога ближе стоят к стилю и традициям французской драматургии, чем к комедиям Гоголя, а позднее — к пьесам Островского. Но интересно отметить, что не комедии Тургенева сделали его «французским» писателем.

«Французом» Тургенев стал благодаря своим романам, в которых следы влияния французской литературы как раз устанавливаются с большим трудом, если не сказать с явными натяжками.

К тому же взаимовлияния иноязычных литератур — факт общий. Их можно найти без всякого труда в творчестве любого писателя любой страны и национальности. В частности, наш Островский многое взял не только от классиков мировой драматургии, но и от второстепенных французских драматургов его времени. И, однако, никто не считал его непосредственным участником литературного процесса в современной ему Франции. То же можно сказать о Пушкине, творческое родство которого с французской, а потом с английской поэзией — общеизвестно. Еще в большей степени это относится к Достоевскому; его близость к Гюго, Бальзаку и даже к Жорж Санд легко устанавливается невооруженным глазом; она как бы лежит на поверхности многих его повестей и романов и была ясна современникам еще при его жизни.

В этом отношении Тургенев, вместе с Гончаровым, казалось бы, является редким исключением. Как мы уже говорили, в его художественной прозе почти не прослеживаются влияния иноязычных литератур. На наш взгляд, взгляд его соотечественников, в таких романах, как «Отцы и дети», «Рудин», «Дворянское гнездо», даже «Дым», не говоря уж о «Записках охотника», нельзя отыскать ничего общего с французской литературой его времени — ни с Флобером, ни с Мопассаном, ни с теми же Гюго и Жорж Санд, ни с Гонкурами и, уж конечно, ни с Золя.

А между тем именно через эти наируссейшие произведения Тургенева французы видели в нем «своего» писателя, близкого им по всему складу его творчества.

Это двойное творческое «подданство» Тургенева и помогло Театру Ателье создать свой замечательный спектакль, {322} в котором две национальные стихии, вернее, два иноязычных потока влились в одно русло, в то же время не потеряв ничего от своей индивидуальной окраски и плотности.

## [О «лирической драме»][[209]](#endnote-190)

Шиллер назвал своего «Дон Карлоса» драматической поэмой.

На первый взгляд определение Шиллером жанра «Дон Карлоса» остается произвольным и неоправданным. По внешним своим признакам «Дон Карлос» как будто ничем не отличается от традиционной стихотворной драмы шекспировского типа. Правда, в ней есть излишняя перегруженность стихотворным материалом, мешающая быстрому развертыванию драматического действия. Но внутренняя вялость действия, излишняя многословность, которую позволяют себе персонажи, еще не создают особого жанра драмы. Они могут составлять просто некоторый ее недостаток. Обычно литературоведы и полагают, что термином «драматическая поэма» Шиллер стремился замаскировать или, вернее, оправдать текстовую перегруженность своей драмы, ее некоторую недоработанность.

На самом же деле Шиллер в своем «Дон Карлосе» действительно сделал неудавшуюся попытку создать особый жанр драматического произведения, построенного по принципу лирического стихотворения.

Эта драма несет на себе печать поэтических раздумий автора, конечный итог которых ему самому остается еще не ясным. В этой трагедии есть что-то от драматического монолога поэта, разыгранного в лицах. Судьба персонажей развивается в ней не в силу внутренней логики их характеров, цельных и завершенных. Эти характеры спутанны и противоречивы, потому что драматург время от времени пользуется ими для своего непосредственного вмешательства в действие, для прямого выражения своих собственных мыслей и суждений.

В этой своей драме Шиллер часто разрывает ткань образов, выходя на сцену вместо своих персонажей и обращаясь с авторским монологом в публику. Его «монолог» как бы разделен между различными действующими лицами драмы. Поэтому в человеческих характерах персонажей «Дон Карлоса» нет цельности и последовательности. Его Филипп из мрачного и зловещего человеконенавистника неожиданно превращается в искателя правды, {323} обманутого в своих лучших чувствах. Его маркиз Поза не раз на протяжении драмы меняет свои обличья. Шиллер ставит своих героев в такие ситуации, которые дают ему возможность самому заговорить вместо них языком лирического поэта, не сообразуясь с характерами и с желаниями выбранных им персонажей. Драма реальных героев, участников конкретных событий превращается в драматический монолог автора, душа которого охвачена противоречивыми чувствами и мучительными, нерешенными сомнениями.

Недостаток «Дон Карлоса» заключается в том, что этот лирический монолог самого Шиллера вдвинут им в рамки традиционной драмы. Драматург не нашел соответствующей художественной формы для того, чтобы откровенно использовать персонажей драмы в качестве своеобразных иллюстраций для своего монолога. У него не хватило смелости, чтобы отвести в пьесе отдельный участок, на котором он сам мог бы выступить со своими авторскими высказываниями и комментариями, обращенными непосредственно в зрительный зал. Его драматическая поэма осталась компромиссной, половинчатой попыткой и не обрела форму самостоятельного жанра. Ее недоразвившиеся жанровые особенности превращаются благодаря этому в художественные недостатки, если подходить к «Дон Карлосу» с мерками традиционной драмы.

Однако самый жанр драматической поэмы остался существовать в драматургии на последующих этапах ее развития. Время от времени под разными названиями он возникает на сцене, создавая свои традиции, кристаллизуя свои особенности в композиции драматического действия и в построении образов персонажей. Постепенно он находит более определенную и завершенную драматическую форму, чем это было в шиллеровском «Дон Карлосе». Называется ли пьеса этого типа драматической поэмой, как у Шиллера, или поэтической драмой, как это предлагает И. Сельвинский, по существу этот жанр является жанром лирической драмы.

При этом стихотворная форма, конечно, не является его отличительным признаком. Драмы в стихах, как известно, писались Шекспиром, Мольером, Пушкиным, Островским, А. К. Толстым. Но от этого они не становились драматическими поэмами. И наоборот: некоторые лирические драмы А. Блока или немецких драматургов-экспрессионистов были написаны в прозе.

Однако этот жанр действительно типичен для поэтов-лириков. В основе его лежит композиционный принцип {324} лирического стихотворения, как бы расширенного и приспособленного к сценическому прочтению в лицах.

Решающим формальным признаком лирической драмы является непосредственное участие автора в ходе событий. Автор оказывается в ней главным действующим лицом, как бы надевающим на себя различные личины по ходу действия, прячущимся за ними или, вернее, делающим вид, что он прячется за ними.

В лирической драме автор выходит из-за кулис на сцену и обнажает свою прямую связь с персонажами, заставляя их говорить и действовать так, как это угодно ему самому. Он не считается с их индивидуальной судьбой, с их индивидуальными человеческими характерами. Он как будто ведет сольную партию, декламируя в зрительный зал, окрашивая образы и события драмы в неповторимый цвет своих лирических раздумий.

В таких драматических стихотворениях реалистическая ткань пьесы смещается. Все происходящее на сцене приобретает условный характер, подается как вольная фантазия поэта. Мир возникает перед зрителем, измененный в своих очертаниях и пропорциях. Драма строится как система эпизодов-видений, замкнутых в себе и статичных, являющихся иллюстрациями поэтического вымысла художника.

В России наиболее отчетливо принцип лирической драмы был выражен у Иннокентия Анненского в его «Фамире-кифарэде» и у Александра Блока в его трилогии («Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка») и в «Песне судьбы». Каждая из этих пьес сказана на одном дыхании, как связное стихотворение. Реальное перемешано в них с фантастическим, что создает ускользающую смысловую многоплановость драматического действия. Их действующие лица — это своего рода призраки, выглянувшие на сцену из смятенного сознания поэта. Слова этих «призраков» оказываются обрывками внутреннего диалога, который ведет сам с собой автор пьесы.

В «Балаганчике» и в «Короле на площади» этот вымысел, эти «призраки» откровенно приподняты над землей и облечены в фантастические одеяния, освобождены от быта. В «Незнакомке» же поэт вводит в свою пьесу реалистический материал, пользуясь зачастую грубым бытовым лексиконом: «шлюха она, — ну и пусть шляется», — говорит один из персонажей в первом действии «Незнакомки», и этим уличным жаргоном уснащен текст пьесы на всем ее протяжении. Нечто подобное, хотя и в другой форме, мы находим у Иннокентия Анненского в «Фамире-кифарэде». Особенно остро этот прием смешения {325} фантастического с реальным, почти даже с натуралистическим сказывается в финале этой лирической драмы, когда за легендарной фигурой Фамиры-кифарэда возникает образ современного шарманщика, разменивающего на медные монеты когда-то высокое, гармоничное искусство богов.

Все становится неверным и призрачным в этом поэтическом мире, все теряет отчетливые очертания. Логическая последовательность событий и образов сменяется капризными скачками, переходами и запутанными реминисценциями. Лицо драматурга, верного летописца жизни, искажается иронической двусмысленной улыбкой, похожей на гримасу. И за этой гримасой не разберешь, то ли он плачет над своими видениями, то ли ухмыляется над ними скверной издевательской ухмылкой.

Пьеса превращается в темный рассказ о странствиях души поэта в мире, об ее превращениях и маскировках. Драма этого типа начинает напоминать несвязную автобиографическую запись художника. Эта запись всегда страдает темнотой и запутанностью своего языка, потому что к жанру лирической драмы поэт обращается в тех случаях, когда его сознание раздвоено, когда он не знает ответа на те вопросы, которые ставит перед ним жизнь. Жанр лирической драмы возникает тогда, когда противоречия действительности достигают своей предельной остроты и художник оказывается бессильным найти им решение в своем собственном сознании. Так появляется драматический монолог автора, в котором он ведет свой спор с миром и прежде всего с самим собой, с горькой иронией констатируя двойственность этого мира и своих собственных чувств, мыслей и переживаний.

## [Дневник Суворина][[210]](#endnote-191)

Суворин пишет в своем дневнике: «Театр меня мучит. Каждую минуту у меня желание отказаться от директорства и каждую минуту другое желание — остаться. Мне страшно подумать, что, отказавшись, я снова должен сидеть вечера дома и заниматься целые сутки газетой. Она взяла всю мою жизнь, дала много горечи, много удовольствий. Она держала меня в струе умственных интересов и дала мне значение и состояние, но все это ценою только каторжного труда, что я не жил, как все живут, теми удовольствиями и радостями, которые всех притягивают к жизни. Но, может быть, эти {326} радости и удовольствия не стоят ничего? Нет, стоят, я знаю, что стоят»[[211]](#endnote-192).

О, эта бессильная зависть и поздние сожаления старости, бесплодная и жадная оглядка на яркую и цветущую жизнь со стороны человека, весь свой век гонявшегося за своим деловым призрачным и горьким счастьем! Вот оно пришло, это горькое счастье, пришло положение и деньги; а сам этот «мудрый» человек, высокий, с круглой, согнутой спиной, стоит, опершись на суковатую палку и из-под нависших мохнатых бровей с каким-то злым сожалением смотрит на пестрый и крикливый карнавал жизни. Смотрит на вертящихся в этой карусели людей, не очень мудрых и даже не очень думающих о жизни и все же получающих от нее свою порцию радостей и удовольствий, — удовольствий, конечно, прежде всего. Именно об удовольствиях сумрачно думает Суворин, облизывая свои сухие старческие губы. Раньше он о них не думал, вернее, думал, что «эти радости и удовольствия не стоят ничего». Тогда он вел жизнь аскета, трудясь с утра до ночи, с одной думой — схватить жизнь за горло, заставить ее подчиниться себе. В те годы он, наверное, смотрел с пренебрежительной усмешкой на людей, которые искали в жизни «радостей и удовольствий». Сейчас он знает им цену: «Нет, стоят, я знаю, что стоят». И характер этих удовольствий понятен из всех других записей этого русского Фауста.

Он не сластолюбец и не развратник, но он понял наконец (к его горькому сожалению, слишком поздно), что значит женщина, что значит плотская женская любовь. Он заносит скупые заметки о парижских «злачных» местах, о публичных домах, о непристойных картинках, вывешенных в кабаках. Он пишет об этом без всякого смакования, но есть затаенное сожаление в его скупых описаниях, как будто даже сделанных с пренебрежительной насмешкой. Он часто (чересчур часто!) рассказывает в своем дневнике различные светские любовные интрижки и истории. И эти рассказы сделаны без скабрезности, скупо, как заметки хроникера; но какая-то задумчивость автора сквозит за ними, печальная задумчивость и недоумение.

Интересна суворинская запись, напоминающая монолог какого-нибудь шекспировского героя. Исчезает этот тон скуки, тоски и презрения, который преобладает в его дневнике.

«Холева сказал, что Гюбнер отдает нам театр. Я было уже помирился с тем, что театра не будет, и оно было бы лучше. Нести убытки, и притом значительные, — {327} за два года до 30.000 р., выносить самые придирчивые нападки газет, быть обвиняемому в несправедливостях, покровительстве, не видеть благодарности со стороны артистов, а видеть, напротив, претензии выше всякой меры, лукавить, стараться мирить, изобретать причины того или другого действия, чтоб щадить самолюбия, быть вечно в напряженном состоянии, быть готовым на объяснения, на приемы и проч., все это тяжело и неблагодарно. А впрочем, будь что будет»[[212]](#endnote-193).

И действительно, зачем Суворину нужен этот театр? Ведь это мука — возня с этим грязным чудовищем. Неожиданный пафос появляется в голосе Суворина, когда он начинает писать о своем театре, пафос мученика и страдальца.

По-видимому, этот бесполезный театр с плохими актерами и режиссерами, со случайным безвкусным репертуаром, с мелкими вонючими интригами и склоками, с газетно-критической возней вокруг него нужен был Суворину как некоторое подобие того «праздника», который он проглядел в жизни, того «карнавала» с его «радостями и удовольствиями», которого так стало не хватать старику Суворину на склоне его лет.

Подобие этого «карнавала» оказалось весьма жалким и мизерным. Но Суворин хватался и за него.

Вообще дневник Суворина необычайно любопытен, как характерный документ того времени; все интересно в нем: и психологическая канва, очень спутанная, на которой возникают сложные узоры, и самые факты, о которых пишет этот русский Фауст. Неожиданна оппозиция царскому режиму — со стороны Суворина. Неожиданна брезгливость по отношению к своей же газете — «Новому времени», брезгливость к ее антисемитизму (в одном месте Суворин пишет, что он никогда не испытывал неприязни к инородцам) и к ее литературной бездарности. Вот любопытный отрывок из дневника:

«Два царя у нас: Николай II и Лев Толстой. Кто из них сильнее? Николай II ничего не может сделать с Толстым, не может поколебать его трон, тогда как Толстой несомненно колеблет трон Николая и его династии. Его проклинают, синод имеет против него свое определение. Толстой отвечает, ответ расходится в рукописях и в заграничных газетах. Попробуй кто тронуть Толстого. Весь мир закричит, и наша администрация поджимает хвост. Сипягину ничего не остается, кроме утешения в фразе, которую он сказал государю: “Если напечатать ответ Толстого синоду, то народ его разорвет”. Утешайтесь, друзья, утешайтесь, скудоумные правители.

{328} Герцен громил из Лондона. Толстой громит в Лондоне, из Ясной Поляны и Москвы, громит в России при помощи литографий, которые продаются по 20 коп. Новое время настает, и оно себя покажет. Оно уже себя показывает тем, что правительство совершенно спуталось и не знает что начать. “Не то ложиться спать, не то вставать”»[[213]](#endnote-194).

Как много объясняет запись «зубра» Суворина в 1907 году — это страстное, неожиданно страстное для семидесятитрехлетнего старика признание:

«… мне жаль затравленного зверя (революцию). Не то чтобы я жалел его острых зубов, его хищного наскока, его безумной ярости, — помилуй бог! Мне жаль улетевшей красоты этого единственного в своем роде русского медведя, столь много обещавшего и столь мало давшего. Мне жаль моих ожиданий, моей грусти, моих восторгов, моей веры и ошибок, жаль пролетевшей, как сон, молодости. Подкрадывается что-то старое, склизкое, корявое. Перед зрелищем затравленной революции я испытываю что-то среднее между тошнотой и раскаянием. Смелость сознавшей свою силу и отвагу задорной юности; наглость реакции, наглость торжествующей злобно-сладострастной, импозантной, но похотливой энергии старости»[[214]](#endnote-195).

Все поразительно в этой записи «нововременца» Суворина: и смысл этих слов, необычная точность их и энергия, с какой они сказаны. Все поднимается за этими словами: прошлое Суворина, его сотрудничество в «Современнике», его встречи с Чернышевским и Некрасовым и прежде всего с Достоевским. Конечно же, больше всего от героев Достоевского жило в Суворине.

Запись эта действительно венчает весь дневник. Она как бы соединяет в странном чудовищном сплаве позднюю жизнь прожженного и растленного журналиста с его молодостью шестидесятника.

## [Рыцарь старого театра][[215]](#endnote-196)

В общей картине театральной жизни 20‑х годов Малый театр занимал одно из первых мест как по своей общественной позиции, так и по составу труппы, действительно блестящей. В ту пору в нее входила многочисленная группа актеров разного творческого возраста, первоклассных по таланту и по мастерству.

В первые годы революции неоценимой заслугой Малого театра была его развернутая деятельность по приобщению широких масс народного зрителя к сокровищнице {329} русской и мировой культуры. Ни одному театру не удалось сделать в этой области так много, как Малому в сезоны 1918 – 1921 годов. Велико было значение и всей его последующей деятельности в пропаганде классического репертуара и особенно в создании спектаклей на современную политически актуальную тематику. Малому театру принадлежит ряд постановок современных и классических пьес, созданных им в 20‑е и в 30‑е годы, ставших этапными в истории советского театра в целом.

Но в том, что касается художественного стиля, Малый театр долгое время занимал чисто охранительные позиции, стараясь оберечь свое, проверенное столетней практикой, искусство от вторжения того нового, что на рубеже XX века внесли в художественную структуру современного спектакля реформа Художественного театра, а затем сценические опыты Мейерхольда. В этом отношении Малый театр жил с опозданием по крайней мере на два‑три десятилетия. Он долго не приступал к освоению даже тех творческих проблем, которые к годам революции оказались в основном решены современным театром, как это было по отношению к новому принципу так называемого режиссерского ансамбля.

В течение почти двадцати лет А. И. Южин — тогдашний руководитель и идеолог Малого театра, — словно средневековый рыцарь, стоял у его входа с мечом в руках, закрывая дорогу на прославленные подмостки режиссерам новой формации, начиная от правоверных мхатовцев, кончая представителями мейерхольдовской режиссерской школы. Южин делал все от него зависящее, чтобы исключить всякую возможность проникновения в стены Малого театра новых художественных веяний.

Человек передовых общественных взглядов, Южин в искусстве был старовером. Он считал незыблемыми те эстетические нормы, которые еще в XIX веке определяли творческую жизнь Малого театра. И прежде всего восставал Южин против власти режиссера, неожиданно возросшей в современном театре до фантастических масштабов. Ему казалось, что режиссура нового типа представляет собой явление ненормальное, глубоко чужеродное самой природе театрального искусства, своего рода временную болезнь, занесенную каким-то ветром с Запада на здоровую русскую почву. Он был уверен, что современная режиссура в один прекрасный день исчезнет как наваждение так же внезапно, как она появилась на русской сцене вместе с «любителем» Станиславским, а вслед за ней развеются как дым и все искусственные, выдуманные проблемы, которые она с собой принесла. В этом отношении {330} для Южина первым и главным врагом Малого театра был Московский Художественный театр, породивший режиссуру нового типа. От этого театра, по его мнению, пошли и все последующие «беды», включая модернистов и декадентов разного толка. И главное «преступление» новой режиссуры заключалось, по убеждению Южина, в том, что она свела на нет значение актера в современном театре — этого единодержавного властителя сцены, каким он действительно был в XIX веке.

В этой своей позиции Южин не был одинок, особенно в раннюю пору новаторской деятельности Художественного театра. У него были многочисленные единомышленники и среди творческих работников и среди критиков и историков театра. Разделяло его взгляды и подавляющее большинство актеров Малого театра. Однако здесь были и исключения. Некоторые партнеры Южина были гораздо более восприимчивы к новым художественным веяниям в театре XX века. Так, А. П. Ленский под явным влиянием режиссерских работ Станиславского еще в Обществе искусства и литературы, а затем в Художественном театре предпринял попытку в начале века провести художественную реформу Малого театра, попытку, как известно, окончившуюся трагически для самого Ленского: он натолкнулся на сопротивление своих же товарищей по театру во главе с тем же Южиным.

И Ермолову глубоко захватывало многое из того, что она видела на мхатовской сцене. Она восхищалась «Доктором Штокманом» и особенно Станиславским, которого называла «великим артистом» за исполнение заглавной роли в этом спектакле. Не раз она приходила на «Трех сестер», чтобы вместе со зрительным залом плакать над горестной судьбой обаятельных чеховских героинь, с такой художественной силой и душевной правдой воссозданных молодыми актерами. Глубоко потрясало Ермолову и горьковское «На дне» в Художественном театре. Обо всем этом мы знаем теперь из ее писем того времени. Едва ли сама Ермолова могла играть в мхатовских спектаклях, построенных на совершенно иных ансамблевых началах, чем спектакли Малого театра. Ее искусство, каким бы живым и ярким оно еще ни было в те годы, все-таки уже принадлежало прошлой эпохе. Высшие ермоловские триумфы к тому времени стали уже достоянием истории. И тем не менее она остро чувствовала великую силу того нового в русском театре, что рождалось у нее на глазах на сцене московского Эрмитажа, где тогда еще шли спектакли молодого Художественного театра.

{331} Но Южин до конца своих дней оставался непримиримым ко всему, что противоречило канонической эстетике Малого театра XIX века, для своего времени действительно передовой, однако в новую эпоху требовавшей существенных изменений и пересмотра.

Рядом с Малым другие театры уже давно применяли в своей творческой практике новые принципы режиссерского ансамбля, декоративного убранства сцены и общего построения спектакля, введенные Художественным театром. Александринский театр в Петербурге — ровесник Малого по возрасту и его собрат по исторической судьбе — чуть ли не с первых лет нового века начал осваивать мхатовскую постановочную реформу, а в последнее десятилетие перед революцией открыл свою сцену Мейерхольду с его спектаклями в манере так называемого театрального традиционализма. Правда, все это он делал, так же как большинство других театров, осторожно и компромиссно, с постоянной оглядкой на свое прошлое. И тем не менее новые принципы мхатовской режиссуры начинают утверждаться на его подмостках еще задолго до революции 1917 года.

А Малый театр, руководимый Южиным, остается среди всеобщего «ренегатства» непоколебимым в приверженности театральной старине, надеясь остаться своего рода заколдованным, сказочным королевством, над которым проносятся, не задевая его, художественные вихри беспокойной современности.

И такое положение длилось почти целое десятилетие после 1917 года. А. В. Луначарский, вообще высоко ценивший вклад Малого театра в строительство советской театральной культуры, в то же время очень рано в своих статьях начинает укорять его руководителей в консерватизме художественного курса и в том, что театр так медленно и неохотно осваивает новые формальные достижения других театров. И это Луначарский писал, несмотря на то, что Малый театр был ему как драматургу ближе всего по театральному стилю его тогдашних спектаклей. Особенно привлекала Луначарского так называемая романтическая традиция актерского исполнения, сохранившаяся в некоторой части труппы Малого театра и связанная с репертуаром Шиллера и особенно Гюго и его подражателей. В этой традиции Луначарский ценил соединение реализма в трактовке образа с приемами актерской школы «плаща и шпаги». Именно эту художественную манеру Луначарский называл «театральным реализмом»[[216]](#endnote-197). И здесь у него намечались точки сближения с позицией Южина — актера, который издавна был наиболее последовательным {332} сторонником этой традиции. Луначарскому, по-видимому, казалось в ту пору, что проблема актера социалистического театра — актера, совмещающего искусство реализма с пафосом трибуна, — легче и точнее всего могла быть решена южинским путем. Позднее, после «Бронепоезда», Луначарский изменил свои позиции в этом вопросе.

Несмотря на упреки тогдашнего наркома в художественном консерватизме, Южин не сдается и не меняет курса руководимого им театра. Его статьи 1921 года, посвященные разъяснению творческих позиций Малого театра в годы революции, в этом отношении чрезвычайно любопытны. В них он снова выступает против всех и всяческих новаций в сценическом искусстве. И опять, в соответствии с театральной эстетикой XIX века, он продолжает рассматривать творческий организм Малого театра как простое собрание отдельных выдающихся актеров, из которых каждый представляет собой самоценную личность, не ограниченную в своем артистическом самовыявлении ничем, кроме авторского текста. По Южину, не должно существовать никакой самостоятельной режиссуры, никаких общих режиссерских замыслов; они способны только разъединить автора и актера, посеять между ними губительную рознь и недоверие[[217]](#endnote-198). Характерно для канонической программы Южина и то особое место, которое он отводит в театре отдельным выдающимся актерам. Они выступают в главных ролях со своим самостоятельным замыслом и подчиняют этому замыслу всех других участников спектакля. Таких актеров преимущественно на амплуа «героя» и «героини» в труппе немного, буквально единицы, — это исключительные таланты, законодатели художественного вкуса, хранители тайн высокого творчества. А вокруг этих звезд первой величины располагаются остальные актеры, более или менее талантливые «полезности», подыгрывающие этим корифеям сцены, помогающие им блистать ярче в своих ролях, подобно мелким алмазам в каком-нибудь мастерски сработанном ювелирном уборе, которые своей незаметной световой игрой заставляют сверкать драгоценный бриллиант всеми его ослепительными гранями.

Для Южина одной из главных внутренних задач Малого театра и был культ таких отдельных выдающихся артистов, создание вокруг них особой атмосферы, которая способствовала бы осознанию ими своей творческой исключительности, своей провиденциальной миссии в искусстве. «Культ личности» — так формулировал Южин в программных статьях 1921 года ту основу основ, на {333} которой покоилась художественная система Малого театра[[218]](#endnote-199).

Выступая против режиссера в защиту единодержавной власти актера в театре, Южин одновременно отрицательно относился и ко всем новейшим теориям актерского искусства, включая (а вернее, прежде всего) теорию Станиславского и его поиски по созданию новой системы актерского творчества. Южин, конечно, хорошо понимал силу и цену того искусства, которое Станиславский называл «искусством переживания». Об этом свидетельствуют южинские статьи о Мочалове и особенно о Ермоловой, необычайно тонкие и глубокие по проникновению в самую суть творческого процесса этих представителей высокого трагического искусства. Но он видел в этом искусстве достояние немногих избранных артистических натур, своего рода «откровение» гения. Для Южина такое искусство было непознаваемо. Ему должны были казаться кощунственными всякие попытки проникнуть в тайны такого искусства, а тем более сделать его доступным для каждого, хотя бы среднеодаренного актера, как хотел этого Станиславский.

Это была классическая концепция старого, домхатовского «индивидуалистического» или «героического» театра (по терминологии критики начала XX века), — концепция, выраженная Южиным с предельной точностью и полнотой. И это было в ту пору, когда вместе с Художественным театром на смену «героического» театра (слово, произведенное от амплуа «героя» и «героини») уже шел театр «великого ансамбля», как сказал один из современников.

Отстаивая право Малого театра оставаться в стороне от новейших художественных исканий и течений, коренным образом изменивших структуру театрального представления и самый тип актерского искусства, Южин в своих декларациях ссылался на традиции Мочалова, Щепкина и Ермоловой. Однако нужно сказать, что к тому времени, когда Южин выступил с программными статьями, лучшие традиции этих больших художников русской сцены уже давно стали достоянием Художественного театра. Мало того, именно МХТ с начала XX века оказался наиболее верным продолжателем традиций Мочалова — Щепкина — Ермоловой, с открытой гражданственностью их творчества, с их искусством предельной душевной правды. Самое учение Станиславского об искусстве переживания, как высшей норме актерского творчества, родилось из заветов и творческого опыта этих актеров.

{334} И когда в 30‑е годы труппа Малого театра обратилась к изучению «системы» Станиславского, организовав для этого специальный творческий семинар, то, в сущности, театр вернулся на новой основе к тому, что принадлежало ему когда-то в эпоху его расцвета.

Консервативная позиция Малого театра в вопросах художественного стиля представляет специальный интерес для историка театра, изучающего не только эволюцию самого сценического искусства, но и общественную психологию, которая находит через него свое выражение. Интересна и фигура самого Южина — этого старого рыцаря, с фанатическим упорством сопротивляющегося натиску нового времени и с пафосом отстаивающего близкие ему художественные ценности и эстетические каноны, уже принадлежащие прошлому, уже обреченные на исчезновение. В этой позиции, взятой самой по себе, бесспорно, есть нечто романтическое. Для историка важны в общем процессе развития театрального искусства не только новые явления, обращенные в сегодняшний и завтрашний день, но и следы старого, отживающего, своего рода обломки когда-то целостного художественного стиля. Эти «обломки» часто мигрируют очень долго в меняющейся ткани театрального искусства. Они помогают историкам яснее видеть то принципиально новое, что рождается в искусстве современного театра. Наконец, по ним мы можем иногда реально представить себе картину давно исчезнувшей театральной жизни, угадать вкусы и психологию зрительного зала прошлой эпохи. Так было, например, во время первых московских гастролей в 1955 году Комеди Франсэз со спектаклем «Тартюф», в котором сохранились явственные следы давно отжившей системы так называемого актерского ансамбля со своего рода «сольными партиями» его отдельных участников. Еще более интересна в этом отношении была постановка мольеровского «Амфитриона» в театре Барро. По отдельным ее моментам и образам можно было разгадать стиль театрального представления времен французского классицизма во всем блеске его отточенных форм, его эстетического великолепия. Иногда казалось, что каким-то чудесным образом нам удалось заглянуть на подмостки французского театра XVII – XVIII веков во время представления мольеровской комедии. Казалось почти невероятным, что этот стиль — хотя бы в своих отраженных формах — мог сохраниться до наших дней как что-то живое. Очевидно, классицизм отражает какие-то коренные стороны французского национального характера. Иначе такое «чудо» было бы невозможно. В русском театре такие {335} «обломки» в своем чистом виде встречаются очень редко.

Однако творческий организм того или иного театра существует не для того, чтобы удовлетворить любопытство историков и теоретиков или просто любителей театральной старины. Театр призван жить и развиваться со своим временем, отражая его не только в тех идеях, которые оно приносит ему, но и в художественной форме, гибкой и точной, наиболее приспособленной для выражения этих идей. Консервативная художественная позиция Южина и его единомышленников в свое время обрекла Малый театр на задержанное творческое развитие. Театр с большим запозданием начал перестраивать свою художественную систему. Новые принципы построения спектакля в целом нашли на его сцене последовательное осуществление только в 1926 году в постановке «Любови Яровой», с которой и начинается новая полоса истории старейшего русского театра. И все же сравнительно с мхатовскими, с мейерхольдовскими спектаклями и в этой постановке Малого театра оставались следы «актерского ансамбля» с разделением участников на протагонистов, выступающих в главной роли, и исполнителей, подчиняющихся им.

Но и после «Любови Яровой» на сцене Малого театра долго еще можно было встретить чисто музейные в стилевом отношении спектакли, шедшие в декорациях и мизансценах XIX века, как это было, например, с возобновленной постановкой пьесы Островского «На бойком месте»[[219]](#endnote-200). Она была превосходно разыграна актерами в традиционной для них манере сочного бытового жанра. Но архаический постановочный стиль спектакля в целом превращал острую обличительную пьесу Островского с ее драматизмом и контрастными человеческими характерами в безобидную бытовую картину нравов давно исчезнувшей эпохи. С сильным запозданием откликнулся Малый театр и на так называемые «левые» течения, когда через десять лет после мейерхольдовского «Леса» создал на своей сцене неловкое подражание этому спектаклю, смонтировав из четырех пьес Островского шутовское представление, лишенное темы и художественного замысла[[220]](#endnote-201). С таким же запозданием лет на десять Малый театр отдал дань вульгарно-социологическим перелицовкам классических произведений, поставив в 30‑е годы «Волки и овцы» того же Островского как агитационную пьесу с антицерковной тенденцией[[221]](#endnote-202). Подобные спектакли не были единичными в его репертуаре того времени.

Правда, замедленное освоение формирующейся художественной системы современного спектакля не помешало {336} Малому театру создать серию своих классических постановок 20 – 30‑х годов, таких, как «Растеряева улица» по Г. Успенскому, леоновский «Волк» и особенно «Отелло» с незабываемым Остужевым в заглавной роли. Но и здесь в стилевом отношении тяжелый корабль Малого театра шел в фарватере, уже проложенном и детально проверенном другими театрами.

Все эти особенности творческого пути Малого театра в те годы не позволяли ему играть самостоятельную активную роль в формировании новой художественной системы современного театра.

## [Александр Блок][[222]](#endnote-203)

### 1

С лета 1912 года в Териоках я оказался помимо своей воли и намерения в блоковской сфере, если можно так выразиться. Уже в первый день моего знакомства с Мейерхольдом я познакомился и с женой Блока — Любовью Дмитриевной, которая входила тогда в артистическую группу териокского Товарищества артистов, художников, писателей и музыкантов.

Впервые я увидел Блока на открытии Териокского театра тем же летом 1912 года. Когда после окончания спектакля публика выходила из театра, мой спутник тронул меня за руку, указал глазами на высокого человека, идущего к выходу, и сказал тихо: «Это — Блок». Я успел только увидеть из-под полей фетровой шляпы молодое удлиненное лицо с большими глазами, и затем этот человек исчез среди толпы в белом сумраке северной июньской ночи.

Тогда эта мимолетная встреча не произвела на меня особого впечатления. Поэзию Блока я знал в ту пору очень мало. Из символистов более или менее хорошо мне были известны Мережковский и Бальмонт, чьи стихи часто тогда читались с эстрады на гимназических вечерах, особенно бальмонтовская «Чайка» или «Саккиа Муни» Мережковского и его же «Если розы тихо осыпаются». Может быть, более отчетливое представление я имел о Брюсове, по тем его стихотворениям, которые встречались в ходовых журналах. А символистов более молодой плеяды я не знал совсем, если не считать отдельных стихотворений Михаила Кузмина из его стилизаций под XVIII век и немногих стихов Блока периода Прекрасной Дамы. Но эти стихи мне казались тогда чересчур расплывчатыми, чересчур романтичными, лишенными конкретных {337} образов. Внутренняя связь раннего Блока с Жуковским и с Владимиром Соловьевым в те годы для меня была препятствием для настоящего понимания его стихов.

Знакомство мое с поэзией Блока более позднего периода началось как раз в тот же год, но несколько позже, уже зимой, когда я купил вторую и третью книжки его собрания стихотворений, вышедшие в издательстве «Мусагет». Меня поразили эти стихи Блока, трагического Блока, в которых стихия человеческая, реалистическая, страстная была выражена и подчеркнута с поразительной силой. Это Блок «Незнакомки», «Поздней осенью из гавани», «Вон счастье мое на тройке в сребристый дым унесено…». Блок «Снежной ночи», Блок снежных петербургских метелей, бесстрашно принимающий на себя весь этот жизненный трагический поток.

Вот, собственно, таким Блок вошел в мою жизнь, и, несмотря на то, что и здесь у меня бывали часто отталкивания от него, тем не менее он оказал на меня, как и на многих моих сверстников, огромнейшее влияние. В ту пору я даже не подозревал, не осознавал всю силу духовного воздействия на меня Блока не только как поэта, но и как человека, имевшего свои художественные взгляды, свою эстетику, собственную историческую концепцию, собственный взгляд на исторический процесс этой бурной и мятежной эпохи.

Воздух этого короткого времени был полон Блоком. Это было больше чем только обаяние гениального поэта, чем мерцание его духа. В этом блоковском воздухе сливались и трагические его петербургские стихи, полные отчаяния и страдания, и светлые видения Прекрасной Дамы, и блоковская Италия, и его страстные призывы к родине, и его исторические прозрения, и Незнакомка, которая как реальное существо проходила в туманах по петербургским улицам. И над всем господствовала песня мужества, слово воина, закованного в латы и бросающего вызов самой жизни: «Узнаю тебя, жизнь! Принимаю! И приветствую звоном щита!»

Воздух Петербурга 10‑х годов звучал блоковским голосом, голосом предчувствий и прорицаний, голосом жизни, побеждавшей мрак и смерть.

Это не было только литературой. Если так можно выразиться, воздух эпохи фосфоресцировал блоковским свечением. Казалось, самый ландшафт Петербурга принимал на себя отпечаток его духовного мира. Мосты через Неву с убегающей цепочкой фонарей, Каменноостровский, вытянувшийся стрелкой на острова к Елагину {338} мосту, закаты над гаванью с кроваво-красным небом, на фоне которого вычерчивались подъемные краны. И странным образом пушкинский Петербург и Петербург Достоевского сливался с этим новым блоковским городом, уже остросовременным и в то же время вбирающим в себя всю его прошлую жизнь.

### 2

За год до своей смерти Александр Блок, оглядываясь на двадцатилетний путь нового века и заглядывая в его будущее, с удивительной точностью определил исторический смысл того, что произошло за этот срок в мире. С холодной прозорливостью, которая зачастую приходила к нему, Блок констатировал, что он сам и его современники находятся только в самом начале какого-то грандиозного исторического переворота, подобного по своим масштабам крушению античной цивилизации и зарождению цивилизации новой, неведомой еще ни по своему историческому назначению, ни по своим будущим формам.

Герцен писал когда-то: «Люди, о которых мы говорим, готовы на страшные жертвы, — но не на те, которые от них требует новая жизнь. Готовы ли они пожертвовать современной цивилизацией, образом жизни, религией, принятой условной нравственностью? Готовы ли они лишиться всех плодов, выработанных с такими усилиями, — плодов, которыми мы хвастаемся три столетия, которые нам так дороги, *лишиться* всех удобств и прелестей нашего существования, предпочесть дикую юность — образованной дряхлости, необработанную почву, непроходимые леса — истощенным полям и расчищенным паркам, сломать свой наследственный замок из одного удовольствия участвовать в закладке нового дома, который построится, без сомнения, гораздо после нас? Это вопрос безумного, скажут многие. — Его делал Христос иными словами»[[223]](#endnote-204).

Все сказанное здесь вошло в историческое мышление (а вернее, ощущение) Блока. И сказано все это не только его словами, но и с его романтическим пафосом.

Характерно упоминание о Христе, как о зачинателе новой исторической эры, что составляло одно из главных положений в блоковской концепции современного исторического процесса.

И так же как впоследствии Блок, Герцен все время обращается к последним векам старой, античной цивилизации по аналогии с цивилизацией христианской эры, идущей к своему концу.

### **{****339}** 3

Меня долго тревожил сомовский портрет Блока. Откуда художник взял это маскообразное лицо с ярко-красными губами, с темными волосами, похожими на парик (у Блока были светлые волосы), и мертвыми глазами? Для чего эта стилизация, неоправданная ни внешним обликом поэта, ни его внутренним миром, как мы знаем его по блоковским стихам? Но портрет написан такой убежденной рукой, что нельзя заподозрить Сомова в вольной импровизации или эстетической мистификации. Художник что-то знал о Блоке для того, чтобы написать его именно таким. Это чувствуется в портрете, это невольно передается, когда смотришь на него внимательно. Сомов видел в лице Блока эту неприятную, чем-то отталкивающую маску.

Между тем Сомов, если судить по его другим портретам, был тонким психологом. Он открывал во внешнем облике человека его скрытые внутренние черты. Так, например, в портрете Сологуба он передает неожиданную мягкость и испуганность души, которая жила у Сологуба и проявлялась в его лирике. Художник это увидел за внешностью инспектора гимназии в золотых очках, с тонкими, сухими губами и строгим взглядом. Портрет сделан реалистично, он ничего не стилизует и не меняет в лице Сологуба. И в то же время оно смотрит на вас с холста иным, чем вы его видели в жизни. Таким лицо Сологуба стало позднее, после революции, которая сделала ненужными многие бытовые маски.

Так же реалистично и глубоко написан Сомовым портрет Михаила Кузмина. Он передает не бытовой облик поэта, немного легкомысленный и богемный, но его внутреннюю страдальческую сущность, которая для многих стала ясна в Кузмине только в его поздних стихах.

Сомовский портрет Блока я понял много позднее, когда вышли блоковские дневники и письма, и был поражен зоркостью художника. Да, в этом нежном лирике, в этом человеке, сжигаемом внутренним огнем, было что-то от Николая Ставрогина, от этого красавца с неподвижным лицом и с пустотой в душе. Тогда же при чтении блоковских дневников я впервые ощутил реальное содержание пушкинского стиха в «Пророке»: «И угль, пылающий огнем, во грудь отверстую водвинул». Такой «угль, пылающий огнем», вместо трепетного сердца был у Блока, и он горел голубым пламенем.

В житейском смысле Блок едва ли кого-нибудь любил; он не умел любить людей, не умел любить ни самого себя, ни свои стихи. Его дневники и письма говорят об этом так же ясно, как и его поэзия. В его {340} отношениях к людям проглядывает какая-то странная отчужденность, доходящая до брезгливости. Люди, связанные в жизни давними отношениями с Блоком, наверное, были уязвлены тем, что они прочитали о себе в его интимных записях. В этих записях нет ничего оскорбительного. Но от них веет таким глубоким равнодушием, таким ледяным холодом, словно поэт пишет о букашках. Можно простить хулу, несправедливые нападки, если они проникнуты страстностью. Трудно примириться с равнодушием и брезгливостью.

Но у Блока это равнодушие шло не от презрения к людям или себялюбия. Всякий, кто вглядывается в сумрачное и печальное лицо его музы, не осмелится бросить поэту упрек в самовлюбленности.

Это равнодушие определялось его мироощущением. Мир для зрелого Блока был изучен до конца, до доски. На нем не оставалось «белых пятен». Он расстилался перед поэтом как неподвижный пейзаж, освещенный резким, но мертвым светом. В этом мире не было времени, не было ни прошлого, ни настоящего, ни будущего.

Для того чтобы представить себе тот мрак, в котором жил Блок, нужно вдуматься в реальное содержание его поэтических образов. Страшный мир, мертвецкая, мертвец, бродящий меж людей, скелет, одетый в вицмундир, — все это давно стало блоковским штампом, поэтическим преувеличением, литературными образами, которые создали в предреволюционной поэзии свою традицию. Но для Блока эти образы не были символами. Они были самой настоящей реальностью. Это говорит о тяжелых минутах в духовной жизни поэта. Но в мертвецкой Блок жил не минуты, не дни и не месяцы, а годы. Ощущение себя как мертвеца сопровождало его ежечасно. В последние годы это ощущение стало физическим. В своих воспоминаниях Чуковский приводит слова Блока, не допускающие двусмысленного толкования, хотя инстинктивно стараешься не понять их страшного, прямого смысла[[224]](#endnote-205). Блок с недоумением говорил о том холоде, который постепенно сковывает все его тело, «пылающий угль» остывал, а трепетного сердца уже давно не было.

Этот холод Блок ощущал физически (у него каждая мысль и чувство приобретали физическую плотность). Нет, это не было эффектной метафорой: Блок чувствовал себя мертвым буквально. И чем дальше шло время, тем резче и явственнее на его красивом лице проступала неподвижная маска. Тот же Чуковский в своих воспоминаниях рассказывает, как однажды в Москве он взглянул в {341} лицо Блока и не узнал его. Оно было мертвым и словно подернутым паутиной[[225]](#endnote-206).

Гений в искусстве — это далеко не всегда вечный праздник души, праздник изобилия и богатства. Очень часто гений — это *человеческая* опустошенность. «Угль, пылающий огнем», сжигает вокруг себя живые ткани.

## [Вечер у Сологуба][[226]](#endnote-207)

В Блока я был влюблен, как многие среди молодежи того времени. Сологуба я побаивался. Я не знал тогда, что у этого человека с сухими, тонкими губами, со строгими глазами в инспекторских золотых очках была нежнейшая душа, которая, как флейта, могла разыгрывать простые и изящные мелодии. Его очки поблескивали испытующе и строго, его губы были сжаты неприступно и чуждо, а порой кривились слегка в иронической злой улыбке. Он больше молчал и посматривал на собеседника испытующим, инквизиторским взглядом. Это был настоящий инспектор гимназии, сухой и строгий, с коротко подстриженными колючими седыми усами (на портрете Сомова он изображен без усов). Он был гладким, сухим стариком с лысой головой, с высокомерным взглядом. Одетый в сюртук, невысокий и собранный, поблескивая очками, он казался олицетворением циркулярного человека. Тогда еще у меня были свежи гимназические воспоминания. И сердце мое всегда немного трепетало, когда я входил в квартиру Сологуба. У меня в этих случаях было такое чувство, как будто я опоздал в гимназию к началу урока и, летя по лестнице, неожиданно натолкнулся на инспектора, стоящего на площадке под часами, заложив руки за фалды форменного сюртука и насмешливо поглядывавшего на приближающуюся жертву. «На два часа после уроков!» — эта знакомая неприятная фраза, казалось, готова была сорваться с сухих губ Сологуба, когда он протягивал мне руку, как хозяин встречая гостей в дверях гостиной. Этот вицмундирный инспекторский стиль сохранялся у Сологуба в самые как будто неподходящие моменты.

Я помню, как однажды в его квартире на Разъезжей улице был слет маститых поэтов-символистов. Был Александр Блок — редкий посетитель сологубовского салона, стройный, высокий, в черном сюртуке и в крахмальном воротничке, из которого стройно выступала крепкая, загорелая и обветренная шея моряка. Эта молодая, {342} здоровая «морская» шея со светлым золотистым пухом волос обнажала несоответствие официального сюртука и общего облика поэта. За обветренной шеей угадывалось загорелое, мускулистое тело, казалось, что Блоку тесно и жарко в чинном, длиннополом суконном одеянии, застегнутом наглухо на все пуговицы. Он держался, как всегда в тот период, когда попадал в малоприятное ему общество литературных людей, молчаливо, замкнуто и отчужденно. Его глаза из-под длинных, слегка опущенных стрельчатых ресниц смотрели прямо, но как будто не видели людей, как это бывает у больших птиц.

Был здесь и Бальмонт, широкий, низкий, торжественный и декоративный, с лицом ресторанного испанца, слегка выпивший, как всегда, но державшийся с достоинством и тоже молчаливо. Так же, как и на Блоке, на нем был черный сюртук, а воротничок был повязан широким черным бантом. Это была официальная форма поэтов-символистов. Так они одевались, собираясь вместе, даже тогда, когда фактически символизм как единое течение перестал существовать и рассыпался на мелкие школы, на группы, на салоны и просто на отдельных поэтов. Символисты перессорились, отъединились, но иногда при совместных публичных выступлениях или при случайных слетах в память прошлых общих боев вытаскивали широкие шарфы-галстуки и чопорные сюртуки.

Остатки этой «формы» до последних дней своей жизни сохранил Андрей Белый. Поседели его волосы, и голова покрылась шелковой ермолкой. Он сам сжался, стал немного меньше, выражение глаз стало менее уверенным. В них появилось какое-то наивное удивление. И лицо стало проще, изящнее и милее. Все изменилось. Рядом с ним уже не осталось его соратников по символизму. Умерли Блок, Брюсов, Сологуб. Из загадочного мага Белый превратился в поэта, немного растерянного и недоумевающего, в мемуариста, который хочет защитить свою жизнь от забвения.

Но все так же, как двадцать пять, тридцать лет назад, он повязывал вокруг шеи символистский бант — широкий черный галстук, свисавший длинными концами на рубашку.

Впрочем, не только бант остался у Белого от прошлого. Самыми любимыми его произведениями из своих собственных до последнего времени остались у него стихи из сборников «Урна» и «Пепел». Когда их просили прочесть, его лицо радостно улыбалось и он мог при благожелательной аудитории читать их без конца, немного нараспев, исступленно и истово, молодея и делаясь незащищенным. {343} После таких читок он обычно очень терялся, точно попадал в какую-то стихийную волну, которая выбрасывала его под конец на берег немного оглушенным и потерявшим ориентировку. Он растерянно оглядывался вокруг себя и улыбался неловкой, извиняющейся улыбкой.

Именно таким я видел его в последний раз незадолго до его смерти.

Но в тот вечер у Сологуба Андрея Белого не было. Со своим галстуком и сюртуком он, наверное, носился по Москве, выступая с каким-нибудь докладом. А может быть, в то время он строил под руководством Штейнера в Швейцарии вселенский храм антропософов[[227]](#endnote-208).

Позже всех в сологубовском салоне появилась высокая профессорская фигура Вячеслава Иванова, с добродушным красным лицом, с лысеющей головой, над которой стоял нимб редких и пышных волос. Под большими, неофициальными, домашними, «тютчевскими» очками светились наивные близорукие глаза, которые очень легко принимали восторженное выражение. Вячеслав Иванов внес в гостиную Сологуба, заполненную чинными молчаливыми людьми, широкий жест, громкую, уверенную, свободно льющуюся речь, улыбающееся, приветливое лицо. Самый галстук символистов был у него повязан в непринужденной, небрежной манере, а типично профессорский, слегка помятый сюртук был расстегнут, и фалды его летали во все стороны, отраженно воспроизводя широкую ораторскую жестикуляцию своего хозяина.

## [Две шекспировские роли][[228]](#endnote-209)

В двух шекспировских спектаклях последних лет — «Король Лир» в Еврейском и «Отелло» в Малом театре — со всей отчетливостью выразилась новая тенденция в подходе к классике. Вместе с Отелло — Остужевым и Лиром — Михоэлсом в нашу жизнь вошло что-то большое и жизненно-значительное. Они сопровождают нас, как реальные наши современники, к которым мы часто обращаемся, чтобы понять действительность и людей, нас окружающих, чтобы разобраться в самих себе, в своем внутреннем мире.

В спектакле Малого театра, сделанном в банальных постановочных и декорационных приемах (по стилю спектакль напоминает иллюстрации к Шекспиру в изданиях Брокгауза и Ефрона), шестидесятилетний актер Остужев {344} выступил в качестве подлинного новатора, открыв в шекспировском герое психологические черты человека нового времени.

За плечами его Отелло, одетого в пышный костюм генерала венецианской республики, встает трудная биография бедного мавра, с детства прошедшего через тяжелые испытания, лишения и унижения, которым подвергали его люди с белой кожей, низкими душами и хищными когтями, но сохранившего благородство, доверчивость и чистоту сердца.

Остужев уводит в тень мотив ревности и заставляет звучать иные ноты в душе шекспировского героя. Для его тонкого, умного Отелло Дездемона прежде всего идеал человеческой красоты, чистое, прекрасное существо, олицетворяющее счастливый мир, который открылся перед ним на закате его жизни.

Убивая Дездемону, он — как когда-то мочаловский Фердинанд из трагедии Шиллера — совершает тяжелый долг, идет на своего рода голгофу, чтобы покарать черное коварство и обман, чтобы восстановить нарушенную справедливость.

Остужев играет трагедию бедного мавра с тяжелой жизнью и «черными руками», который несет в себе высокое индивидуальное и общественное нравственное начало, противостоящее старому бесчеловечному лживому и лицемерному «цивилизованному» миру.

Новую, остросовременную тему открыл в шекспировской трагедии и Михоэлс.

Как когда-то это сделал Мочалов с Гамлетом, Михоэлс «снижает» Лира, демократизирует его и приближает к простому, обыкновенному человеку, к людям, сидящим в зрительном зале.

Он снимает с него королевскую мантию, лишает традиционной бороды патриарха и внешнего королевского величия. Лир Михоэлса выбегает на сцену мелкими шажками, одетый в странный серый не «королевский» плащ. С дробным смешком быстрыми, всевидящими, беспокойными глазами оглядывает окружающих. Он мудр, этот король-философ. Он знает цену всему: своим дочерям, любви, коварству, ненависти, лжи.

Лир Михоэлса хочет освободиться от груза, который нес всю жизнь, снять с себя царство, отречься от прошлого, начать жизнь заново. Сбросив корону, он молодеет, походка его становится пружинистой и легкой, в глазах появляется веселый блеск. Лир Михоэлса ринулся в жизнь с жадным молодым задором, чтобы проникнуть в самую суть вещей, не замаскированную нарядными {345} одеждами и лживым церемониалом людских отношений.

Так неожиданно начинает звучать в шекспировском герое тема щукинского Булычова.

И сливаясь с ней, в Лире Михоэлса проходит еще одна остросовременная тема — тема индивидуалистического миросозерцания и его краха, одна из постоянных тем творчества этого артиста.

Его Лир отрекается от царства, чтобы принять на себя всю тяжесть мира, сразиться с ним, ничем не защищенный, один на один. И встречи с этим миром, который он сам решительным жестом открыл для своих беспокойных умных глаз, для своей настойчивой мысли, он не выдерживает. Подлинная правда жизни, мир человеческих страданий, с которым он сталкивается, открывают перед ним новые ценности и приводят к крушению его философию. Михоэлсовский Лир переживает горькую трагедию разочарования: его мудрость была всего только иллюзией. Он признает свое поражение, его неизбежность, но не может смириться с ним. Лир Михоэлса умирает не от истощения сил, не потому, что физическая смерть пришла к нему, как неумолимая судьба. Он сам заказывает смерть, он не хочет больше жить, раз не может удаться ему поединок один на один с миром.

Лир Михоэлса — шекспировский Лир. В нем не изменено ни одно слово. И в то же время в нем открыты новые неожиданные черты. Знакомый, привычный образ, обросший традициями и канонами исполнения, взят смелой и талантливой рукой большого художника и приближен к нам. С него сняты отжившие архаические покровы. В нем поднята тема широкого человеческого звучания.

«Король Лир» далек от модернизации. Игра Михоэлса, других актеров и весь стиль спектакля, созданный исполнителями, режиссером и художником, передают зрителю лицо далекой исторической эпохи. Средневековье еще стоит за спиной героев трагедии и смотрит на них свиными и птичьими головами на человеческих туловищах. Зритель глядит в прошлое. И мир, который открывается в своем подлинном виде перед ним вместе с Лиром — Михоэлсом, — не абстрактный мир человеческих страстей, пороков и добродетелей. Это — тот мир, который рождался во времена Шекспира и утверждал господство хищных и алчных людей.

Но он увиден и понят глазами нового человека.

## **{****346}** [Актер наших дней][[229]](#endnote-210)

Существенно иным стал душевный строй людей нашего века — века небывалых революционных взрывов, социальных потрясений, мировых войн и всего того, что принесло с собой развитие науки за последние полстолетия. В душах людей нашего времени зачастую действуют своего рода атомные бури, о возможности которых и не подозревали наши недавние предшественники. А рядом с этими бурями уживаются простые так называемые вечные чувства, вплоть до самых тихих и лирических, какие были хорошо знакомы нашим далеким предкам. Внутренняя жизнь человека начавшейся исторической эры идет на резких контрастах, на гротесковом соединении чувств и явлений, казалось бы, несоединимых.

Стало иным и внешнее положение человека в мире. Когда-то только отдельные герои рассматривали земной шар как своего рода арену, на которой они действовали подобно актерам-протагонистам и были видны огромным людским массам, то рукоплещущим, то освистывающим их и предающим проклятию. А сегодня поток истории всех нас вынес на мировую арену. И мы стоим среди необозримых пространств современного взорванного мира словно на открытой площадке, просвеченные какими-то мощными источниками света, овеваемые со всех сторон то слишком ледяными, то чересчур жаркими ветрами истории.

В этих условиях существенным образом изменилась и наша манера держаться. Наши жесты и интонации уже давно стали другими, чем прежде, более резкими, острыми и непосредственными. Они выражают тот напряженный душевный строй, который присущ современному человеку не только в отдельные драматические минуты его жизни, но и в его повседневности, в его будничных делах.

В таких искусствах, как литература, музыка, живопись, все эти изменения проявляются в сложно опосредованном виде. Но в поэзии и в творчестве актера — в этих искусствах открытого лирического монолога — они обычно выражаются непосредственно. Особенно это относится к актерскому искусству, в котором современный человек выходит на сцену не только со своей душевной исповедью, но и со всеми особенностями своего внешнего облика, принадлежащими сегодняшнему дню истории.

Вот он стоит перед нами, этот актер наших дней, наш современник, на обнаженных подмостках, часто не имеющих занавеса, иллюзорного освещения рампы и {347} софитов, под разоблачающим прямым светом прожекторов. В этой обстановке, ничем не защищенный от зрителя, поставленный к нему лицом к лицу, он не может «играть», не может подделываться «под натуру», не может даже прибегнуть к сильному гриму, чтобы скрыть свое настоящее лицо. Его единственное спасение в этих условиях — оставаться самим собой, найти опору в таких сторонах своего внутреннего мира, которые он мог бы передать театральному персонажу, найти ход к нему через какие-то изгибы своего человеческого характера.

Другого пути у него нет, если он не хочет превратиться в «ряженого», в выдуманное действующее лицо, только приблизительно похожее на своих живых современников. К сожалению, такие «ряженые» еще часто разгуливают по сцене в спектаклях на современные темы в некоторых наших театрах, притом весьма почтенных, имеющих за собой славное прошлое.

И все-таки он уже часто теперь появляется перед нами на сцене, наш невыдуманный современник, таким, каким он существует в действительности, каким мы встречаем его рядом с собой, на улице, на работе, стремясь заглянуть поглубже в его глаза, разгадать его жизнь, его судьбу, внутренний мир с его драмами, порывами, крушениями и надеждами.

# **{****383}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [У](#_a20)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Акимов Н. П. [251](#_page251)

Алексеева Е. Г. [252](#_page252)

Алексеева-Месхиева В. В. [367](#_page367)

Алперс В. В. [280](#_page280) – [284](#_page284), [369](#_page369), [379](#_page379)

Алперс В. М. [369](#_page369), [380](#_page380)

Алперс Вс. В. [374](#_page374), [379](#_page379)

Алперс Г. Г. [349](#_page349) – [351](#_page351)

Алперс Л. В. [370](#_page370), [379](#_page379)

Алперс С. В. [281](#_page281) – [284](#_page284), [369](#_page369), [379](#_page379)

Амаглобели С. И. [349](#_page349), [351](#_page351), [352](#_page352)

Амфитеатров А. В. [162](#_page162), [173](#_page173), [174](#_page174), [364](#_page364)

Андреев Л. Н. [34](#_page034), [41](#_page041), [49](#_page049), [56](#_page056), [57](#_page057), [60](#_page060), [68](#_page068), [98](#_page098), [133](#_page133), [134](#_page134), [238](#_page238), [353](#_page353), [366](#_page366)

Андреева М. Ф. [268](#_page268), [368](#_page368)

Анисфельд Б. И. [60](#_page060)

Анненский И. Ф. [4](#_page004), [324](#_page324), [373](#_page373), [374](#_page374)

Антарова К. Е. [270](#_page270), [368](#_page368)

Апдайк Д. [364](#_page364)

Аполлонский Р. Б. [61](#_page061)

Аппиа А. [353](#_page353)

Арватов Б. И. [352](#_page352)

Аристотель [50](#_page050)

Арс Г. (Гурялнд И. Я.) [364](#_page364), [365](#_page365)

Артем А. В. [268](#_page268)

Афиногенов А. Н. [99](#_page099), [120](#_page120)

Ахматова А. А. [4](#_page004)

Бабанова М. И. [112](#_page112), [251](#_page251), [267](#_page267)

Бабочкин Б. А. [367](#_page367)

Бальзак О. [321](#_page321)

Бальмонт К. Д. [8](#_page008), [336](#_page336), [342](#_page342), [372](#_page372)

Барро Ж.‑Л. [308](#_page308), [334](#_page334)

Барсак А. [381](#_page381)

Бах И.‑С. [185](#_page185)

Белинский В. Г. [13](#_page013), [36](#_page036), [45](#_page045), [46](#_page046), [66](#_page066), [67](#_page067), [160](#_page160), [265](#_page265), [307](#_page307), [310](#_page310) – [319](#_page319), [352](#_page352), [353](#_page353), [359](#_page359), [380](#_page380), [381](#_page381)

Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) [8](#_page008), [301](#_page301), [342](#_page342), [343](#_page343), [382](#_page382)

Бенуа А. Н. [32](#_page032), [382](#_page382)

Бескин Э. М. [355](#_page355)

Билль-Белоцерковский В. Н. [213](#_page213)

Блок А. А. [4](#_page004), [5](#_page005), [7](#_page007), [8](#_page008), [41](#_page041), [42](#_page042), [47](#_page047), [58](#_page058), [65](#_page065) – [67](#_page067), [69](#_page069), [162](#_page162), [224](#_page224), [242](#_page242), [254](#_page254), [286](#_page286) – [288](#_page288), [293](#_page293), [298](#_page298), [301](#_page301), [310](#_page310), [323](#_page323), [324](#_page324), [336](#_page336) – [342](#_page342), [352](#_page352) – [354](#_page354), [366](#_page366), [380](#_page380), [382](#_page382)

Блок Л. Д. [336](#_page336), [377](#_page377)

Блюм В. И. [355](#_page355)

Блюменталь-Тамарина М. М. [367](#_page367)

Богданова А. В. [136](#_page136), [358](#_page358)

Богданович А. И. [366](#_page366)

Бонди С. М. [291](#_page291)

Бонди Ю. М. [291](#_page291), [293](#_page293), [354](#_page354), [369](#_page369) – [371](#_page371)

Боткин В. П. [317](#_page317), [381](#_page381)

Бояджиев Г. Н. [3](#_page003)

Брейгель П. [185](#_page185)

Брехт Б. [56](#_page056), [66](#_page066)

Брюсов В. Я. [336](#_page336), [342](#_page342)

Бубнов А. С. [351](#_page351)

Бунин И. А. [14](#_page014), [348](#_page348)

Бусико Д. [352](#_page352)

{384} Ван Гог В. [354](#_page354)

Варламов К. А. [142](#_page142)

Васильев А. П. [366](#_page366)

Вахтангов Е. Б. [60](#_page060), [105](#_page105) – [107](#_page107), [124](#_page124), [125](#_page125), [128](#_page128), [129](#_page129), [242](#_page242), [252](#_page252), [266](#_page266), [276](#_page276), [303](#_page303), [304](#_page304), [306](#_page306), [353](#_page353), [356](#_page356), [357](#_page357), [366](#_page366), [368](#_page368)

Великанистов (Зыкин) В. Е. [372](#_page372)

Вершилов Б. И. [357](#_page357)

Вилар Ж. [39](#_page039)

Вильнер В. Б. [134](#_page134)

Виноградская И. Н. [357](#_page357)

Вишневский В. В. [152](#_page152)

Вогак К. А. [369](#_page369)

Вогюэ Э.‑М. [12](#_page012)

Волков Б. И. [368](#_page368)

Волков Л. А. [251](#_page251)

Волошин М. А. [5](#_page005), [305](#_page305)

Волькенштейн В. М. [15](#_page015)

Воровский В. В. [21](#_page021), [208](#_page208), [236](#_page236), [348](#_page348), [366](#_page366)

Высотская О. Н. [372](#_page372)

Гамсун К. [34](#_page034)

Ган А. М. [352](#_page352)

Гарин Э. П. [259](#_page259), [368](#_page368)

Гарин-Михайловский Н. Г. [222](#_page222) – [224](#_page224), [366](#_page366)

Гаррик Д. [350](#_page350)

Гарт Л. [163](#_page163), [362](#_page362)

Гауптман Г. [33](#_page033), [231](#_page231), [234](#_page234)

Гвоздев А. А. [44](#_page044), [351](#_page351), [352](#_page352)

Гейерманс Г. [135](#_page135)

Гейне Г. [190](#_page190)

Герцен А. И. [5](#_page005), [8](#_page008), [13](#_page013), [92](#_page092), [94](#_page094), [160](#_page160), [203](#_page203), [312](#_page312), [318](#_page318), [328](#_page328), [338](#_page338), [356](#_page356), [359](#_page359), [381](#_page381), [382](#_page382)

Гете И.‑В. [272](#_page272), [365](#_page365), [368](#_page368)

Гиацинтова С. В. [357](#_page357)

Глаголь Сергей (Голоушев С. С.) [353](#_page353), [366](#_page366)

Гладков Ф. В. [378](#_page378)

Глебов А. Г. [146](#_page146)

Гнедич П. П. [348](#_page348)

Гнесин М. Ф. [290](#_page290), [369](#_page369)

Гоголь Н. В. [12](#_page012), [13](#_page013), [15](#_page015), [23](#_page023), [46](#_page046), [207](#_page207), [298](#_page298), [301](#_page301), [308](#_page308), [311](#_page311), [315](#_page315), [318](#_page318), [321](#_page321)

Головин А. Я. [32](#_page032), [61](#_page061), [353](#_page353), [354](#_page354), [371](#_page371)

Головин С. А. [381](#_page381)

Гольдони К. [370](#_page370)

Гонкуры Э. и Ж. [321](#_page321)

Гончаров И. А. [170](#_page170), [187](#_page187), [321](#_page321)

Горев Ф. П. [162](#_page162)

Горин-Горяинов Б. А. [61](#_page061), [63](#_page063), [64](#_page064)

Горчаков Н. М. [260](#_page260), [355](#_page355)

Горький А. М. [15](#_page015), [16](#_page016), [20](#_page020), [21](#_page021), [66](#_page066), [81](#_page081), [82](#_page082), [88](#_page088), [98](#_page098), [113](#_page113) – [118](#_page118), [124](#_page124), [138](#_page138), [154](#_page154), [157](#_page157), [159](#_page159), [162](#_page162), [179](#_page179), [183](#_page183), [191](#_page191), [196](#_page196), [205](#_page205) – [226](#_page226), [231](#_page231) – [235](#_page235), [242](#_page242), [245](#_page245), [268](#_page268), [275](#_page275), [296](#_page296), [330](#_page330), [348](#_page348), [356](#_page356), [358](#_page358), [362](#_page362), [366](#_page366)

Готье Т. [64](#_page064)

Гофман Э.‑Т.‑А. [285](#_page285), [286](#_page286), [298](#_page298), [365](#_page365), [373](#_page373)

Гоцци К. [105](#_page105), [298](#_page298)

Грановский А. М. [13](#_page013), [355](#_page355)

Грановский Т. Н. [13](#_page013)

Греко Э. [185](#_page185)

Греков И. Н. [231](#_page231)

Грибоедов А. С. [18](#_page018), [207](#_page207)

Грибунин В. Ф. [79](#_page079), [86](#_page086), [268](#_page268)

Григорович Д. В. [172](#_page172), [177](#_page177), [190](#_page190)

Григорьев А. А. [53](#_page053), [298](#_page298)

Грипич А. Л. [142](#_page142), [250](#_page250), [297](#_page297), [369](#_page369) – [376](#_page376), [378](#_page378), [379](#_page379)

Грин Г. [364](#_page364)

Гулиельмо Э. [63](#_page063)

Гуревич Л. Я. [282](#_page282)

Гюго В. [321](#_page321), [331](#_page331)

Давыдов В. Н. [61](#_page061)

Д’Аннунцио Г. [295](#_page295)

Дебюсси К. [283](#_page283), [290](#_page290)

Делавинь К.‑Ж.‑Ф. [352](#_page352)

Денисов В. И. [60](#_page060)

Державин К. Н. [352](#_page352), [378](#_page378)

Дживелегов А. К. [3](#_page003)

Дикий А. Д. [251](#_page251), [271](#_page271)

Дмитриев В. В. [213](#_page213), [352](#_page352), [377](#_page377), [378](#_page378), [381](#_page381)

Добролюбов Н. А. [179](#_page179), [359](#_page359)

Добужинский М. В. [32](#_page032)

Достоевский Ф. М. [5](#_page005), [23](#_page023), [140](#_page140), [170](#_page170), [174](#_page174), [204](#_page204), [224](#_page224), [298](#_page298), [301](#_page301), [311](#_page311), [312](#_page312), [319](#_page319), [321](#_page321), [328](#_page328), [338](#_page338), [374](#_page374)

Дузе Э. [63](#_page063), [265](#_page265), [266](#_page266), [280](#_page280)

Дункан А. [371](#_page371)

Дымов О. И. [370](#_page370)

Дюсис Ж.‑Ф. [315](#_page315)

Евреинов Н. Н. [291](#_page291)

Еврипид [373](#_page373)

{385} Егоров В. Е. [381](#_page381)

Ермилов В. В. [200](#_page200), [363](#_page363), [365](#_page365)

Ермолова М. Н. [123](#_page123), [162](#_page162), [163](#_page163), [169](#_page169), [263](#_page263), [265](#_page265), [266](#_page266), [271](#_page271), [280](#_page280), [330](#_page330), [333](#_page333)

Жуковский В. А. [337](#_page337)

Завадский Ю. А. [247](#_page247)

Завалишин А. И. [147](#_page147)

Зaxaвa Б. Е. [213](#_page213), [353](#_page353), [357](#_page357), [368](#_page368)

Золя Э. [321](#_page321)

Зоргенфрей В. А. [364](#_page364), [365](#_page365)

Ибсен Г. [15](#_page015), [21](#_page021), [41](#_page041), [48](#_page048), [54](#_page054), [66](#_page066), [135](#_page135), [191](#_page191), [361](#_page361)

Иванов В. В. [260](#_page260)

Иванов Вяч. И. [5](#_page005), [8](#_page008), [38](#_page038), [53](#_page053), [343](#_page343), [352](#_page352), [372](#_page372) – [375](#_page375)

Иванов И. И. [162](#_page162), [360](#_page360)

Иванов С. И. [381](#_page381)

Иванов-Разумник Р. В. [359](#_page359)

Игнатов С. С. [372](#_page372)

Ильинский И. В. [368](#_page368)

Иофьев М. И. [5](#_page005)

Ирвинг Г. [350](#_page350) – [352](#_page352)

Кайзер Г. [365](#_page365)

Калло Ж. [286](#_page286)

Кальдерон де Ла Барка [17](#_page017), [291](#_page291)

Камю А. [364](#_page364)

Каратыгин В. А. [317](#_page317)

Каратыгин В. Г. [282](#_page282)

Карлейль Т. [49](#_page049), [160](#_page160), [305](#_page305), [353](#_page353), [360](#_page360)

Катаев В. П. [108](#_page108), [269](#_page269)

Катков М. Н. [174](#_page174)

Кафка Ф. [364](#_page364)

Качалов В. И. [74](#_page074), [89](#_page089) – [93](#_page093), [96](#_page096), [97](#_page097), [257](#_page257), [268](#_page268), [356](#_page356), [368](#_page368), [369](#_page369)

Кашкин И. А. [364](#_page364)

Кедров М. Н. [366](#_page366)

Кисилевский И. П. [271](#_page271)

Клодель П. [376](#_page376)

Книппер-Чехова О. Л. [203](#_page203), [268](#_page268)

Княжнин В. Н. [372](#_page372)

Ковров Г. И. [367](#_page367)

Ковшов Н. Д. [368](#_page368)

Коклен Б.‑К. [266](#_page266)

Кольцов А. В. [82](#_page082)

Комиссаржевская В. Ф. [6](#_page006), [41](#_page041), [60](#_page060), [69](#_page069), [112](#_page112), [169](#_page169), [265](#_page265), [266](#_page266), [273](#_page273), [276](#_page276), [280](#_page280), [360](#_page360), [361](#_page361)

Комиссаржевский Ф. П. [231](#_page231)

Комиссаржевский Ф. Ф. [227](#_page227)

Короленко В. Г. [12](#_page012), [160](#_page160), [161](#_page161), [170](#_page170) – [172](#_page172), [359](#_page359), [363](#_page363)

Котлубай К. И. [353](#_page353)

Кривенко В. С. [365](#_page365)

Крон А. А. [154](#_page154)

Кронин А. [164](#_page164)

Крымов Н. П. [85](#_page085) – [87](#_page087)

Крэг Г. [4](#_page004), [34](#_page034), [40](#_page040), [52](#_page052), [349](#_page349) – [353](#_page353)

Кугель А. Р. [14](#_page014), [49](#_page049), [57](#_page057), [68](#_page068), [89](#_page089), [90](#_page090), [94](#_page094), [97](#_page097), [162](#_page162), [169](#_page169), [204](#_page204), [348](#_page348), [353](#_page353), [356](#_page356), [360](#_page360) – [362](#_page362), [366](#_page366)

Кузнецов С. Л. [367](#_page367)

Кузмин М. А. [4](#_page004), [336](#_page336), [339](#_page339), [371](#_page371)

Кузьмин-Караваев (Тверской) К. К. [370](#_page370)

Кулибин И. П. [218](#_page218)

Кустодиев Б. М. [21](#_page021), [73](#_page073)

Лавров П. Л. [159](#_page159), [358](#_page358), [359](#_page359)

Лазаревский Б. А. [348](#_page348)

Лазарев-Грузинский А. С. [365](#_page365)

Ламене Ф. Р. [360](#_page360)

Левин М. З. [379](#_page379)

Левкеева Е. М. [168](#_page168), [362](#_page362)

Леметр Ж. [370](#_page370)

Ленин В. И. [5](#_page005), [22](#_page022), [111](#_page111), [123](#_page123), [129](#_page129), [162](#_page162), [348](#_page348)

Ленский А. П. [14](#_page014), [162](#_page162), [168](#_page168), [169](#_page169), [263](#_page263), [330](#_page330)

Леонидов Л. М. [96](#_page096), [110](#_page110), [257](#_page257), [268](#_page268), [279](#_page279), [368](#_page368)

Леонов Л. М. [107](#_page107), [336](#_page336)

Лермонтов М. Ю. [305](#_page305), [311](#_page311), [359](#_page359), [370](#_page370), [371](#_page371)

Лернер Н. О. [370](#_page370)

Лесков Н. С. [152](#_page152)

Лесли П. В. [366](#_page366)

Лилина М. П. [268](#_page268), [366](#_page366)

Линтварева Н. М. [172](#_page172)

Лир Н. В. [380](#_page380)

Лисенко Л. К. [378](#_page378)

Литовцева Н. Н. [91](#_page091), [356](#_page356), [366](#_page366)

Локс К. Г. [3](#_page003)

Локшина Х. А. [368](#_page368)

Ломоносов М. В. [218](#_page218)

{386} Лопе де Вега [17](#_page017), [153](#_page153)

Лужский В. В. [74](#_page074)

Луначарский А. В. [51](#_page051), [53](#_page053), [65](#_page065), [102](#_page102), [129](#_page129), [131](#_page131), [136](#_page136), [242](#_page242), [244](#_page244), [257](#_page257), [259](#_page259), [262](#_page262), [263](#_page263), [331](#_page331), [332](#_page332), [353](#_page353), [357](#_page357), [366](#_page366), [368](#_page368), [381](#_page381)

Льюис Л. [352](#_page352)

Любимов-Ланской Е. О. [367](#_page367)

Майтингер К. [362](#_page362)

Маллори Л. [359](#_page359), [360](#_page360)

Малюгин Л. А. [3](#_page003)

Мандельштам О. Э. [7](#_page007)

Манн Т. [5](#_page005), [364](#_page364), [365](#_page365)

Мантенья А. [185](#_page185)

Марголин С. А. [353](#_page353)

Марков П. А. [3](#_page003)

Мартынов А. Е. [163](#_page163), [317](#_page317)

Маршак С. Я. [136](#_page136)

Массне Ж. [292](#_page292)

Маяковский В. В. [65](#_page065), [129](#_page129), [136](#_page136), [254](#_page254), [255](#_page255), [308](#_page308), [354](#_page354)

Мгебров А. А. [377](#_page377), [378](#_page378)

Мейерхольд В. Э. [4](#_page004), [7](#_page007), [8](#_page008), [31](#_page031) – [34](#_page034), [37](#_page037) – [48](#_page048), [51](#_page051) – [66](#_page066), [69](#_page069), [104](#_page104), [124](#_page124), [129](#_page129), [133](#_page133) – [142](#_page142), [157](#_page157), [242](#_page242), [244](#_page244), [248](#_page248), [249](#_page249), [252](#_page252) – [255](#_page255), [241](#_page241), [263](#_page263), [265](#_page265), [266](#_page266), [276](#_page276), [280](#_page280) – [309](#_page309), [329](#_page329), [331](#_page331), [335](#_page335), [336](#_page336), [352](#_page352) – [355](#_page355), [357](#_page357), [368](#_page368) – [380](#_page380)

Мейерхольд И. В. [289](#_page289), [373](#_page373), [379](#_page379)

Мейерхольд М. В. [289](#_page289), [371](#_page371), [373](#_page373)

Мейерхольд (Мунт) О. М. [284](#_page284), [286](#_page286), [284](#_page284), [370](#_page370) – [374](#_page374)

Мейерхольд Т. В. [289](#_page289)

Мережковский Д. С. [336](#_page336)

Мериме П. [321](#_page321)

Метерлинк М. [33](#_page033), [51](#_page051), [54](#_page054), [55](#_page055), [57](#_page057), [191](#_page191), [192](#_page192), [216](#_page216), [305](#_page305), [365](#_page365)

Михайловский Н. К. [171](#_page171), [172](#_page172)

Михоэлс С. М. [343](#_page343) – [345](#_page345)

Моисси А. [97](#_page097)

Мольер Ж.‑Б. [135](#_page135), [253](#_page253), [294](#_page294), [323](#_page323), [334](#_page334), [370](#_page370), [378](#_page378)

Монахов Н. Ф. [110](#_page110)

Мопассан Г. [320](#_page320), [321](#_page321)

Москвин И. М. [73](#_page073), [74](#_page074), [76](#_page076) – [79](#_page079), [84](#_page084), [96](#_page096), [139](#_page139), [257](#_page257)

Мочалов П. С. [4](#_page004), [45](#_page045), [46](#_page046), [123](#_page123), [163](#_page163), [265](#_page265), [280](#_page280), [308](#_page308), [313](#_page313), [314](#_page314), [317](#_page317) – [319](#_page319), [333](#_page333), [352](#_page352)

Мюссе А. [321](#_page321)

Назарбекова Е. А. [280](#_page280) – [282](#_page282)

Нароков М. С. [381](#_page381)

Найденов А. [98](#_page098), [212](#_page212)

Нейгауз Г. Г. [374](#_page374)

Некрасов Н. А. [152](#_page152), [318](#_page318), [328](#_page328)

Немирович-Данченко Вл. И. [16](#_page016), [53](#_page053), [71](#_page071), [72](#_page072), [77](#_page077), [130](#_page130), [233](#_page233), [246](#_page246), [254](#_page254), [256](#_page256), [264](#_page264), [293](#_page293), [294](#_page294), [304](#_page304), [348](#_page348), [355](#_page355), [357](#_page357), [368](#_page368)

Неру Дж. [5](#_page005), [360](#_page360), [362](#_page362)

Ницше Ф. [405](#_page405), [362](#_page362)

Нотман (Энритон) Г. Ф. [292](#_page292), [370](#_page370) – [372](#_page372)

Огарев Н. П. [89](#_page089)

Олдридж Д. [164](#_page164)

Олеша Ю. К. [210](#_page210)

Орленев П. Н. [169](#_page169)

Орлов Д. Н. [11](#_page011), [133](#_page133) – [154](#_page154), [358](#_page358)

Орлов И. И. [199](#_page199), [365](#_page365)

Островский А. Н. [13](#_page013), [15](#_page015), [17](#_page017), [18](#_page018), [20](#_page020), [21](#_page021), [23](#_page023), [77](#_page077), [79](#_page079), [81](#_page081), [82](#_page082), [84](#_page084), [85](#_page085), [170](#_page170), [171](#_page171), [182](#_page182), [186](#_page186), [205](#_page205) – [207](#_page207), [217](#_page217) – [219](#_page219), [227](#_page227), [272](#_page272), [293](#_page293), [321](#_page321), [323](#_page323), [335](#_page335), [362](#_page362), [378](#_page378)

Остужев А. А. [112](#_page112), [113](#_page113), [153](#_page153), [336](#_page336), [343](#_page343), [344](#_page344)

Охлопков Н. П. [38](#_page038), [297](#_page297), [352](#_page352)

Пашенная В. Н. [225](#_page225)

Певцов И. Н. [367](#_page367)

Пинеро А. [58](#_page058), [62](#_page062)

Пиотровский А. И. [44](#_page044), [352](#_page352), [377](#_page377) – [379](#_page379)

Писарев М. И. [179](#_page179)

Планшон Р. [308](#_page308)

Плеханов Г. В. [5](#_page005), [162](#_page162)

Плещеев А. Н. [172](#_page172), [190](#_page190), [364](#_page364), [365](#_page365)

По Э. [369](#_page369), [372](#_page372)

Погодин Н. Ф. [38](#_page038), [148](#_page148), [210](#_page210)

Покровский М. Н. [94](#_page094), [356](#_page356)

Полевой Н. А. [315](#_page315)

Попов А. Д. [252](#_page252)

Попова В. Н. [367](#_page367)

Попова Л. С. [249](#_page249)

Пушкин А. С. [76](#_page076), [160](#_page160), [277](#_page277), [298](#_page298), [301](#_page301), [308](#_page308), [311](#_page311), [321](#_page321), [323](#_page323), [338](#_page338), [339](#_page339), [370](#_page370)

Пшибышевский С. [41](#_page041), [54](#_page054)

{388} Федотов А. Ф. [231](#_page231)

Фейгин Г. Г. [371](#_page371), [372](#_page372)

Филиппов В. А. [357](#_page357)

Флобер Г. [320](#_page320)

Фолкнер У. [364](#_page364)

Фонвизин Д. И. [207](#_page207)

Фореггер Н. М. [352](#_page352)

Форкатти В. Л. [271](#_page271)

Фриче В. М. [51](#_page051)

Фукс Г. [44](#_page044), [46](#_page046), [53](#_page053), [353](#_page353)

Хемингуэй Э. [5](#_page005), [164](#_page164), [185](#_page185), [364](#_page364)

Херсонский Х. Н. [106](#_page106), [575](#_page575)

Хмелев Н. П. [74](#_page074), [82](#_page082) – [84](#_page084), [97](#_page097), [280](#_page280), [355](#_page355), [356](#_page356)

Ходотов Н. Н. [61](#_page061)

Хохлов К. П. [381](#_page381)

Царев М. И. [295](#_page295)

Цыганков В. И. [368](#_page368)

Чебан А. И. [357](#_page357)

Чернышевский Н. Г. [160](#_page160), [328](#_page328), [359](#_page359)

Чехов Ал. П. [365](#_page365)

Чехов А. П. [6](#_page006), [7](#_page007), [11](#_page011) – [31](#_page031), [36](#_page036), [66](#_page066), [67](#_page067), [88](#_page088), [106](#_page106), [130](#_page130), [157](#_page157) – [212](#_page212), [217](#_page217), [231](#_page231), [232](#_page232), [234](#_page234) – [242](#_page242), [245](#_page245), [258](#_page258), [266](#_page266), [268](#_page268), [275](#_page275), [290](#_page290), [305](#_page305), [306](#_page306), [330](#_page330), [348](#_page348), [358](#_page358), [359](#_page359), [361](#_page361) – [366](#_page366), [379](#_page379)

Членов М. А. [184](#_page184)

Чуковский К. И. [282](#_page282), [340](#_page340), [382](#_page382)

Чушкин Н. Н. [369](#_page369)

Шаляпин Ф. И. [267](#_page267)

Швейцер А. [5](#_page005)

Шевченко Ф. В. [79](#_page079)

Шекспир У. [15](#_page015), [17](#_page017), [18](#_page018), [66](#_page066), [105](#_page105), [113](#_page113), [165](#_page165), [283](#_page283), [293](#_page293), [310](#_page310), [312](#_page312), [314](#_page314), [315](#_page315), [319](#_page319), [322](#_page322), [323](#_page323), [326](#_page326), [343](#_page343) – [345](#_page345), [349](#_page349) – [352](#_page352), [382](#_page382)

Шестаков В. А. [249](#_page249), [352](#_page352)

Шиллер Ф. [322](#_page322), [323](#_page323), [331](#_page331), [344](#_page344), [365](#_page365)

Шимкевич М. А. [145](#_page145)

Шлепянов И. Ю. [352](#_page352)

Шолохов М. А. [152](#_page152)

Шоу Б. [351](#_page351), [352](#_page352)

Шохин К. В. [3](#_page003)

Штейнер Р. [343](#_page343), [382](#_page382)

Штеренберг А. П. [351](#_page351)

Щепкин М. С. [4](#_page004), [13](#_page013), [36](#_page036), [123](#_page123), [163](#_page163), [264](#_page264), [265](#_page265), [278](#_page278), [308](#_page308), [317](#_page317), [318](#_page318), [333](#_page333)

Щербаков Н. А. [373](#_page373) – [375](#_page375)

Щукин Б. В. [7](#_page007), [11](#_page011), [95](#_page095) – [133](#_page133), [252](#_page252), [345](#_page345), [356](#_page356), [357](#_page357)

Эйзенштейн С. М. [104](#_page104), [253](#_page253), [297](#_page297), [352](#_page352)

Энгельс Ф. [5](#_page005)

Эркман-Шатриан [352](#_page352)

Эсхил [66](#_page066), [181](#_page181)

Эфрос А. М. [3](#_page003)

Южин (Сумбатов) А. И. [129](#_page129), [162](#_page162), [263](#_page263), [329](#_page329) – [335](#_page335), [381](#_page381)

Юон К. Ф. [32](#_page032)

Юрьев Ю. М. [63](#_page063), [64](#_page064), [302](#_page302)

Юшкевич С. С. [54](#_page054)

Яншин М. М. [19](#_page019), [348](#_page348)

Ярцев П. М. [201](#_page201), [282](#_page282), [361](#_page361), [366](#_page366)

# **{****389}** Указатель литературных и драматических произведений

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)

«Авангард» В. П. Катаева [108](#_page108)

«Автобиография» Дж. Неру [362](#_page362)

«Анна Каренина» Л. Н. Толстого [187](#_page187)

«Анна Каренина» по Л. Н. Толстому (инсценировка Н. Д. Волкова) [356](#_page356) (Каренин)

«Амфитрион» Ж.‑Б. Мольера [334](#_page334)

«Антигона» Софокла [290](#_page290)

«Аристократы» Н. Ф. Погодина [38](#_page038)

«Арлекин — ходатай свадеб» В. Н. Соловьева [290](#_page290)

«Бабушка» Н. Г. Гарина-Михайловского [224](#_page224)

«Бабье царство» А. П. Чехова [187](#_page187)

«Балаганчик» А. А. Блока [41](#_page041), [58](#_page058) – [60](#_page060), [286](#_page286), [293](#_page293), [324](#_page324), [353](#_page353)

«Барсуки» Л. М. Леонова [107](#_page107), [109](#_page109) (Антон), [121](#_page121), [367](#_page367)

«Бедные люди» Ф. М. Достоевского [311](#_page311)

«Без вины виноватые» А. Н. Островского [170](#_page170)

«Безотцовщина» А. П. Чехова [19](#_page019), [162](#_page162), [174](#_page174)

«Беспокойная старость» Л. Н. Рахманова [210](#_page210)

«Бесприданница» А. Н. Островского [18](#_page018), [82](#_page082), [153](#_page153)

«Бесы» Ф. М. Достоевского [187](#_page187), [339](#_page339) (Николай Ставрогин)

«Бешеные деньги» А. Н. Островского [217](#_page217) (Лидия Чебоксарова), [219](#_page219)

«Благовещение» П. Клоделя [376](#_page376) (Виолэна)

«Бранд» Г. Ибсена [96](#_page096)

«Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского [224](#_page224) (Грушенька)

«Бронепоезд 14‑69» В. В. Иванова [76](#_page076), [132](#_page132), [258](#_page258) – [264](#_page264), [269](#_page269), [232](#_page232), [332](#_page332), [368](#_page368)

«Буденброки» Т. Манна [365](#_page365)

«Былое и думы» А. И. Герцена [8](#_page008), [92](#_page092)

«Варвары» А. М. Горького [196](#_page196), [210](#_page210), [222](#_page222), [224](#_page224)

«Василий Теркин» А. Т. Твардовского [152](#_page152) (Василий Теркин) «Васса Железнова» А. М. Горького [211](#_page211) – [215](#_page215), [224](#_page224) – [226](#_page226)

«Ватага» Ф. В. Гладкова [378](#_page378)

{390} «В городе» С. С. Юшкевича [54](#_page054)

«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка [63](#_page063), [249](#_page249), [267](#_page267), [378](#_page378)

«Венецианский купец» У. Шекспира [352](#_page352) (Шейлок)

«Вечная сказка» С. Пшибышевского [54](#_page054)

«Вий» Н. В. Гоголя [46](#_page046)

«Виновны — невиновны?» А. Стриндберга [291](#_page291), [570](#_page570)

«Виринея» Л. Н. Сейфуллиной [108](#_page108), [109](#_page109) (Павел), [252](#_page252), [367](#_page367)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [14](#_page014), [19](#_page019), [21](#_page021), [25](#_page025), [26](#_page026), [28](#_page028) – [30](#_page030), [176](#_page176), [183](#_page183), [184](#_page184), [201](#_page201) – [205](#_page205), [224](#_page224), [236](#_page236), [366](#_page366)

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого [135](#_page135)

«Влюбленные» В. Э. Мейерхольда [290](#_page290)

«В овраге» А. П. Чехова [179](#_page179), [180](#_page180), [188](#_page188)

«Воздушный пирог» Б. С. Ромашова [138](#_page138), [142](#_page142) – [144](#_page144), [213](#_page213), [250](#_page250)

«Возмездие» А. А. Блока [162](#_page162)

«Война и мир» Л. Н. Толстого [182](#_page182) (Пьер Безухов), [187](#_page187) (Наташа Ростова), [319](#_page319)

«Волк» Л. М. Леонова [336](#_page336)

«Волки и овцы» А. Н. Островского [13](#_page013), [206](#_page206), [335](#_page335)

«Волшебная гора» Т. Манна [5](#_page005), [364](#_page364), [365](#_page365)

«Воскресение» Л. Н. Толстого [170](#_page170), [187](#_page187)

«Восьмидесятники» А. В. Амфитеатрова [162](#_page162), [173](#_page173), [174](#_page174) (Арсеньев), [364](#_page364)

«Враги» А. М. Горького [138](#_page138), [183](#_page183), [210](#_page210), [211](#_page211), [217](#_page217), [220](#_page220)

«Всех скорбящих» Г. Гейерманса [135](#_page135)

«В чужом пиру похмелье» А. Н. Островского [186](#_page186), [381](#_page381)

«Гадибук» С. Ан‑ского [125](#_page125), [306](#_page306)

«Гамлет» У. Шекспира [34](#_page034), [45](#_page045), [46](#_page046), [52](#_page052), [66](#_page066) (Гамлет), [103](#_page103), [109](#_page109), [123](#_page123), [162](#_page162) (Гамлет), [182](#_page182) (Гамлет), [198](#_page198) (Фортинбрас), [292](#_page292), [293](#_page293), [318](#_page318), [344](#_page344) (Гамлет), [352](#_page352) (Гамлет) «Ганнеле» Г. Гауптмана [234](#_page234)

«Гедда Габлер» Г. Ибсена [41](#_page041) (Гедда Габлер), [54](#_page054)

«Генрих VIII» У. Шекспира [352](#_page352)

«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса [135](#_page135)

«Горе» А. П. Чехова [179](#_page179)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова [18](#_page018), [272](#_page272) (Фамусов) «Горячее сердце» А. Н. Островского [76](#_page076) – [89](#_page089), [91](#_page091), [263](#_page263)

«Гроза» А. Н. Островского [18](#_page018), [64](#_page064), [82](#_page082), [186](#_page186), [218](#_page218), [305](#_page305), [374](#_page374)

«Далекое» А. Н. Афиногенова [99](#_page099), [111](#_page111), [118](#_page118), [120](#_page120) – [122](#_page122)

«Дама с камелиями» А. Дюма-сына [58](#_page058), [63](#_page063), [162](#_page162) (Арман Дюваль)

«Дама с собачкой» А. П. Чехова [181](#_page181), [187](#_page187)

«Дачники» А. М. Горького [208](#_page208), [213](#_page213), [219](#_page219), [220](#_page220), [224](#_page224)

«Двенадцать» А. А. Блока [254](#_page254)

«Двенадцатая ночь» У. Шекспира [105](#_page105), [357](#_page357)

«Дворянское гнездо» И. С. Тургенева [187](#_page187), [321](#_page321)

«Д. Е.» («Даешь Европу!») по И. Эренбургу и Б. Келлерману (М. Подгаецкий и др.) [306](#_page306)

«Дети Ванюшина» С. А. Найденова [98](#_page098), [212](#_page212)

«Дети солнца» А. М. Горького [96](#_page096), [183](#_page183), [208](#_page208) – [210](#_page210), [220](#_page220) – [222](#_page222), [224](#_page224), [235](#_page235)

{391} «Дневник» А. С. Суворина [325](#_page325) – [328](#_page328), [381](#_page381)

«Дневник писателя» Ф. М. Достоевского [311](#_page311)

«Дни и ночи» К. М. Симонова [154](#_page154)

«Дни нашей жизни» Л. Н. Андреева [98](#_page098), [261](#_page261)

«Дни Турбиных» М. А. Булгакова [257](#_page257), [258](#_page258), [263](#_page263), [269](#_page269), [355](#_page355), [356](#_page356) (Алексей Турбин), [368](#_page368)

«Доктор Штокман» Г. Ибсена [48](#_page048) (Штокман), [49](#_page049), [88](#_page088), [162](#_page162), [330](#_page330), [353](#_page353), [361](#_page361) (Штокман)

«Дом с мезонином» А. П. Чехова [177](#_page177), [187](#_page187)

«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера [294](#_page294), [302](#_page302), [305](#_page305), [354](#_page354)

«Дон Карлос» Ф. Шиллера [322](#_page322), [323](#_page323)

«Дон Кихот» М. Сервантеса [181](#_page181) (рыцарь из Ламанчи) «Достигаев и другие» А. М. Горького [224](#_page224)

«Доходное место» А. Н. Островского [58](#_page058), [138](#_page138) – [140](#_page140), [142](#_page142), [143](#_page143) (Юсов), [249](#_page249), [267](#_page267)

«Дочь Альбиона» А. П. Чехова [180](#_page180), [363](#_page363)

«Драма жизни» К. Гамсуна [34](#_page034), [52](#_page052)

«Дым» И. С. Тургенева [321](#_page321)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [14](#_page014), [19](#_page019), [21](#_page021), [25](#_page025) – [30](#_page030), [130](#_page130) (Астров), [176](#_page176), [191](#_page191), [195](#_page195), [196](#_page196), [202](#_page202), [203](#_page203), [206](#_page206), [236](#_page236), [238](#_page238), [241](#_page241), [359](#_page359) (Войницкий). [361](#_page361)

«Евгений Онегин» А. С. Пушкина [277](#_page277) (Ленский)

«Егор Булычов и другие» А. М. Горького [95](#_page095), [109](#_page109) – [111](#_page111), [113](#_page113) – [120](#_page120), [122](#_page122), [183](#_page183) (Булычов), [211](#_page211), [217](#_page217), [224](#_page224), [345](#_page345) (Булычов)

«Живой труп» Л. Н. Толстого

«Жизнь Человека» Л. Н. Андреева [34](#_page034), [41](#_page041), [42](#_page042), [52](#_page052), [57](#_page057), [60](#_page060)

«Железный поток» А. С. Серафимовича и И. Всеволжского [38](#_page038)

«Женитьба Фигаро» П.‑О. Бомарше [263](#_page263), [269](#_page269)

«Заговор чувств» Ю. К. Олеши [109](#_page109)

«Заложники жизни» Ф. К. Сологуба [61](#_page061)

«Записки охотника» И. С. Тургенева [321](#_page321)

«За рекой в тени деревьев» Э. Хемингуэя [364](#_page364)

«Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус [61](#_page061)

«Земля дыбом» С. М. Третьякова (по пьесе М. Мартине «Ночь») [138](#_page138)

«Земля людей» А. Сент-Экзюпери [163](#_page163), [362](#_page362)

«Злоумышленник» А. П. Чехова [179](#_page179)

«Золотой теленок» И. А. Ильфа и Е. П. Петрова [143](#_page143)

«Зыковы» А. М. Горького [224](#_page224)

«Иванов» А. П. Чехова [19](#_page019), [20](#_page020), [25](#_page025), [28](#_page028), [162](#_page162), [190](#_page190) – [194](#_page194), [207](#_page207)

«Идиот» Ф. М. Достоевского [224](#_page224) (Настасья Филипповна)

«Именины» А. П. Чехова [179](#_page179)

«Инженеры» Н. Г. Гарина-Михайловского [222](#_page222)

«Исторические письма» П. Л. Лаврова [159](#_page159), [358](#_page358)

«История моего современника» В. Г. Короленко [160](#_page160), [161](#_page161), [359](#_page359)

{392} «Каменный гость» А. С. Пушкина [295](#_page295), [379](#_page379)

«Квадратура круга» В. П. Катаева [269](#_page269)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера [344](#_page344) (Фердинанд)

«Командарм 2» И. Л. Сельвинского [306](#_page306)

«Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова [152](#_page152)

«Конек-Горбунок» П. П. Ершова [152](#_page152) (Конек-Горбунок) «Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова [147](#_page147), [249](#_page249)

«Концерт» А. М. Файко [210](#_page210)

«Король Лир» У. Шекспира [36](#_page036) (Лир), [343](#_page343) – [345](#_page345), [352](#_page352)

«Король на площади» А. А. Блока [324](#_page324)

«Крейслериана» Э.‑Т.‑А. Гофмана [291](#_page291) (Крейслер) «Кремлевские куранты» Н. Ф. Погодина [210](#_page210)

«Крыжовник» А. П. Чехова [177](#_page177)

«Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского [108](#_page108), [251](#_page251)

«Левша» Н. С. Лескова [152](#_page152) (Левша)

«Лес» А. Н. Островского [63](#_page063), [287](#_page287), [297](#_page297), [335](#_page335)

«Леший» А. П. Чехова [16](#_page016), [19](#_page019) – [21](#_page021), [25](#_page025), [27](#_page027), [28](#_page028), [195](#_page195), [196](#_page196)

«Лизистрата» Аристофана [368](#_page368)

«Лионская почта» Ч. Рида [352](#_page352)

«Любовь Яровая» К. А. Тренева [213](#_page213), [259](#_page259), [335](#_page335), [368](#_page368)

«Людовик XI» Д. Бусико [352](#_page352)

«Макбет» У. Шекспира [352](#_page352) (Макбет)

«Мандат» Н. Р. Эрдмана [63](#_page063), [259](#_page259), [368](#_page368)

«Мария Тюдор» В. Гюго [308](#_page308)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова [42](#_page042), [58](#_page058), [301](#_page301), [305](#_page305), [306](#_page306), [354](#_page354)

«Матрац» Б. С. Ромашова [147](#_page147)

«Мать» А. М. Горького [38](#_page038)

«Медведь» А. П. Чехова [379](#_page379), [380](#_page380)

«Медный всадник» А. С. Пушкина [298](#_page298), [301](#_page301)

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева [319](#_page319), [381](#_page381)

«Мертвые души» Н. В. Гоголя [140](#_page140)

«Мещане» А. М. Горького [154](#_page154), [209](#_page209)

«Мещанин во дворянстве» Ж.‑Б. Мольера [253](#_page253) (Журден)

«Мнимый больной» Ж.‑Б. Мольера [135](#_page135)

«Много шума из ничего» У. Шекспира [233](#_page233), [352](#_page352) (Бенедикт)

«Мои скитания» Н. Г. Гарина-Михайловского [222](#_page222), [366](#_page366)

«Моя жизнь» А. П. Чехова [177](#_page177), [180](#_page180), [183](#_page183)

«Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславского [31](#_page031), [34](#_page034), [237](#_page237), [255](#_page255), [273](#_page273), [349](#_page349), [356](#_page356), [366](#_page366)

«Мужики» А. П. Чехова [180](#_page180)

«На бойком месте» А. Н. Островского [335](#_page335)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [13](#_page013), [206](#_page206), [272](#_page272)

«На дне» А. М. Горького [98](#_page098), [179](#_page179) (Лука), [217](#_page217), [260](#_page260), [330](#_page330)

«На крови» С. Д. Мстиславского [109](#_page109)

«На полпути» А. Пинеро [58](#_page058), [61](#_page061) – [63](#_page063)

{393} «Невеста» А. П. Чехова [23](#_page023), [177](#_page177), [182](#_page182), [183](#_page183), [205](#_page205), [305](#_page305)

«Не в свои сани не садись» А. Н. Островского [186](#_page186)

«Невский проспект» Н. В. Гоголя [46](#_page046), [301](#_page301)

«Незнакомка» А. А. Блока [65](#_page065), [293](#_page293), [324](#_page324)

«Николай I и декабристы» А. Р. Кугеля [91](#_page091) – [94](#_page094)

«Новая дача» А. П. Чехова [177](#_page177)

«Нора» Г. Ибсена [135](#_page135)

«Обрыв» И. А. Гончарова [187](#_page187) (Райский)

«Огни» А. П. Чехова [180](#_page180)

«Огонь» В. Э. Мейерхольда, В. Н. Соловьева и Ю. М. Бонди [369](#_page369)

«Озеро Люль» А. М. Файко [63](#_page063), [249](#_page249), [306](#_page306)

«О любви» А. П. Чехова [177](#_page177)

«Отелло» У. Шекспира [88](#_page088), [113](#_page113) (Отелло). [153](#_page153), [233](#_page233), [275](#_page275), [316](#_page316) (Дездемона). [336](#_page336), [343](#_page343), [344](#_page344), [351](#_page351), [352](#_page352) (Отелло. Яго)

«Отцы и дети» И. С. Тургенева [189](#_page189), [321](#_page321)

«Офицер флота» А. А. Крона [154](#_page154)

«Охота за головами на Соломоновых островах» К. Майтингер [362](#_page362)

«Палата № 6» А. П. Чехова [180](#_page180)

«Партбилет» А. И. Завалишина [147](#_page147)

«Певец своей печали» О. И. Дымова [370](#_page370)

«Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка [305](#_page305) (Пелеас и Мелисанда)

«Первая Конная» В. В. Вишневского [152](#_page152)

«Первая любовь» И. С. Тургенева [187](#_page187)

«Песня судьбы» А. А. Блока [324](#_page324)

«Петербург» А. Белого [301](#_page301)

«Пигмалион» Б. Шоу [61](#_page061)

«Пизанелла» Г. Д’Аннунцио [294](#_page294)

«Пиковая дама» А. С. Пушкина [298](#_page298), [301](#_page301), [379](#_page379)

«Пир во время чумы» А. С. Пушкина [311](#_page311)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [231](#_page231), [233](#_page233), [234](#_page234), [366](#_page366)

«Победа Смерти» Ф. К. Сологуба [60](#_page060)

«По делам службы» А. П. Чехова [177](#_page177), [179](#_page179), [183](#_page183)

«Поднятая целина» М. А. Шолохова [152](#_page152)

«Поклонение кресту» П. Кальдерона [291](#_page291)

«По ком звонит колокол» Э. Хемингуэя [185](#_page185)

«Польский еврей» Эркмана-Шатриана [352](#_page352)

«Последние» А. М. Горького [210](#_page210), [212](#_page212) – [216](#_page216), [219](#_page219)

«Последняя жертва» А. Н. Островского [218](#_page218)

«Потонувший колокол» Г. Гауптмана [231](#_page231)

«Потоп» Г. Бергера [105](#_page105), [156](#_page156)

«Портрет» Н. В. Гоголя [46](#_page046)

«Поэма о топоре» Н. Ф. Погодина [148](#_page148), [149](#_page149)

«Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского [187](#_page187)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци [60](#_page060), [105](#_page105), [107](#_page107), [113](#_page113) (Тарталья), [116](#_page116), [125](#_page125), [251](#_page251), [353](#_page353), [367](#_page367)

«Прометей прикованный» Эсхила [181](#_page181) (Прометей) «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя [164](#_page164)

{394} «Пугачевщина» К. А. Тренева [77](#_page077), [89](#_page089), [94](#_page094)

«Пучина» А. Н. Островского [207](#_page207)

«Разбег» В. П. Ставского [38](#_page038)

«Разлом» Б. А. Лавренева [107](#_page107) – [109](#_page109) (Берсенев) «Рассказ неизвестного человека» А. П. Чехова [178](#_page178)

«Растеряева улица» по Г. И. Успенскому [336](#_page336)

«Рваный плащ» С. Бенелли [366](#_page366)

«Ревизор» Н. В. Гоголя [13](#_page013), [63](#_page063), [380](#_page380)

«Ричард III» У. Шекспира [162](#_page162) (Ричард III), [352](#_page352) (Ричард III)

«Ромео и Джульетта» У. Шекспира [195](#_page195) (Ромео), [316](#_page316) (Ромео и Джульетта)

«Рост» А. Г. Глебова [146](#_page146)

«Рудин» И. С. Тургенева [182](#_page182) (Рудин), [321](#_page321)

«Русские люди» К. М. Симонова [154](#_page154)

«Савва» Л. Н. Андреева [133](#_page133) – [135](#_page135)

«Саламанкская пещера» М. Сервантеса [135](#_page135), [370](#_page370)

«Санин» М. П. Арцыбашева [174](#_page174) (Санин)

«Сбор мандаринов» С. И. Амаглобели [352](#_page352)

«Свадьба» А. П. Чехова [106](#_page106), [107](#_page107) (Дымба)

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина [61](#_page061), [139](#_page139)

«Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу [105](#_page105)

«Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского [186](#_page186), [217](#_page217)

«Святая Иоанна» Б. Шоу [354](#_page354)

«Семейная картава» Н. Я. Соловьева и А. Н. Островского [381](#_page381)

«Сестра Беатриса» М. Метерлинка [41](#_page041), [54](#_page054), [55](#_page055), [57](#_page057)

«Сид» П. Корнеля [354](#_page354)

«Синяя птица» М. Метерлинка [49](#_page049), [57](#_page057)

«Сквозняк» В. Соколина [147](#_page147)

«Скучная история» А. П. Чехова [179](#_page179), [180](#_page180)

«Слава Юдифи» Л. К. Лисенко [378](#_page378)

«Случай из практики» А. П. Чехова [177](#_page177), [182](#_page182) (Ляликова), [183](#_page183)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [233](#_page233)

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина [73](#_page073), [76](#_page076), [355](#_page355)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина [137](#_page137), [139](#_page139), [378](#_page378)

«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка [33](#_page033)

«Снегурочка» А. Н. Островского [49](#_page049)

«Собака на сене» Лопе де Вега [153](#_page153)

«Соседи» А. П. Чехова [179](#_page179)

«Список благодеяний» Ю. К. Олеши [210](#_page210)

«Станционный смотритель» А. С. Пушкина [23](#_page023) (Вырин) «Старик и море» Э. Хемингуэя [164](#_page164)

«Степь» А. П. Чехова [178](#_page178), [363](#_page363)

«Страшная месть» Н. В. Гоголя [46](#_page046)

«Студент» А. П. Чехова [23](#_page023), [177](#_page177), [187](#_page187), [188](#_page188)

«Счастливый день» Н. Я. Соловьева и А. Н. Островского [362](#_page362)

«Таланты и поклонники». А. Н. Островского [170](#_page170), [187](#_page187)

«Тартюф» Ж.‑Б. Мольера [334](#_page334)

{395} «Тоска» А. П. Чехова [179](#_page179)

«Трактирщица» К. Гольдони [370](#_page370)

«Третья, патетическая» Н. Ф. Погодина [261](#_page261)

«Три года» А. П. Чехова [177](#_page177), [181](#_page181), [183](#_page183), [186](#_page186), [187](#_page187), [205](#_page205), [364](#_page364)

«33 обморока» («Юбилей», «Медведь». «Предложение» А. П. Чехова) [379](#_page379) (чеховский спектакль)

«Три сестры» А. П. Чехова [14](#_page014), [18](#_page018), [21](#_page021), [23](#_page023), [25](#_page025), [26](#_page026), [28](#_page028) – [31](#_page031), [48](#_page048), [66](#_page066), [67](#_page067), [130](#_page130) (Тузенбах, сестры Прозоровы), [169](#_page169) (Чебутыкин, сестры Прозоровы), [175](#_page175) (Вершинин), [183](#_page183), [186](#_page186) (Тузенбах), [187](#_page187), [191](#_page191), [196](#_page196) – [202](#_page202), [206](#_page206), [236](#_page236) – [238](#_page238), [305](#_page305) (Ирина, Тузенбах), [330](#_page330), [354](#_page354), [365](#_page365), [366](#_page366)

«Трудовой хлеб» А. Н. Островского [182](#_page182), [187](#_page187), [381](#_page381)

«Тюркаре» А.‑Р. Лесажа [308](#_page308)

«Тяжелые дни» А. Н. Островского [381](#_page381)

«Ужовка» М. В. Шимкевича [145](#_page145)

«У знакомых» А. П. Чехова [177](#_page177), [180](#_page180)

«Умка — Белый медведь» И. Л. Сельвинского [149](#_page149) – [151](#_page151)

«Унтер Пришибеев» А. П. Чехова [180](#_page180) (унтер Пришибеев), [363](#_page363) (унтер Пришибеев)

«Уриэль Акоста» К. Гуцкова [88](#_page088), [233](#_page233), [275](#_page275)

«Учитель словесности» А. П. Чехова [177](#_page177), [187](#_page187)

«Фамира-кифарэд» И. Ф. Анненского [324](#_page324)

«Федра» Ж. Расина [354](#_page354)

«Фиеста» Э. Хемингуэя [164](#_page164)

«Филипот» Ж. Леметра [370](#_page370)

«Фома» (инсценировка К. С. Станиславского повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели») [88](#_page088), [232](#_page232)

«Фома Гордеев» А. М. Горького [183](#_page183) (Фома Гордеев)

«Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега [153](#_page153)

«Хорошая жизнь» С. И. Амаглобели [352](#_page352)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [73](#_page073) – [76](#_page076), [94](#_page094), [233](#_page233), [242](#_page242), [260](#_page260), [355](#_page355)

«Цепи» А. И. Южина (Сумбатова) [162](#_page162)

«Чайка» А. П. Чехова [16](#_page016), [19](#_page019), [23](#_page023) – [26](#_page026), [28](#_page028) – [30](#_page030), [36](#_page036), [191](#_page191), [192](#_page192), [194](#_page194), [195](#_page195), [206](#_page206), [234](#_page234), [235](#_page235), [238](#_page238), [240](#_page240), [241](#_page241), [362](#_page362)

«Человек в футляре». А. П. Чехова [167](#_page167) (Чимша-Гималайский), [180](#_page180), [186](#_page186) (Чимша-Гималайский), [187](#_page187)

«Человек-масса» Э. Толлера [249](#_page249)

«Человек с портфелем» А. М. Файко [147](#_page147), [251](#_page251)

«Человек с ружьем» Н. Ф. Погодина [123](#_page123)

«Черный монах» А. П. Чехова [175](#_page175), [176](#_page176)

«Что делать?» Н. Г. Чернышевского [182](#_page182) (Рахметов)

{396} «Чудаки» А. М. Горького [224](#_page224)

«Чудо святого Антония» М. Метерлинка [107](#_page107)

«Шинель» Н. В. Гоголя [23](#_page023), [301](#_page301)

«Шлюк и Яу» Г. Гауптмана [33](#_page033)

«Шляпа» В. Ф. Плетнева [111](#_page111)

«Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского [213](#_page213), [245](#_page245), [246](#_page246), [249](#_page249)

«Шут Тантрис» Э. Хардта [61](#_page061)

«Эрик XIV» А. Стриндберга [125](#_page125), [306](#_page306)

«Юлий Цезарь» У. Шекспира [96](#_page096) (Брут)

# **{****348}** Примечания

1. Доклад, прочитанный в середине 50‑х годов в Музее имени А. А. Бахрушина. Публикуется впервые, в редакции начала 60‑х годов. [↑](#endnote-ref-2)
2. См.: *Лазаревский Бор*. А. П. Чехов. — «Журнал для всех», 1905, № 7, с. 427. [↑](#endnote-ref-3)
3. См.: *Гнедич П. П*. Из записной книжки. — В кн.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. 1. М., Гослитиздат, 1955, с. 458. [↑](#endnote-ref-4)
4. См.: *Бунин И. А*. Из незаконченной книги о Чехове. — «Лит. наследство», т. 68. М., Изд‑во АН СССР, 1960, с. 674 – 675. [↑](#endnote-ref-5)
5. См.: *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 14. М., Гослитиздат, 1949, с. 584 и *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие, т. 1, М., «Искусство», 1952, с. 85. [↑](#endnote-ref-6)
6. Курсив Б. В. Алперса. [↑](#footnote-ref-2)
7. Письмо А. М. Горького А. П. Чехову, ноябрь 1898 г. — Горький М. Собр. соч. в 30‑ти т., т. 28, М., Гослитиздат, 1954, с. 46. [↑](#endnote-ref-7)
8. См.: *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 16, 1949, с. 507 и *Князь А. И. Урусов*. Статьи его, письма его, воспоминания о нем, т. 2 – 3. М., 1907, с. 34 – 38, 283. [↑](#endnote-ref-8)
9. М. М. Яншин играл Сорина в спектакле, поставленном В. Я. Станицыным и И. М. Раевским в январе 1960 года. [↑](#endnote-ref-9)
10. См.: Письма А. П. Чехова А. С. Суворину 30 декабря 1888 и 8 февраля 1889 г. — *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 14, с. 268, 274 и 304. [↑](#endnote-ref-10)
11. См.: *Боровский В. В*. О М. Горьком. — Соч., т. 2, М., Соцэкгиз, 1931, с. 208. [↑](#endnote-ref-11)
12. См.: *Ленин В. И*. Полн. собр. соч., изд. 5‑е, т. 42, с. 4. [↑](#endnote-ref-12)
13. *Станиславский К. С*. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 1, М., «Искусство», 1954, с. 468. [↑](#endnote-ref-13)
14. См.: *Станиславский К. С*. А. П. Чехов в Художественном театре. — Собр. соч., т. 5, 1958, с. 336. [↑](#endnote-ref-14)
15. О «монологической форме чеховского диалога» писал, в частности, А. Р. Кугель (см.: *Кугель А. Р*. Русские драматурги. М., «Мир», 1934, с. 126). [↑](#endnote-ref-15)
16. Подтекст, по Станиславскому, — это «внутренне ощущаемая “жизнь человеческого духа” роли, которая течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их» (*Станиславский К. С*. Работа актера над собой. Собр. соч., т. 3, 1955, с. 84). [↑](#endnote-ref-16)
17. {349} Главы из незавершенной работы «Новая эстетика театра». Написано в 60‑е годы. Публикуется впервые. [↑](#endnote-ref-17)
18. *Станиславский К. С*. Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч., т. 1, с. 398. [↑](#endnote-ref-18)
19. Только через много лет, незадолго до смерти Станиславского, они снова встретятся на короткое время в совместной работе в Оперном театре имени К. С. Станиславского. Но за эти тридцать лет многое изменилось в них самих и в театре в целом. Непримиримость Станиславского к позиции Мейерхольда по отношению к актеру осталась у него и в ту пору. Он хорошо понимал, что в этой области история была не за Мейерхольда и что тому придется здесь идти на явные компромиссы со своей творческой программой.

Но в тот осенний вечер 1905 года, когда Станиславский, сидя в зрительном зале студии, просматривал готовую мейерхольдовскую работу, о компромиссе не могло быть и речи. С этого времени начинается Долгая творческая вражда, разделившая учителя и его ученика, еще вчера влюбленного в наставника своей юности. (Здесь и далее примечания Б. В. Алперса. — *Ред*.) [↑](#footnote-ref-3)
20. В 1935 году Г. Крэг был приглашен директором Московского Малого театра С. И. Амаглобели для постановки шекспировской пьесы на старейшей русской сцене. Во время своего пребывания в Москве он часто виделся с Б. В. Алперсом, жена которого, Г. Г. Алперс, работавшая тогда в Малом театре и великолепно владеющая английским, была переводчицей Крэга. В архиве Алперса хранится несколько писем Крэга, написанных им после отъезда из Москвы. Приводим некоторые из них.

Письма Крэга в переводе Г. Г. Алперс печатаются с некоторыми сокращениями. Полностью опубликованы в журнале «Театр» (1984, № 9, с. 102 – 104).

Г. Крэг — Б. В. Алперсу

13 июня 1935 г., Генуя

Мой дорогой Алперс,

можно ли без церемоний так обратиться к Вам, потому что все время я действительно чувствовал, что называть Вас мистер, мсье, товарищ, будет и слишком много и слишком мало и т. д. и т. д.

И можно ли мне вместить в несколько строк этого послания приветствия из Италии, которые я при других обстоятельствах расширил бы до нескольких страниц.

Я прожил в Вене несколько недель: Вена все еще остается прелестным городом, полным очень ленивых и очень знатных людей, — и то и другое одновременно. Какая-нибудь картина, лицо, «a’Schinken» [[1](#alpers_1_1_n)] все три «schön» [[2](#alpers_1_2_n)], иногда даже «ganz schön» [[3](#alpers_1_3_n)].

Каждый понедельник мне хочется навсегда остаться в Вене, во вторник я даже не могу смотреть На город, в среду я в нерешительности, но люблю его, в четверг — решительно «*нет*», в пятницу — очевидно, «*да*», в субботу — «*О да!*»*.* В воскресенье — белое вино, пение, художники.

Каждый день теперь я читаю книги о России и о русском театре, так что, может быть, и приду к пониманию непостижимого.

Тогда, *когда смогу*, я отважусь написать небольшую книгу о том, что видел.

Но надеяться, что какой-нибудь издатель ее напечатает… боюсь, это слишком много, потому что, наверно, не смогу противостоять всем высказанным пожеланиям моего окружения.

Я пробыл четыре недели в Вене, два дня в Венеции… Вы знаете этот невероятный город? А сейчас я сижу в своем саду в Генуе и печалюсь, что доставил мадам Алперс много беспокойства, сожалею, что я старше, чем мне следовало быть, и потому неожиданно быстро устаю.

Замечательные впечатления у меня от древней Москвы Ивана и Бориса, и современной Москвы 1909, а стала она еще моложе.

И сердит меня еще, что не смог увидеть ее, увидал только одну тысячную долю атома.

Расцвет театра в России напоминает розовый куст в июне. Сейчас июнь: у меня куст роз в полном цвету — 3000 цветков. А в июле не будет ни одного. Но будут другие цветы.

Если б мне было 25, я приехал бы в Россию на целый год.

{350} Если б мне было 18, я поехал бы в Сицилию, жил бы там и купил бы сад.

А Вы? Вы сидите молча и ничего не говорите. Но, дорогой мой Алперс, я прошу Вас, я умоляю Вас изучить английский, это прекрасный язык, на котором хорошо молчать.

Но мы можем встретиться где-нибудь, где можно глупым людям поболтать, а мудрым петь, где можно побыть с друзьями и выпить немного белого вина…

Пожалуйста, напишите мне поскорее пару слов. Несколько гравюр отправлены из Генуи на этой неделе в Ваш адрес [[4](#alpers_1_4_n)].

Мой привет Вам и Вашей мудрой и красивой жене. S. V. P. [[5](#alpers_1_5_n)]

Мисс Вуд [[6](#alpers_1_6_n)] шлет свою большую благодарность.

[1](#alpers_1_1_t) Порция ветчины *(нем.)*.

[2](#alpers_1_2_t) Прекрасны *(нем.)*.

[3](#alpers_1_3_t) Совершенно прекрасны *(нем.)*.

[4](#alpers_1_4_t) В архиве Б. В. Алперса хранится несколько гравюр, присланных ему Г. Крэгом. На одной из них надпись: «Такому настоящему другу искусства — с восхищением и пониманием

*Гордон Крэг*».

[5](#alpers_1_5_t) Пожалуйста *(франц.)*.

[6](#alpers_1_6_t) Секретарь Крэга мисс Вудворд, приезжавшая с ним в Москву.

Г. Крэг — Б. В. Алперсу

17 декабря 1935 г., Генуя

Дорогой Борис Алперс,

я был так рад получить Ваше письмо в начале октября и услышать о Вашей поездке с лекциями и узнать, что Ваше изучение английского языка продвигается. Теперь, я надеюсь. Вы станете расширять круг Ваших поездок, пока он не достигнет Англии, страны, куда я, может быть, вскоре поеду. Не знаю, как долго продлится там мое пребывание. Если долго, — я дам Вам знать; и тогда, когда Вы приедете читать лекции, Вы обязательно приедете ко мне и будете жить у меня.

Я надеюсь сновка побывать в России. На этой неделе я получил приглашение в Нью-Йорк; и хотя там много хороших людей, мне представляется это путешествие очень длинным и скучным. Я думаю, что приму приглашение, только *если* не найду ни одной другой англоязычной страны, где бы я смог осуществить мною задуманное.

Лет двадцать тому назад я придерживался теории, что *слова* пьесы имеют меньшее значение, чем действие. А теперь знаю, что это не совсем так. Дело в том, что, будучи актером, я так хорошо понимал язык актерских интонаций, движений и выражения лица, что получал больше, *не* слушая слов, плохо произносимых. А ведь действительно все великие слова почти всегда плохо произносятся: только какой-нибудь Ирвинг или Гаррик могут передать нам красоту и возвышенность стихов Шекспира.

Вы никогда не думали, что я так стар, что мог слышать Гаррика?

А теперь мне хочется иметь дело с актерами, для которых английский — их родной язык, и подбодрить их играть немного смелее. <…>

Посылаю Вам также (отдельно) еще несколько гравюр, так как другие доставили Вам удовольствие, а для меня огромная радость знать, что они у Вас в руках.

Большое спасибо мадам Алперс за присланный каталог Театральной выставки, я рад иметь его, хотя, к сожалению, фотографии, которые обычно хороши в России, не дают правильного представления о работах, показанных на этой выставке [[1](#alpers_2_1_n)].

Это письмо выражает мое пожелание Вам обоим счастливого Нового года и надежду вскоре получить от Вас письмо.

*Гордон Крэг*.

{351} P. S. Помните ли Вы книгу «Книги и театры», которую я через Вас предложил Госиздату? [[2](#alpers_2_2_n)] Ну, так я не получил от них никакого уведомления.

P. P. S. Мистер Бубнов мне не пишет [[3](#alpers_2_3_n)].

P. P. P. S. Перед отъездом из Москвы я целый час промучился перед фотоаппаратом мистера Штеренберга [[4](#alpers_2_4_n)]. Я думаю, это было очень мило с моей стороны; а он не прислал мне ни одной фотографии; мне особенно хочется иметь хорошую фотографию, чтоб послать Амаглобели.

Можете ли Вы напомнить мистеру Штеренбергу, что он обещал прислать мне эти фотографии. Я вкладываю визитную карточку для него.

Могу ли я сделать что-нибудь для Вас?

[1](#alpers_2_1_t) Выставка театральных художников в Историческом музее, которую посетил Крэг во время своего пребывания в Москве.

[2](#alpers_2_2_t) Речь идет о сборнике статей Г. Крэга.

[3](#alpers_2_3_t) А. С. Бубнов был в те годы народным комиссаром просвещения.

[4](#alpers_2_4_t) А. П. Штеренберг — известный советский фотокорреспондент.

Г. Крэг — Б. В. Алперсу

14 апреля 1936 г., Генуя

Дорогой мой мсье Алперс,

я надеюсь, Вы совершенно здоровы, надеюсь также, что Ваша очень красивая жена тоже здорова. Когда я говорю «очень красивая», я это и имею в виду. Потому что во время моего пребывания в России я не видел ничего более красивого, чем ее лицо, когда Вы и она приходили ко мне в гости.

Она всегда оставалась красивой и тогда, когда Вас не было, но в Вашем присутствии происходило какое-то божественное превращение.

Так в пьесе Шекспира великолепно звучат многие строки, но вдруг все ярко загорается, освещаясь внутренним светом, — редчайшее явление на земле… и на море.

Надеюсь, у Москвы счастливый год и что пожелания счастья сделают ее еще счастливей.

Надеюсь также, что и в театре идет все хорошо, тем более что здесь все проще и легче. <…>

Каждый месяц я получаю из Москвы много книг, журналов и фотографий. Это очень приятно. Мисс Вудворд может теперь переводить с русского на английский. Скажите об этом, пожалуйста, Вашей жене.

Я проболел три-четыре месяца, и это задержало мою работу. Книга о поездке в Москву должна была бы быть уже закончена, но я заболел, а когда стал поправляться, меня сразила инфлюэнца, думаю, Вы знаете, что это такое. Я только что выползаю из этой доброй инфлюэнцы.

Очень интересуюсь «Отелло» в Малом театре…

Это очень трудная пьеса, но, думаю, Радлов умный режиссер, Вы согласны?

А вот мсье Гвоздев мне кажется очень глупым, когда пишет о моем учителе Генри Ирвинге.

Мсье Гвоздев делает ошибки и неверно ориентирует русских студентов своими совершенно неверными утверждениями об Ирвинге.

Источник его информации — Бернард Шоу, у которого есть личные причины распространять ложные сведения об Ирвише.

Мсье Гвоздев, возможно, никогда не слыхал о моей книге об Ирвинге, и я поэтому буду очень обязан, если Вы обратите его внимание на этот факт.

Точное название книги — «Генри Ирвинг» Гордона Крэга, издатель Дент и сыновья, 1930 г., Лондон.

{352} Гвоздев утверждает в статье («Театр и драматургия», № 3, 1936 г.), что лучшие роли Ирвинга в шекспировском репертуаре были Кардинал («Генрих VIII») и король Лир.

Это *очень* неточно.

Лир не был его удачей, хотя некоторые сцены были сыграны очень утонченно, он был хорош и в Кардинале, но его главные победы в шекспировских пьесах — *Гамлет, Шейлок* и *Яго*.

Ему не удался *Отелло*. И в *Макбете* он не достиг успеха. В *Бенедикте* он был прекрасен, а в *Ричарде III* — замечателен.

Если Вам представится случай, пожалуйста, поправьте мистера Гвоздева, потому что не следует вводить в заблуждение русских актеров относительно их собратьев в Европе.

Ирвинга в ролях Матиаса («Польский еврей»), Дюбока («Кассир из Лиона») и Людовика XI я видел от двадцати до тридцати раз в каждой [[1](#alpers_3_1_n)].

Мистер Гвоздев, видимо, полагается на информацию Б. Шоу. Возможно, что Шоу видел Ирвинга по одному разу в вышеперечисленных ролях… Он ненавидел этого человека, а для драматического критика (Шоу был драматическим критиком) *ненависть* очень плохая вещь, чтоб окунать в нее свое перо.

Простите, пожалуйста, за такое длинное письмо.

Пожалуйста, передайте мои самые теплые приветы С. Амаглобели. Nato nel 1899 ha studuato diretto e seieuze sociale, critico d’arte e teatrale [[2](#alpers_3_2_n)].

Как я люблю это *е*! Мне также нравятся заглавия пьес: «Хорошая жизнь» и «Сбор мандаринов» [[3](#alpers_3_3_n)].

С лучшими воспоминаниями Ваш *Гордон Крэг*

[1](#alpers_3_1_t) Пьеса Эркмана-Шатриана «Польский еврей» шла на английской сцене в переделке Л. Льюиса под названием «Колокольчики»; Дюбок — герой мелодрамы Ч. Рида «Лионская почта»; Людовика XI Ирвинг играл в пьесе Д. Бусико того же названия, представляющей обработку французской драмы К.‑Ж.‑Ф. Делавиня.

[2](#alpers_3_2_t) Родился в 1899, обучался на факультете права и социальных наук, искусствовед и театральный критик *(итал.)*.

[3](#alpers_3_3_t) Пьесы С. И. Амаглобели. [↑](#endnote-ref-19)
21. К сожалению, очень многое из этих «записей» остается до сих пор нерасшифрованным из-за нашего нерадения, а также из-за приверженности к установившимся догматическим оценкам. А между тем в таких «записях» таится богатый материал, долженствующий по-новому осветить искусство предреволюционного времени. [↑](#footnote-ref-4)
22. Любопытно, что характерный актер в XIX веке считался неполноценным артистом. Даже самый гениальный из них, казалось, только волей досадного случая не дорос до трагических ролей. Так, Белинский говорил, что если бы не внешность Щепкина (он был небольшого роста и в то же время не в меру тучным), то он был бы великолепным актером на трагические роли, на роли «героев». А друзья Прова Садовского после его триумфов в драматических ролях в пьесах Островского советовали ему перейти на трагические роли шекспировского репертуара, что он однажды и сделал, сыграв Лира, — неудачно, по общему мнению тогдашних театралов. [↑](#footnote-ref-5)
23. Статья Мейерхольда «Театр. К истории и технике» была прочитана им в ноябре 1907 года в концертном зале Тенишевского училища в Петербурге и впервые опубликована в сб. «Театр. Книга о Новом театре», выпущенном изд. «Шиповник» в 1908 году.

Идея «соборного театра» — театра, куда собираются, чтобы творить, «деять» соборно, где зрители станут соучастниками действа, сольются «в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних оргий и мистерий», изложена Вяч. Ивановым в его книге «По звездам» (СПб., «Оры», 1909). Мейерхольд в своей статье несколько раз цитирует Вяч. Иванова, книгу которого он прочел в гранках. [↑](#endnote-ref-20)
24. Вопросами реконструкции сцены в эти годы занимались близкие мейерхольдовскому лагерю А. А. Гвоздев, А. И. Пиотровский, В. Н. Соловьев, Н. М. Тарабукин, Б. И. Арватов, А М. Ган, К. Н. Державин и др. [↑](#endnote-ref-21)
25. Эти проблемы решали в своей творческой практике ученики и единомышленники Мейерхольда С. Э. Радлов, С. М. Эйзенштейн, Н. М. Фореггер, В. В. Дмитриев, И. Ю. Шлепянов, В. А. Шестаков и др. [↑](#endnote-ref-22)
26. Говорю — «с неоправданным максимализмом», потому что иногда Охлопков, разрушая старую сцену, разрушал и самую природу театра как своеобразного искусства. Так было в «Разбеге» и в «Железном потоке», в которых Охлопков пытался растворить театр в кино, превратив сцену в своеобразное ателье для киносъемок. [Подробно об этом см.: «Разбег» у Охлопкова. — *Алперс Б*. Театральные очерки, т. 2. М., «Искусство», 1977, с. 166 – 181. — *Ред*.]

Мейерхольд никогда не уходит от театра. Он всегда, даже в неудачных своих опытах, оставался верен его законам. [↑](#footnote-ref-6)
27. См.: *Мейерхольд В. Э*. О театре. — В кн.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, М., «Искусство», 1968, с. 108. [↑](#endnote-ref-23)
28. См.: *Блок А. А*. О драме. — Собр. соч. в 8‑ми т., т. 5, М.‑Л., Гослитиздат, 1962, с. 191. [↑](#endnote-ref-24)
29. *Белинский В. Г.* «Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета. — Полн. собр. соч., т. 2, М., Изд‑во АН СССР, 1953, с. 322. [↑](#endnote-ref-25)
30. {353} См. статью В. Г. Белинского «Александринский театр», напечатанную во второй части сборника «Физиология Петербурга». — Полн. собр. соч., т. 8, 1955, с. 519 – 553. [↑](#endnote-ref-26)
31. Блок был вообще несправедлив к театральным исканиям Мейерхольда. Он большей частью видел за ними художественный каприз, а не внутреннюю закономерность. Да и трудно ждать эстетической справедливости от большого художника, поглощенного своим собственным миром. Правда, их создала одна и та же эпоха. Одно и то же романтическое течение питало их творчество. Но трагизм Блока не совпадал с трагическими видениями Мейерхольда. Блок был неизмеримо шире Мейерхольда в своем художественном мировоззрении. Мейерхольд был весь в современности, как это и полагается театральному художнику. [↑](#footnote-ref-7)
32. См.: *Блок А. А*. Речь к актерам при закрытии сезона. — Собр. соч. в 8‑ми т., т. 6, 1962, с. 399. [↑](#endnote-ref-27)
33. Имеется в виду старое, ныне снесенное здание на площади Маяковского. [↑](#endnote-ref-28)
34. «Карманный театр» («Théâtre de poche») — так называют во Франции маленькие театры со зрительным залом на пятьдесят — сто человек. [↑](#endnote-ref-29)
35. Английский историк, философ и публицист XIX века Томас Карлейль, на которого прямо ссылается Кугель в статье о «Докторе Штокмане» на сцене МХТ (см.: *А. К‑ель*. Заметки о Московском Художественном театре. — «Театр и искусство», 1901, № 9, с. 186), в своих сочинениях «Герои, культ героев и героическое в истории», «Письма и речи Кромвеля» и др. развивал тезис о Герое с большой буквы, творящем историю. [↑](#endnote-ref-30)
36. См.: *Джемс Линч (Л. Андреев)*. Диссонанс. — В кн.: *Джемс Линч* и *Сергей Глаголь (С. Сергеевич)*. Под впечатлением Художественного театра. М., 1902, с. 46. [↑](#endnote-ref-31)
37. См.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 121 – 122. [↑](#endnote-ref-32)
38. А. В. Луначарский называл искусство Художественного театра «импрессионистическим реализмом» (см.: *Луначарский А. В*. Неизданные материалы. — «Лит. наследство», т. 82, М., изд‑во «Наука», 1970, с. 437). [↑](#endnote-ref-33)
39. *Луначарский А. В*. К столетию Малого театра. — В кн.: А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, М., «Искусство», 1958, с. 324. [↑](#endnote-ref-34)
40. Реформой традиционной сцены-коробки, изменением ее архитектурных форм, поисками новых принципов оформления занимались Адольф Аппиа в Швейцарии, Париже и Милане, Георг Фукс в Мюнхене, Макс Рейнхардт в Берлине, Гордон Крэг во многих театрах Европы, в том числе и в Московском Художественном. [↑](#endnote-ref-35)
41. Об этом же А. В. Луначарский пишет и в статье 1926 года «Театр Мейерхольда»: «Когда Мейерхольд теоретизирует, это редко бывает убедительно», — и далее он говорит о «частью сознательной, частью подсознательной чуткости Мейерхольда» (А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, с. 378). [↑](#endnote-ref-36)
42. Этой сверхчувствительностью во многом объясняется удивительная способность Мейерхольда к смене художественных обликов. Сохраняя внутреннее единство своего творческого пути, он в то же время часто представал перед современниками в неожиданно новых обличьях и ставил их в тупик. [↑](#footnote-ref-8)
43. Наиболее характерной для таких «плоскостных» композиций была постановка метерлинковской «Сестры Беатрисы». Здесь задник действительно изображал нечто вроде высокой монастырской стены, сложенной из больших темных замшелых камней и уходящей под колосники. [↑](#footnote-ref-9)
44. См.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 133. [↑](#endnote-ref-37)
45. См. *там же*, с. 141. [↑](#endnote-ref-38)
46. *Там же*, с. 142 и 141. [↑](#endnote-ref-39)
47. См. *там же*, с. 209. [↑](#endnote-ref-40)
48. О схожести «Принцессы Турандот» с мейерхольдовским «Балаганчиком» говорил сам Вахтангов в беседе с К. И. Котлубай и Б. Е. Захавой (см.: Евг. Вахтангов. Материалы и документы. М., ВТО, 1959, с. 212). А в дневниковых записях в марте 1921 года он писал о близости своих сценических исканий к теории и практике дореволюционного Мейерхольда: «Сегодня перечел книгу Мейерхольда “О театре” и обомлел. Те же мысли и слова, только прекрасно и понятно сказанные. Я не умею так говорить, не знаю столько» (см.: *Марголин С. А*. Неизданные материалы о Евг. Вахтангове. — «Жизнь искусства», 1926, № 32, с. 4). [↑](#endnote-ref-41)
49. См.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 252. [↑](#endnote-ref-42)
50. В одной из своих записей Б. В. Алперс отмечал «общность трагического видения мира у Мейерхольда и Головина. Основное настроение головинских декораций создает ощущение жизни как праздника, {354} но праздника трагического. В его эскизах красное — какого-то зловещего оттенка с примесью черного, яркое, но матовое; золотое — тоже темное, тяжелое; черное — глубокое черное, проникающее в яркие краски, побеждая их, как это случилось в финале “Маскарада”.

Головин — художник-режиссер. В своих эскизах он дает точные планировки, как, например, в эскизе декорации сцены бала в “Маскараде”. Здесь есть и расположение групп и отдельных действующих лиц.

Главное для Головина — актер. В ею эскизах костюма уже дается характеристика персонажа. Чрезвычайно интересно сделан им Арбенин в том же эскизе декорации бала. Есть что-то инфернальное в этой стоящей у рояля высокой фигуре во фраке, с острыми плечами, с тонкими длинными ногами, напоминающей зловещую птицу или гигантскую стрекозу, словно чему-то угрожающую.

Мир возникает у Головина реальный и в то же время зловеще-инфернальный. Вещи, особенно мебель, — одушевленные. Так сделаны им стулья в “Дон Жуане”. Их изогнутые ножки, мускулистые и напряженные, оканчиваются острыми приступочками, похожими на копытца. Кажется, вот‑вот они взбрыкнут и двинутся на персонажей. И в “Маскараде” стулья с непомерно высокими спинками и непропорционально широко расставленными ножками стоят сбычившись, с силой упершись в пол, словно для того, чтобы прыгнуть на действующих лиц. Развалистое кресло в том же “Маскараде” как будто сохраняет отпечаток только что сидевших на нем людей или же еще сидящих невидимых существ.

Есть что-то инфернальное в комнате Арбенина, обычной комнате, но в которой — правда, очень сдержанно — возникает мотив маскарада: в занавесках фестонами, с острыми, опущенными вниз углами, как на колпаке паяца, — не хватает только бубенцов — на большом фронтальном окне; в обитых желтым стульях, по форме напоминающих костюмированных людей (здесь есть что-то от знаменитого ван-гоговского биллиарда в его “Ночном кафе”)». [↑](#endnote-ref-43)
51. См.: *Мейерхольд Вс*. и *Бонди Ю*. Балаган. — «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 2, с. 24 – 34. [↑](#endnote-ref-44)
52. См.: «Понедельники “Зорь”», 22 ноября 1920, с. 17 (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. 10). [↑](#endnote-ref-45)
53. См.: *Маяковский В. В*. Выступление на диспуте о постановке «Зорь». — Полн. собр. соч. в 13‑ти т., т. 12, М., ГИХЛ, 1959, с. 248. [↑](#endnote-ref-46)
54. Письмо А. Блока к матери 13 апреля 1909 г. — Собр. соч. в 8‑ми т., т. 8, 1963, с. 281. [↑](#endnote-ref-47)
55. Письмо А. Блока к матери 7 мая 1909 г. — *Там же*, с. 283. [↑](#endnote-ref-48)
56. 21 июня 1909 года Блок записывает в записной книжке: «Но жить страшно хочется (“Три сестры”)». — *Блок А. А*. Записные книжки. М., «Худож. лит.», 1965, с. 152. [↑](#endnote-ref-49)
57. Во всяком случае, этот процесс начался уже давно. О нем писал Л. Андреев, о нем говорил такой внимательный наблюдатель театральной жизни, как А. Кугель. [↑](#footnote-ref-10)
58. См.: *Блок А. А*. Крушение гуманизма. — Собр. соч. в 8‑ми т., т. 6, с. 115. [↑](#endnote-ref-50)
59. К этой мысли Б. В. Алперс возвращается не раз. В конце 50‑х годов, набрасывая план спецкурса по режиссуре, который читал в ГИТИСе, он замечает: «Судя по всему, сверхтеатральное время заканчивается, если не закончилось уже. Об этом говорят многие признаки, появляющиеся и в нашем и в мировом театре, если судить по гастрольным спектаклям западноевропейских и американских трупп в СССР. Какие бы талантливые постановки ни появлялись на нашем горизонте, спад театрального новаторства налицо. Все, что мы видели за последние годы, представляет собой более или менее талантливое повторение уже найденного. Особенно это сказывается в режиссерско-постановочной области. “Сид” в Комеди Франсэз по стилю постановки — академический, притом блестяще академический вариант какой-нибудь старой постановки Камерного театра времен “Федры” или “Святой Иоанны”.

{355} “Порги и Бесс” близко напоминает и Мейерхольда и Грановского; но опять-таки в этом спектакле все доведено до профессиональной выработанности, без той жесткости контуров, которая была характерна для Мейерхольда и Грановского. Здесь все мягче, теплее, все человечнее и объемнее, чем в мейерхольдовских опусах». [↑](#endnote-ref-51)
60. В 1950 – 1951 годах Б. В. Алперсом был написан для учебника по истории советского театра, подготовлявшегося тогда кафедрой русского и советского театра ГИТИСа, раздел «Театр 20‑х годов» (18 п. л.). Здесь публикуются фрагменты из главы «Московский Художественный театр». [↑](#endnote-ref-52)
61. В письме к Вл. И. Немировичу-Данченко 10 июля 1924 г. Станиславский писал: «1‑ю Студию — отделить. Эта давнишняя болезнь моей души требует решительно операции. (Жаль, что она называется 2‑й МХТ. Она изменила ему — по всем статьям.) Эту студию я называю для себя — Студия Гонерилья». — Музей МХАТ, архив К. С. Станиславского, № 5277. [↑](#endnote-ref-53)
62. *Станиславский К. С*. Речь на заседании, посвященном десятилетию со дня основания Второй студии МХАТ. — Собр. соч., т. 6, 1959, с. 217. [↑](#endnote-ref-54)
63. *Бескин Э. М*. У старой афиши («Смерть Пазухина» в Художественном). — «Новый зритель», 1924, № 36, с. 8. [↑](#endnote-ref-55)
64. См.: *Садко (В. Блюм)*. «“Царь Федор Иоаннович” в Художественном». — «Новый зритель», 1924, № 38, с. 5 – 6 и *Соболев Ю. В*. О старом Художественном театре. — «Труд», 1924, 27 сентября. [↑](#endnote-ref-56)
65. Из стихотворения Ф. И. Тютчева «Цицерон»:

«Оратор римский говорил:
“Средь бурь гражданских и тревоги,
Я поздно встал и на дороге
Застигнут ночью Рима был!”»

*Тютчев Ф. И*. Полн. собр. соч. СПб., изд. т‑ва А. Ф. Маркса, с. 75. [↑](#endnote-ref-57)
66. См.: *Горчаков И. М*. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. М., «Искусство», 1951, с. 268. [↑](#endnote-ref-58)
67. См. *там же*. [↑](#endnote-ref-59)
68. См. *там же*, с. 309. [↑](#endnote-ref-60)
69. См. *там же*, с. 269, 281, 283, 313, 288. [↑](#endnote-ref-61)
70. См. *там же*. с. 314. [↑](#endnote-ref-62)
71. В этой же главе Б. В. Алперс писал о Н. П. Хмелеве в роли Алексея Турбина: «Образ, созданный артистом, поражал глубиной замысла. Это было творение зрелого художника, наделенного острым зрением, способного глубоко проникать за поверхность жизненных явлений и отыскивать их сокровенный исторический смысл, их первичную социальную сущность. Тему гибели старого мира Хмелев проводил через образ Турбина сложным путем. Он показывал в своем герое сильного и последовательною человека, неспособного к компромиссу. В нем чувствовался незаурядный ум, воля и прямота характера. Но что-то от мертвого человека уже проступало за корректной (может быть, слишком корректной) внешностью этого подтянутого офицера, за его подчеркнутой опрятностью, за его быстрыми и энергичными (пожалуй, чересчур энергичными) движениями и жестами, за властными, резкими (иногда слишком резкими) интонациями голоса.

Эта еле уловимая “чрезмерность” в облике и поведении хмелевского Турбина с первого же появления его на сцене говорила о том, что {356} его внутренний мир не был таким прочным, каким он казался на первый взгляд. Чувство духовной опустошенности, бесцельности движения и нарастающего внутреннего ужаса жило в этом корректном офицере, который, казалось, не знал сомнений на своем пути. В таком Турбине было много от того, что впоследствии раскроет Хмелев в своем “механическом” Каренине.

В роли Турбина актер создал образ большой обобщающей силы. Через судьбу этого персонажа он показывал историческое крушение целого класса, целого социального уклада, сложившегося за многовековую жизнь старого мира.

В этой роли впервые проявился во всей силе своеобразный “историзм”, свойственный хмелевскому дарованию. В ней уже сказалось это удивительное умение актера через образы своих персонажей с какой-то почти исчерпывающей полнотой говорить об эпохе, их породившей, о том историческом процессе, который сформировал их и определил их роль в событиях драмы.

Большинство “портретов”, созданных Хмелевым, могло бы войти в галерею лиц исторических, подлинно существовавших в жизни и воплотивших в своей судьбе и в своем человеческом характере типические стороны сложных социально-исторических явлений. Это обостренное чувство истории роднит Н. Хмелева с М. Горьким, у которого оно было развито в высокой степени, определив многие существенные стороны его драматургии». [↑](#endnote-ref-63)
72. См.: *Станиславский К. С*. Вступительное слово на «Утре памяти декабристов». — Собр. соч., т. 6, с. 212. [↑](#endnote-ref-64)
73. См.: Письмо К. С. Станиславского к Н. Н. Литовцевой (режиссеру «Утра памяти декабристов») и В. И. Качалову 27 декабря 1925 г. — Музей МХАТ, архив К. С. Станиславского, № 5009. [↑](#endnote-ref-65)
74. См.: *Станиславский К. С*. Речь на торжественном заседании, посвященном тридцатилетию МХАТ. — Собр. соч., т. 6, с. 252. [↑](#endnote-ref-66)
75. См.: *Станиславский К. С*. Вступительное слово на «Утре памяти декабристов». — Собр. соч., т. 6, с. 212. [↑](#endnote-ref-67)
76. *Герцен А. И*. Концы и начала. — Собр. соч. в 30‑ти т., т. 16, М., Изд‑во АН СССР, 1959, с. 171. [↑](#endnote-ref-68)
77. Концепция освободительного движения в России, и в частности декабризма, развита известным советским историком М. Н. Покровским в одном из его капитальных трудов «Русская история в самом сжатом очерке», вышедшем в 1920 году. [↑](#endnote-ref-69)
78. *Станиславский К. С*. Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч., т. 1, с. 392. [↑](#endnote-ref-70)
79. Опубликовано в журнале «Советский театр», 1936, № 9 под названием «Б. В. Щукин». Здесь печатается в новой редакции 70‑х годов, работу над которой Б. В. Алперс не завершил. [↑](#endnote-ref-71)
80. См.: Б. В. Щукин. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., «Искусство», 1965, с. 293 – 294. [↑](#endnote-ref-72)
81. *Кугель А. Р*. Профили театра. М., Теакинопечать, 1929, с. 140. [↑](#endnote-ref-73)
82. Б. М. Сушкевич вспоминает: «Вахтангов был в то время гораздо более ортодоксальным “систематистом”, чем сам Станиславский. Константин Сергеевич, придя на готовый спектакль “Потопа”, переделал приблизительно три четверти спектакля. Константин Сергеевич пришел и сделал спектакль остротеатральным. Вахтангов, в то время безоговорочно следовавший за Станиславским, за его “системой”, протестовал… Он считал, что Сулержицкий должен бороться с Константином Сергеевичем, {357} защищая те новые законы, которые создал сам Станиславский». (*Сушкевич Б. М*. Встречи с Вахтанговым. — В кн.: Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., ВТО, 1959, с. 367).

То же самое произошло и два года спустя, когда Станиславский вмешался в студийную постановку «Двенадцатой ночи», задуманную режиссером Б. М. Сушкевичем в «лирических», по воспоминаниям С. В. Гиацинтовой, тонах. Станиславский «все перестроил по-своему», спектакль перестал быть «интимным, камерным», а вовлекал «в игру весь зрительный зал» (см. воспоминания С. В. Гиацинтовой в кн.: О Станиславском. М., ВТО, 1948, с. 372 и *Гиацинтова С. В*. Из воспоминаний о Первой Студии. — Цит. по кн.: *Виноградская И. Н*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 3. М., ВТО, 1973, с. 88).

Вахтангов негодовал. «Странный человек К. С, — писал он А. И. Чебану. — Кому нужна эта внешность, я никак понять не могу… Я верю, что спектакль будет внешне очень интересным, успех будет, но шага во внутреннем смысле эта постановка не сделает. И “система” не выиграет». И далее: «Я не вижу в “Двенадцатой ночи” возможности шагов в духовную (а не чисто художественно-сценическую) область театра» (Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 79 и 80). [↑](#endnote-ref-74)
83. См.: *Херсонский Х. Н*. Борис Щукин. Путь актера. М., «Искусство», 1954, с. 36. [↑](#endnote-ref-75)
84. Это исключительное щукинское трудолюбие отмечал и Вахтангов с каким-то странным удивлением или, вернее, недоумением. Такая недоумевающая интонация слышится в его поощрительных словах по адресу Щукина, обычно приводимых в воспоминаниях студийцев, в связи с его работой над ролью Дымбы в чеховской «Свадьбе». В недоуменной интонации Вахтангова как бы угадываются невысказанные им вопросы: «Самоотреченная работа над ролью? Прекрасно! Но во имя чего? С какой целью? В каком направлении? Ведь и самая упорная и напряженная {107} работа может быть напрасной и ненужной! Есть же так называемый сизифов труд, не приносящий никаких положительных результатов!»

Мы не знаем, говорил ли нечто подобное Вахтангов кому-либо из своего ближайшего окружения. Но для себя он бесспорно ставил такие вопросы, наблюдая, с каким рвением вновь поступивший студиец нарабатывает для своих ролей материал, который самому Вахтангову при ближайшем рассмотрении оказывался совершенно ненужным. Только этими невысказанными соображениями Вахтангова можно объяснить те его неожиданные решения по ряду щукинских работ в студии (в частности то, что он снял его с роли того же Дымбы), которые ставили в тупик не одного Щукина. Они казались странными и неоправданными и для других студийцев, по их собственным позднейшим свидетельствам. [См. *там же*, с. 34, 36, 39 и 44. — *Ред*.]

Ощущение напрасного труда, чувство несовпадения собственных усилии с тем, что принято и часто поощряется Вахтанговым, должно было не раз возникать у Щукина на первых порах его пребывания в студии. [↑](#footnote-ref-11)
85. О «провозглашении» Вахтанговым «новых театральных лозунгов» рассказывает Б. Е. Захава в книге «Вахтангов и его студия». М., Теакинопечать, 1930, с. 117 – 120.

В другой своей работе Захава прямо писал о том, что «Вахтангов порвал с принципиальными творческими установками Станиславского», «подверг радикальному пересмотру и суровой критике те принципы, на основе которых он воспитывался» (*Захава Б. Е*. О творческом методе Театра им. Вахтангова. — «Сов. театр», 1931, № 12, с. 15). Об этом же говорят в своих воспоминаниях Б. М. Сушкевич (см.: Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 368) и Б. И. Вершилов, при встрече с которым летом 1920 года Вахтангов сказал: «Я сейчас создаю новую систему — систему “представления”» (см. *там же*, с. 392).

Это было тем более неожиданно, что еще совсем недавно, весной 1919 года, Вахтангов клялся в верности своему учителю, называя его «Единственным и Недосягаемым», утверждая, что в искусстве он любит «только ту Правду», которой учит Станиславский (см. *там же*, с. 159 и 158).

В марте же 1921 года он записывает у себя в дневнике: «Конечно, Станиславский как режиссер меньше Мейерхольда, у Станиславского нет лица. Все постановки Станиславского банальны…» Станиславский «совсем не мастер театрального представления. Поэтому он и омещанил театр» (цит. по кн.: *Виноградская И. Н*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 3, с. 234).

И в тех же записях: «Мейерхольд гениален… Каждая его постановка могла бы дать целое направление… Все театры ближайшего будущего будут построены и основаны так, как давно предчувствовал Мейерхольд» (цит. по кн.: *Захава Б. Е*. Вахтангов и его студия, с. 138). [↑](#endnote-ref-76)
86. См. «Ежегодник МХТ» за 1943 г. М., изд. Музея МХАТ СССР им. М. Горького, 1954, с. 5 (из стенограммы торжественного заседания, посвященного 30‑летнему юбилею МХАТ, — речь А. В. Луначарского). [↑](#endnote-ref-77)
87. *Немирович-Данченко Вл. И*. Искусство театра. — В кн.: В спорах о театре. М., Книгоиздательство писателей в Москве, 1913, с. 82. [↑](#endnote-ref-78)
88. *Луначарский А. В*. Театр РСФСР. — В кн.: А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, с. 224. [↑](#endnote-ref-79)
89. См.: *Филиппов В. А*. Малый театр в годы революции. — В кн.: Московский Малый театр 1824 – 1924. М., Гос. изд., с. 504. [↑](#endnote-ref-80)
90. {358} Опубликовано в журнале «Театр», 1967, № 11. [↑](#endnote-ref-81)
91. Выдержки из дневниковых записей Д. Н. Орлова опубликованы в кн.: Дмитрий Николаевич Орлов. Книга о творчестве. М., ВТО, 1962. Б. В. Алперс читал дневник Орлова в подлиннике, хранившемся тогда в архиве А. В. Богдановой. [↑](#endnote-ref-82)
92. См.: Московский Театр Революции. М., изд. Мособлисполкома, 1933, с. 219. [↑](#endnote-ref-83)
93. См.: *Орлов Д. Н*. Из дневниковых записей. — В кн.: Дмитрий Николаевич Орлов, с. 86. [↑](#endnote-ref-84)
94. См.: *Сельвинский И*. Орлов. — *Там же*, с. 229. [↑](#endnote-ref-85)
95. См. *там же*. [↑](#endnote-ref-86)
96. *Орлов Д. Н*. Из дневниковых записей. — *Там же*, с. 145. [↑](#endnote-ref-87)
97. Все материалы этого раздела публикуются впервые. [↑](#endnote-ref-88)
98. В круг научных интересов Б. В. Алперса творчество Чехова входит с начала 40‑х годов. К этому времени относится его статья «Театр Чехова», напечатанная в книге «А. Чехов. 1904 – 1944 (Сборник материалов научно-творческой сессии)», выпущенной Ростовским областным издательством в 1945 году, и ряд публичных выступлений и докладов, посвященных чеховской драматургии. Чехову, по замыслу Алперса, должно было быть отведено центральное место в готовящейся им книге о новой театральной системе или новой эстетике театра, задуманной им во второй половине 50‑х годов.

Здесь печатаются наброски и записи к этой книге, а также фрагменты из докладов в ВТО 8 августа 1944 года и в Институте истории искусств 26 сентября 1945 года и записи к спецкурсу «Драматургия Чехова», который Б. В. Алперс читал в ГИТИСе с начала 50‑х годов. [↑](#endnote-ref-89)
99. См.: *Горький М*. Советская литература. Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. — Собр. соч. в 30‑ти т., т. 27, с. 321. [↑](#endnote-ref-90)
100. В материалах к книге Алперс записывает по поводу П. Л. Лаврова: «Философия индивидуализма в ее русском компромиссном варианте. Тем не менее — это все же философия индивидуализма с ее культом героя, отдельной личности, противостоящей народу, государству и общественности (в широком смысле этого слова).

В утверждении “критически мыслящей личности” Лавров поднимается до пафоса. Он понимает, что есть что-то безнравственное в том, что она создает свое величие, свой триумф на костях и крови многих поколений людей, погибших в непосильном, беспросветном труде. Но в этом Лавров видит “закон природы”, неизбежный “антропологический факт”. Если бы этого не было, то “в человечестве… должно было отсутствовать всякое развитие” (*Лавров П. Д*. Исторические письма. СПб., Изд. редакции журнала “Русское богатство”, 1905, с. 89).

В этих “критически мыслящих личностях” Лавров видит единственное орудие человеческого прогресса. При этом “нравственная обязанность расплачиваться (?) за прогресс лежит на них же” (с. 95). Странное понимание “расплаты” существует у Лаврова! “Эта уплата… заключается в посильном распространении удобств жизни, умственного и нравственного развития на большинство, во внесении научного понимания и справедливости в общественные формы” (с. 95).

{359} Все это — явный индивидуализм, но при этом — индивидуализм гражданский. Личность не просто осуществляет свою волю: “личность должна развить в себе понимание *общественных* интересов” (с. 110).

Иванов-Разумник видит в таком понимании индивидуализма традицию, идущую от Белинского и Герцена. Действительно, существует традиция гражданского индивидуализма, характерная для Белинского, Герцена, Лермонтова. Но ведь она сложилась в иных исторических условиях. Тогда этот гражданский индивидуализм был вынужден исторически и был проникнут благородным жертвенным пафосом. К тому же этот своеобразный индивидуализм носил на себе печать демократизма. Белинский, Герцен, Лермонтов звали отдельного человека на высокий гражданский подвиг во имя народа, во имя человечества, во имя общества (в широком смысле этого слова). Ни у Белинского, ни у Герцена нет и в помине того самодовольства, которое так явно сквозит в “критически мыслящей личности” Лаврова. Нет у них в помине и той страшной теории об избранных людях, составляющих “общество”, которую развивает Лавров.

Для Лаврова в его время уже не было необходимости и неизбежности в признании индивидуального подвига мерилом нравственного достоинства человека. Не было и необходимости в провозглашении критически мыслящей личности главной силой прогресса. Ведь уже Белинский в 40‑х годах признавал “социальность”, “народ” и “человечество” решающими факторами истории. А после него шел Добролюбов и в особенности Чернышевский.

Лавров приходит к пошлейшему оппортунизму, выставляя личность на первый план. Так, например, он устанавливает, что если личность “осознала, что около нее пошлость сплела ткань, которую одинокая личность прорвать не в силах (нет, Герцен и Белинский не прятались за "бессилие" одинокой личности! — *Б*.*А.*); если человеку необходимо содействие других для дела, а эти другие живут паразитами на теле общества, нисколько не думая об его требованиях… (но ведь в этом "паразитизме" других — оправдание для всех оппортунистов. — *Б. А*.); если это растет в обществе, а трусость и подлость закрывают перед ним глаза или рабски аплодируют ему, — тогда разумному, сознательному, но бессильному деятелю остается отойти от этого омута в сторону…” (с. 114).

Лавров даже придает характер “подвига” способности критически мыслящей личности отойти в сторону от общественного зла:

“Развившись в данную эпоху, при данных условиях, иногда и те люди составляют исключение, которые умеют *устраниться* от общего зла, отнестись к нему критически и выгородиться из него в своей частной жизни” (с. 115).

Вот где индивидуализм мещанский, индивидуализм на английский манер!

И прежде всего возникает вопрос: кто устанавливает в каждом отдельном случае невозможность борьбы с общественным злом?

Здесь вся философия 80‑х годов с ее “малыми делами” и с опрятным “частным бытом” “светлой личности”, о которой с такой горькой иронией говорит чеховский Войницкий». [↑](#endnote-ref-91)
101. См.: *Короленко В. Г*. История моего современника. — Собр. соч. т. 7. М., «Правда», 1953, с. 229; т. 8, с. 240 – 241 и 299 – 301 и др. [↑](#endnote-ref-92)
102. См. *там же*, т. 8, с. 298 – 300. [↑](#endnote-ref-93)
103. 8 материалах к книге Алперс пишет: «Л. Н. Толстой в своей статье “Неизбежный переворот” (лето 1909 г.) в качестве эпиграфа к одной из пав приводит выдержку из статьи американской писательницы конца XIX века Люси Маллори: “Народы земли трепещут и содрогаются. {360} Всюду чувствуется какая-то работа сил, как бы подготовляющая землетрясение. Никогда еще человек не имел за собой такой огромной ответственности. Каждый момент приносит с собой все более и более важные заботы. Чувствуется, что что-то великое должно совершиться” (*Толстой Л. Н*. Полн. собр. соч. в 90‑та тт., М., Гослитиздат, 1928 – 1958, т. 38, с. 81).

В той же статье Толстой приводит цитату из сочинения французского католического писателя первой половины XIX века Ламенне (1782 – 1854), в которой говорится о человеческих массах, еще спящих глубоким сном, еще не разбуженных к сознательной исторической жизни: “Народы, задавленные и страдающие, все еще ждут обещанного освобождения… оттого, что народы или не поняли, что осуществление учения (христианского. — *Б. А*.) должно совершиться их собственными усилиями, их твердой волей, или, заснувши в своем унижении, не сделали того одного, что дает победу, — не готовы были умереть за истину. Но они проснутся. Уже что-то шевелится среди них: они слышат уже голос, который говорит: спасение близко” (*там же*, с. 98).

Эти две цитаты как бы перекликаются между собой, и в этой перекличке звучат голоса различных исторических эпох. Во времена Ламенне человеческие массы действительно еще спали “в своем унижении”, и только очень внимательный глаз улавливал, что “что-то шевелится среди них”. А в конце XIX века наблюдатель общественной жизни уже остро чувствовал и видел, что “народы земли трепещут и содрогаются”.

В XIX и XX веках изменения в общественном развитии происходят очень быстро. Какие-нибудь пятьдесят — шестьдесят лет отделяют высказывание Люси Маллори от слов Ламенне. И какая разница в тоне, в констатации того социально-исторического ландшафта, который расстилается перед глазами наблюдателей. И чем дальше идет время, тем стремительнее раскрываются эти изменения. Одна война 14‑го года чего стоила человечеству! Какие изменения принесла она в мир!

Неру, рассказывая о своей поездке в Европу после первой мировой войны, говорит о том, что перед ним открылся совершенно новый мир, мало чем похожий на тот, который существовал до войны и который был ему, Неру, так хорошо знаком.

Пробуждение человеческих масс к сознательной исторической жизни, определившееся с такой силой в конце XIX века, интересно сказывается в письмах самых обыкновенных людей, обращающихся к Льву Толстому с просьбой о совете и помощи. Все ищут смысла жизни, все тянутся к свету, к знанию. Потребность осмыслить действительность становится массовым явлением. Как будто тронулся лед на огромных водных пространствах и движется стремительно». [↑](#endnote-ref-94)
104. См.: *Иванов И.* «Горе героям!» — «Русская мысль», 1901, кн. 12.

В архиве Б. В. Алперса есть запись, специально посвященная позиции Кугеля по этому поводу:

«Нельзя не соглашаться с Кугелем, когда он критикует натурализм с позиций героического искусства. Но героическое он понимает традиционно, в плане героизма XIX века, да еще 70‑х годов этого века, когда герой брался всегда в противопоставлении толпе — “аристократический” героизм (поэтому Кугель не принял ни Комиссаржевскую, ни Художественный театр).

“Знаете, еще почему мне лично кажется вредной излишняя детальность постановки? Потому что она принижает окончательно героический элемент театра. Быть может, прав Карлейль, полагавший, что все значительное в нашей жизни основано на культе и обожании героев. Значение театра для общества потому так и велико, что это единственная, сохранившаяся до нашего времени, форма обоготворения героев”.

Необычайно интересно это столкновение двух жизнеощущений на рубеже столетий, на сломе, отделяющем старую эпоху от новой. Все как {361} будто в порядке. Кугель за героический театр, против натурализма и прочее. Но он не верит, что и Комиссаржевская, и МХТ, и многое другое, возникающее в искусстве этого времени, утверждает новый, демократический героизм. Это различие с предельной ясностью обнажается в следующих словах Кугеля:

“В театре сидит толпа, — "на театре", как говорили в старину, находятся герои. И страсть к театру есть в своей основе страсть к героическому (то есть к тому, чего нет и не может быть в жизни. — *Б. А*.). Никоим образом не жизнь ищем мы на сцене, но непременно "сверхжизнь", потрясение исключительное (то есть не встречающееся никогда в действительности. — *Б. А*.), людей, которых следует до самозабвения любить или до самозабвения ненавидеть”.

И дальше идет реплика, окончательно проясняющая смысл позиции Кугеля: “Обилие подробностей реальной жизни и повседневности, если можно выразиться, *понижают подмостки до уровня партера”*.

Пожалуй, никто из современников Кугеля не понял так ясно основной смысл реформы Художественного театра. В этой реплике критика дана вся социология этого театра той поры.

“Стоит протянуть руку, и мы можем обменяться рукопожатием с актером. Это очень помогает в таких пьесах, как, например, "Дядя Ваня". Сколько бы в них ни было мелочных и мелких деталей, это только способствует впечатлению. И ветер, и дождь, и пузырьки с лекарствами, и скрипящие качели, и кусок сыра на буфете, и хомуты на стене, и дверь на блоке, и все эти томительные, ничем не наполненные паузы — да это и есть тот самый пейзаж, который нам рисует Чехов.

И люди у него также случайно, бесцельно прикреплены к жизни, как хомуты, чайные стаканы, сыр, гитара. Он и не желает, чтобы воображение работало в вышину. Он стремится всеми силами обратить его долу. Нет выхода. Нельзя воспарить. Надо ползать по земле” (*А. К‑ель*. Заметки о Московском Художественном театре. — “Театр и искусство”, 1901, № 9, с. 186 – 187).

Здесь Кугель раскрывает до конца свое понимание искусства и театра, в частности свое понимание героического. Для него искусство — это область идеального, мир Прекрасного, в котором воплощена мечта людей, никогда не осуществимая на земле. И герой на сцене — это исключительное, никогда в жизни не возникающее. Актер-художник, по Кугелю, — это создатель такого идеального на сцене.

Конечно, это не значит, что Кугель отрицал реализм. Нет, он был за реализм, но, как очень точно определил Ярцев в своей полемике с Кугелем, за реализм академический — реализм упорядоченный, “дисциплинированный” и признающий предустановленный заранее канон гармонии прекрасного. Для этого реализма листва (конечно, весенняя) всегда будет зеленой, как бы она ни освещалась, как бы она ни видоизменяла свой цвет.

Это реалистическое искусство Кугеля должно быть героическим, опять-таки в идеально-героическом разрезе.

В новой жизни, начавшейся с конца 90‑х годов прошлого века, стал утверждаться героизм обычного, среднего человека, героизм жизненного подвига, реальный, достижимый героизм средних людей из “толпы”, той самой толпы, которую Кугель не считал достойной взойти на подмостки. Героиней “из толпы” была Комиссаржевская, которая раздражала Кугеля. Героев “из толпы”, средних людей изображал Чехов, которого Кугель тоже невысоко ценил в то время. Героем “из толпы” был Станиславский в Штокмане, уничтоживший до конца в этом персонаже обостренный ибсеновский индивидуализм и поэтому тоже чрезвычайно раздражавший Кугеля.

{362} Справедливость требует сказать, что Кугель признавал раннего Горького, но именно потому, что в раннем Горьком он видел своеобразный вариант русского ницшеанца, апологета и певца развязанных человеческих инстинктов, проповедника обостренного индивидуализма. Как только Горький в своем творчестве обнаружил явное несогласие с такой его трактовкой, Кугель быстро отшатнулся от него». [↑](#endnote-ref-95)
105. В своей «Истории мировой войны» Лидделл Гарт замечает: «Война потрясла нашу веру в идолов, нашу порожденную культом героев веру в то, что великие люди скроены из другого материала, чем обычные люди. Лидеры по-прежнему необходимы и, быть может, более необходимы, но теперь мы поняли, что они такие же люди, как и все, и это гарантирует нас от того, чтобы ожидать от них слишком многого или чрезмерно верить им» (цит. по кн.: *Джавахарлал Неру*. Автобиография. М., Изд‑во иностр. лит., 1955, с. 469). [↑](#endnote-ref-96)
106. В романе «Земля людей» Сент-Экзюпери пишет: «Величие его души (речь идет о летчике Гийоме. — *Н*.*Т.*) — в сознании ответственности. Ответственности за себя, за доверенную ему почту, за товарищей, которые надеются — от него зависит их горе или радость; сознание ответственности за то новое, что строится там, у живых, к чему и он должен приложить руку. Ответственности, хотя бы и самой малой, за будущее человечества, — в той мере, в какой оно зависит и от его работы» (*Антуан де Сент-Экзюпери*. Земля людей. М., ГИХЛ, 1957, с. 107).

Об этом же он говорит и в одной из своих статей: «Сражаясь со стихиями, пилот содействует укреплению человеческих связей, он служит людям. Сила этой руки сближает людей, которые любят и ищут друг друга. Значит, пилот тоже вступает во всемирное братство. И даже простой пастух, который пасет свое стадо под звездным небом, даже он, осознав свою роль, обнаруживает, что он не только пастух. Он часовой. А каждый часовой отвечает за Вселенную» (*там же*, с. 5). [↑](#endnote-ref-97)
107. «Пожалуй, у писателя XIX века было гораздо больше развито чувство превосходства над окружающими, — отвечает на вопрос интервьюера Сименон. — Разве общество не смотрело на него как на своего рода сверхчеловека, гения, которому отдавали гораздо больше почета, чем сегодня? Что касается меня, то я считаю, что наше время стоит на более верных позициях. Я не люблю рассматривать писателя или художника, как существо высшее… Его беспокойный дух заставляет его видеть несчастья других людей и переживать их. Это своего рода губка… Почему надо видеть в нем нечто высшее? Я, скорее, готов просить прощение» (*André Parinaud*. Connaissance de George Simenon, t. I, Paris, Presse de la Cité, 1957, p. 412). [↑](#endnote-ref-98)
108. Речь идет о молодых американках — художнице Кэролайн Майтингер и ее подруге Маргарет Уорнер. Книга К. Майтингер «Охота за головами на Соломоновых островах» вышла в 1957 году (М., Гос. изд‑во географической литературы). [↑](#endnote-ref-99)
109. Курсив Б. В. Алперса. [↑](#footnote-ref-12)
110. *Станиславский К. С*. Речь перед открытием Художественно-общедоступного театра. — Собр. соч., т. 5, с. 175. [↑](#endnote-ref-100)
111. Премьера «Чайки» на сцене Александринского театра состоялась 17 октября 1896 года в бенефис комической актрисы Е. М. Левкеевой. Бенефициантка в чеховской пьесе занята не была, а играла в шедшей в тот же вечер вслед за «Чайкой» комедии Н. Я. Соловьева и А. Н. Островского «Счастливый день». [↑](#endnote-ref-101)
112. Здесь следует примечание Б. В. Алперса: «Салтыков-Щедрин, пожалуй, единственный из предшественников Чехова, из его старших современников, которого Чехов не только признает, но и считает своим “спутником”.

Мне всегда казалось, что это пристрастие к Салтыкову-Щедрину возникало у Чехова потому, что он видел в нем юмориста, художника, который зорким взглядом подмечает в каждом явлении жизни все {363} уродливое, смешное. Ермилов подходил к объяснению этого чеховского влечения к Щедрину грубовато и, пожалуй, элементарно. Он считал, что Чехов в раннюю пору был сатириком, обличителем в том плане, в каком мы сейчас воспринимаем Салтыкова-Щедрина.

С таким объяснением согласиться нельзя. Оно противоречит всей позиции Чехова в литературе, особенно в ранний период его творчества. Он смеялся над уродливостями жизни, но без той горечи, без того сарказма, которые присущи сатирикам. Для молодого Чехова его унтер Пришибеев был только бытовым анекдотом. Пришибеев превратился в обобщающий образ большой обличительной силы вне сознательной воли художника. Чехов хотел над ним просто посмеяться, как он смеялся над своей невозмутимой сухопарой англичанкой в “Дочери Альбиона” и над многочисленными дачными и просто заезженными мужьями, которыми полны его ранние рассказы.

Ничто не дает возможности предполагать, что в первую пору своей литературной деятельности (до второй половины 80‑х годов) Чехов считал себя призванным обличать пороки и уродства современной ему жизни. А без сознательно поставленных задач обличения художника-сатирика не существует.

Разгадку той симпатии, какую испытывал Чехов к Салтыкову-Щедрину в ранний период своей писательской карьеры, дает Короленко. Его характеристика Салтыкова-Щедрина объясняет основное, что было в нем близко Чехову (во все периоды его деятельности). Это основное — любовь Щедрина “к среднему русскому человеку”, которого “все бьют”, которому “история не дает утешений”, несмотря на то, что “он-то и есть действительный объект истории”. Для него пишет история свои сказания о старой неправде, для него происходит процесс нарастания правды новой. Ради него создают религии, философские системы, утопии. Ради него самоотвергаются те исключительные натуры, которые носят в себе зиждительное начало истории.

“Вот настоящая живая любовь Щедрина, — продолжает Короленко. — Вот от чьего лица он всегда говорил, вот чьи интересы отстаивал, кого защищал до конца своей жизни, за кого негодовал и для кого смеялся” (*Короленко В. Г*. О Щедрине. — Собр. соч., т. 5, с. 207 – 208).

Действительно, героем Щедрина является “карась”, обыкновенный русский обыватель, над которым он если и смеется, то с чувством симпатии.

И не случайно у Чехова в его рассказах появляется щедринский “карась”, который на этот раз погибает от несчастной и самоотверженной любви к молодой красавице, купающейся в пруду.

И дальше Короленко говорит о смехе Щедрина: “К счастью для среднего русского человека, в самые мрачные минуты нашей недавней истории мы слышали этот смех. Я говорю — к счастью… мы слышали голос, полный страстного негодования и гнева, а порой добродушного смеха. Гнев и негодование направлялись куда следует, а добродушный смех назначался опять для несчастного и забитого настоящей историей среднего человека. Он брал испуганного среднего человека за руку, гладил его по головке, обещал, что никогда генералу Отчаянному не удастся пожарной кишкой залить солнце, и хотя на сердце у него тоже кошки скребли… он все-таки ободрял и утешал” (*там же*, с. 209).

А вот что пишет Короленко о Чехове: “Я как-то шутя сказал Чехову, что он сам похож на своего Дениску (из "Степи". — *Б. А*.). И, действительно, в самый разгар восьмидесятых годов, когда общественная жизнь так похожа была на эту степь с ее безмолвной истомой и тоскливой песнью, он явился, беззаботный, веселый, с избытком бодрости и силы”» (*Короленко В. Г*. Антон Павлович Чехов. — Собр. соч., т. 5, с. 77). [↑](#endnote-ref-102)
113. *Короленко В. Г*. Антон Павлович Чехов. — Собр. соч., т. 5, с. 80. [↑](#endnote-ref-103)
114. {364} Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину 30 мая 1888 г. — *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 14, с. 118. [↑](#endnote-ref-104)
115. Письмо А. П. Чехова А. Н. Плещееву 4 октября 1888 г. — *Там же*, с. 177. [↑](#endnote-ref-105)
116. Письмо А. П. Чехова А. Н. Плещееву 9 октября 1888 г. — *Там же*, с. 183. [↑](#endnote-ref-106)
117. См.: *Аре. Г*. Из воспоминаний об А. П. Чехове. — «Театр и искусство», 1904, № 28, с. 522. [↑](#endnote-ref-107)
118. *Амфитеатров А. В*. Восьмидесятники, т. 1. СПб., 1907, с. 38, 39 и 40. [↑](#endnote-ref-108)
119. Курсив Б. В. Алперса. [↑](#footnote-ref-13)
120. Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину 25 января 1894 г. — *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 16, с. 117 – 118. [↑](#endnote-ref-109)
121. Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину 7 января 1889 г. — *Там же*, т. 14, с. 291. [↑](#endnote-ref-110)
122. Лаптев, герой повести «Три года», говорит: «Прежде чем мы, чумазые, выбьемся на настоящую дорогу, много нашего брата ляжет костьми». [↑](#endnote-ref-111)
123. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 13, 1948, с. 192. [↑](#endnote-ref-112)
124. *Там же*, т. 14, с. 209 – 210. [↑](#endnote-ref-113)
125. *Там же*, т. 19, 1949, с. 112. [↑](#endnote-ref-114)
126. Хемингуэй был постоянным «спутником» Б. В. Алперса, к которому он возвращался снова и снова. Летом 1961 года, перечитывая (в который раз!) Хемингуэя, Алперс писал: «Какой он сильный человек и писатель! Как он реально ощущает трагическую сущность жизни. И как неверно считают многие (в том числе Кашкин), что его венецианский роман (“За рекой в тени деревьев”) — это падение Хемингуэя. Ведь он написан гораздо тоньше и сложнее, чем его ранние произведения». А спустя одиннадцать лет, вновь вернувшись к Хемингуэю, Алперс скажет: «Я все острее ощущаю его, как единственного писателя, который так полно выразил духовную жизнь людей моего поколения. Все другие, самые талантливые из них (Ремарк или Грин, к примеру) затронули только отдельные стороны или струны этой жизни. А у него звучит целый “оркестр”. Но все это — литературные слова. Проще говоря, я ощущаю в его вещах всю свою собственную жизнь и мое время».

Алперс внимательно следил за современной зарубежной литературой, по своему обыкновению, набрасывая на отдельных листках или в записных книжках мысли о прочитанном, а иногда делясь ими в своих письмах. Имена Кафки, Камю, тех же Ремарка и Грина, Фолкнера (его он не любил, считая, что «это — литература, притом намеренно-вычурная»), Апдайка, Стейнбека, очень высоко ценимых им Тенесси Уильямса, Сименона и многих других постоянно встречаются в этих записях. А по поводу «Волшебной горы» Томаса Манна в одном из своих писем 1962 года он написал, по собственному его выражению, «целую статью», чрезвычайно характерную для его человеческой и литературной позиции:

«Прочел я заново “Волшебную гору”, правда только первую часть. Вторую я начал читать, но перевод после Зоргенфрея показался мне ужасным. А может быть, вторая часть вообще хуже написана, чем первая у самого Манна?

На этот раз “Волшебная гора” произвела на меня гораздо более сильное впечатление, чем в предыдущие два раза. И я даже огорчился этим. Значит, моей деятельной (когда-то!) натуре стала ближе эта атмосфера своего рода нирваны или какого-то психологического марева, которая раньше меня отпугивала от этого романа. Но как бы то ни было, сейчас он мне понравился или, вернее, на меня подействовал. Это очень умно, тонко, философично, поразительно мастерски написано. И тем не менее это — все-таки литература, умная, временами глубокая, но только литература. Мне кажется (или, вернее, я ощущаю), что Манн хочет {365} завлечь и завлекает читателя в свое марево, а сам не только стоит от него в стороне в тот момент, когда пишет свой роман, но никогда к нему не приобщался. В этом есть что-то лукавое и не по-хорошему лукавое. Он тщательно замазывает (и ему это удается) швы своего замысла “со стороны”. Он насыщает свое повествование множеством самых достоверных деталей, как бы говоря нам: я все это видел, я все это трогал, я здесь жил, я сам погружался в это марево и т. д. Но внутренне в нем говорит только любопытство и нехорошее желание заманить меня в эту привлекательную трясину, а затем наблюдать, как она будет меня засасывать.

Он не экспрессионист по стилю, но что-то от экспрессионизма (притом дешевого, не страдальческого) у него живет внутри, прячась от постороннего глаза, какая-то внутренняя ухмылка, гримаса какой-то размалеванной рожи, что любили и, кажется, любят и сейчас немецкие экспрессионисты второго сорта (не Толлер, не Кайзер, которым не до ухмылки и не до обольщения читателей). Вы скажете, что для Томаса Манна меньше всего подходит и “ухмылка” и “размалеванная рожа”. Конечно, он очень изящен, очень тонок и даже изыскан. Он искушен во всяких науках и философиях самого утонченного типа. И все-таки я утверждаю, что внутренне, очень глубоко, он ухмыляется, строит гримасы совершенно в стиле балаганного фигляра и к тому же гордится, что ему это удается. И потом, как ужасна эта литературная игра со смертью, которой он строит глазки, с которой кокетничает и с каким-то сладострастием принюхивается к трупным запахам различного оттенка. Мне показалось, что эти “рожи” и “ухмылка” видны у него яснее во второй части. Но, может быть, это вина перевода? Посмотрим…

… Нет, у больших немцев этого не было, ни у Шиллера, ни у Гете, ни у Гофмана, ни у Ремарка. Со смертью они не возились с таким литературным блеском, не щекотали ее и не вдыхали с любопытством ее ароматы».

Спустя пять лет Б. В. Алперс снова перечтет «Волшебную гору», на этот раз оба тома в переводе Зоргенфрея, но мнения своего не изменит. Справедливости ради надо сказать, что манновских «Будденброков», по его словам, он читал «с удовольствием». [↑](#endnote-ref-115)
127. Письмо А. П. Чехова А. С. Лазареву-Грузинскому 20 октября 1888 г. — *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 14, с. 201. [↑](#endnote-ref-116)
128. *Соболев Ю. В*. Чехов. М., «Федерация», 1930, с. 47 – 48. [↑](#endnote-ref-117)
129. *Кривенко В. С.* «Три сестры». — «Театр и искусство», 1902, № 13, с. 268 – 269. [↑](#endnote-ref-118)
130. Письмо А. П. Чехова Ал. П. Чехову 10 мая 1886 г. — *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 13, с. 215. [↑](#endnote-ref-119)
131. Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину 11 марта 1889 г. — *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 14, с. 330. [↑](#endnote-ref-120)
132. Письмо А. П. Чехова А. Н. Плещееву 9 апреля 1889 г. — *Там же*, с. 339. [↑](#endnote-ref-121)
133. *Метерлинк М*. Двойной сад. — Полн. собр. соч., т. 4. Пг., изд. т‑ва А. Ф. Маркс, 1915, с. 104. [↑](#endnote-ref-122)
134. См.: *Аре. Г*. Из воспоминаний об А. П. Чехове. — «Театр и искусство», 1904, № 28, с. 521. [↑](#endnote-ref-123)
135. См.: Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину 30 декабря 1888 г. — *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 14, с. 268 – 274. [↑](#endnote-ref-124)
136. Курсив Б. В. Алперса. [↑](#footnote-ref-14)
137. *Чехов А. П*. Записные книжки. — Полн. собр. соч. и писем, т. 12, 1949, с. 288. [↑](#endnote-ref-125)
138. Так писал о Елене Андреевне, в частности, В. В. Ермилов в своей книге «Драматургия Чехова» (М., Гослитиздат, 1954, с. 165). [↑](#endnote-ref-126)
139. Письмо А. П. Чехова И. И. Орлову 22 февраля 1899 г. — *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 18, 1949, с. 89. [↑](#endnote-ref-127)
140. *Ермилов В. В*. Драматургия Чехова, с. 228 – 229. [↑](#endnote-ref-128)
141. {366} См.: *Ярцев П. М*. Три сестры. — «Театр и искусство», 1901, № 8, с. 172. [↑](#endnote-ref-129)
142. См.: Письмо А. П. Чехова к М. П. Лилиной 15 сентября 1903 г. — *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 20, 1949, с. 131. [↑](#endnote-ref-130)
143. *Кугель А. Р*. Грусть «Вишневого сада». — «Театр и искусство», 1904, № 13; с. 262. [↑](#endnote-ref-131)
144. Фрагменты из публичных выступлений и докладов, сделанных в ВТО, Институте истории искусств и записей к лекциям, относящихся к 40‑м — началу 50‑годов. [↑](#endnote-ref-132)
145. *Горький* М. О пьесах. — Собр. соч. в 30‑ти т., т. 26, 1953, с. 422. [↑](#endnote-ref-133)
146. *Воровский В. В*. Максим Горький. — Соч., т. 2, с. 191. [↑](#endnote-ref-134)
147. Почти полностью повторяются не только тема, но и слова центрального монолога Татьяны в третьем акте у Елены Гончаровой, страстно желающей встать над непонятной ей, во многом чуждой толпой, подняться над ней как ее духовный вождь, как герой, открывающий необозримые горизонты.

Но «толпа» знает сама, куда ей идти. Эти люди видят что-то такое поверх голов Татьяны и Гончаровой, что не видно им самим. И это заставляет их тревожиться, теряться и чувствовать себя одинокими и лишними. [↑](#footnote-ref-15)
148. *Гарин-Михайловский Н. Г*. Мои скитания. — Собр. соч. в 5‑ти т., т. 4. М., Гослитиздат, 1958, с. 242 и 243. [↑](#endnote-ref-135)
149. *Гарин-Михайловский Н. Г*. В сутолоке провинциальной жизни. — *Там же*, с. 314 и 319 – 320. [↑](#endnote-ref-136)
150. Первый фрагмент данного раздела — неоконченная статья 1963 года «Станиславский-режиссер»; второй фрагмент — из доклада «Новое о драматургии Чехова», сделанного в Институте истории искусств в октябре 1945 года, третий — главы из незавершенной работы о новой эстетике театра, написанные в 60‑е — начале 70‑х годов; последний фрагмент — о «системе» — относится к 50‑м годам. [↑](#endnote-ref-137)
151. «Плоды просвещения» были поставлены во МХАТе в 1951 году М. Н. Кедровым (режиссеры Н. Н. Литовцева и П. В. Лесли, художник А. П. Васильев). [↑](#endnote-ref-138)
152. *Воровский В. В*. О М. Горьком. — Соч., т. 2, с. 208. [↑](#endnote-ref-139)
153. *Станиславский К. С*. Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч. в 8‑ми т., т. 1. с. 230. [↑](#endnote-ref-140)
154. *Там же*, с. 277. [↑](#endnote-ref-141)
155. *А. Б.* (*Богданович*). Критические заметки. — «Мир божий», 1901, апрель, с. 9. [↑](#endnote-ref-142)
156. Коллективная исповедь. Жизнь каждого человека оказывается включенной в жизнь множества подобных ему людей. Возникает {239} общность судьбы, и это помогает преодолевать трагизм твоей отдельной, как казалось до этого, исключительно твоей жизни. Мир раздвигается на твоих глазах. Твое личное горе, твоя личная неудавшаяся жизнь оказываются горем всеобщим, неудачами всеобщими. И из этого ощущения рождается чувство освобожденности от тяжести, нависшей над тобой. Эта тяжесть направлена не против тебя лично. Она существует не только для тебя. Тогда-то и появляется надежда, что эта трагическая тяжесть когда-то исчезнет, когда-то будет сдвинута общими Усилиями.

Именно такое чувство вызывали у современников чеховские спектакли Художественного театра его ранней поры. [↑](#footnote-ref-16)
157. См.: *Джемс Линч* (*Л. Андреев*)«Три сестры». — *Джемс Линч и Сергей Глаголь* (*С. Сергеевич*). Под впечатлением Художественного театра. М., 1902, с. 83 – 86. [↑](#endnote-ref-143)
158. См.: Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского в 6‑ти т., т. 2. М., «Искусство», 1981, с. 55 и 56. [↑](#endnote-ref-144)
159. См.: Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, с. 208 – 209. [↑](#endnote-ref-145)
160. *Блок А. А*. К постановке пьесы «Рваный плащ». — Собр. соч. в 8‑ми т., т. 6, с. 357. [↑](#endnote-ref-146)
161. См.: *Луначарский А. В*. Перспективы будущего сезона. — В кн.: А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, с. 500. [↑](#endnote-ref-147)
162. См.: Театр московского пролетариата. Десять лет Театра им. МОСПС — М., им. Театра им. МОСПС, 1934, с. 75. [↑](#endnote-ref-148)
163. Б. В. Алперс писал в одной из неопубликованных работ начала 50‑х годов:

«Трудности раннего периода Театра МГСПС шли от его недостаточно устойчивой художественной культуры. Это сказывалось в ту пору на всех моментах его творческой практики.

В первые годы работы театра на его сцене наряду с пьесами, имевшими серьезное общественно-художественное значение, появлялась {367} иногда драматургия невысокого качества. Характерным для Театра МГСПС первых лет было и своеобразное “гастролерство”. Театр МГСПС обладал первоклассной труппой, в которую входили тогда такие талантливые актеры, как Степан. Кузнецов, Н. Радин, И. Певцов, М. Блюменталь-Тамарина, В. Попова, В. Алексеева-Месхиева. Эти артисты выступали иногда в “своем” репертуаре, не считаясь с общим ансамблем актерского исполнения и с программой театра. В ту пору пресса часто отмечает с неудовольствием “гастрольную” систему театра.

Неровен был художественный уровень Театра МГСПС в его ранние годы и в постановочном отношении. Театр знал спектакли с прекрасно слаженным ансамблем, внимательно обставленные. Но тут же рядом на его сцене шли постановки, лишенные замысла и художественной цельности.

Неустойчивость художественного уровня не являлась случайной принадлежностью Театра МГСПС. Она была характерна для переходного состояния, в котором еще находился в те годы основной массив русского провинциального театра. А Театр МГСПС в ту пору по своему артистическому составу и по традициям, которые жили в нем, был внутренне связан с театральной провинцией на ее новом историческом этапе. Он отражал все те особенности провинциального театра, которые все еще сохранялись в те годы в нем с дореволюционного времени. Не случайно труппа его почти полностью состояла из актеров, прошедших школу провинциального театра, от блестящего мастера комедии Степана Кузнецова до начинающего тогда Б. Бабочкина или Г. Коврова. То же можно сказать о режиссуре Театра МГСПС и прежде всего о его руководителе Е. Любимове-Ланском, являвшемся одним из крупнейших режиссеров провинциальной сцены.

Но это была театральная провинция высокого класса, провинция синельниковской школы, еще до революции стоявшая близко к Малому театру и уже испытавшая на себе влияние новаторской деятельности Художественного театра.

Театр МГСПС при своем возникновении занял место посредствующего звена между всей провинциальной сценой и такими носителями высокой художественной культуры, как МХАТ и Малый театр.

В этом заключалась сила Театра МГСПС в годы, когда на театральную сцену вместе с советской драматургией вошла сама жизнь революции и когда русский театр всем своим массивом двинулся в новый путь.

В годы, когда формировалась советская драматургия как новаторская решающая сила, Театр МГСПС оказался своеобразной “опытной” площадкой, на которой в наиболее типических, распространенных формах шел процесс идейно-художественной перестройки старого профессионального театра. В этом отношении Театр МГСПС действительно занял исключительное положение среди московских театров в короткий, но знаменательный период 1925 – 1927 годов.

Интересны и значительны были первые постановки советских пьес в Театре Революции тех же лет. Однако экспериментальный характер его спектаклей заставлял театры реалистической традиции присматриваться к ним с любопытством, но и с явным недоверием.

Значительны по художественной силе были первые постановки советских пьес в Вахтанговском театре, такие, как “Виринея” и “Барсуки”. Но на них лежала печать студийности, камерности. Наконец, двойственность художественной практики театра, вмещавшей в себя и реалистическую “Виринею” и стилизованную “Принцессу Турандот”, заставляла настораживаться и принимать с оглядкой даже то ценное, что создавалось тогда на его сцене.

Театр МГСПС в ту пору прокладывал путь к созданию современного революционного спектакля художественными приемами традиционного реалистического искусства. При постановке произведений советской {368} драматургии он действовал средствами, хорошо проверенными в сценической практике русского театра и понятными почти каждому профессиональному актеру.

В доступности художественных средств Театра МГСПС, в их профессиональной типичности заключалась сила и всеобщность того удачного опыта освоения советской драматургии, который был проделан тогда на его подмостках. Этот опыт был сразу же воспринят и такими театрами, как Художественный, Малый, и всей периферийной сценой. После Театра МГСПС советская театральная провинция в своем развитии делает резкий скачок вперед». [↑](#endnote-ref-149)
164. См.: *Мейерхольд В. Э*. Одиночество Станиславского. — *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 2, с. 30 – 34. [↑](#endnote-ref-150)
165. См.: *Захава Б. Е*. Вахтангов и его студия, с. 122 и *Захава Б. Е*. О творческом методе Театра им. Вахтангова. — «Сов. Театр», 1931, № 12, с. 16. [↑](#endnote-ref-151)
166. В интервью на тему «О том почему и как поставлена “Лизистрата”» Вл. И. Немирович-Данченко сказал: «В искусстве Художественного театра многое отцвело. Чеховские постановки были исключительно ритмичны стихийно, но не обоснованно. Теперь же ритм пьесы, роли и т. д. — основа нашей работы. В постановке “Лизистраты” нарушен целый ряд старых режиссерских приемов. Когда я после сорока лет бросил курить — было не легко. Ставя “Лизистрату” и работая с художником И. Рабиновичем, мне так же было не легко нарушить свои традиции старого реалиста. Началось с выходов из люка — они нарушали правдоподобие, логику реалистического театра» («Зрелища», 1923, № 54, с. 7. То же в статье Вл. И. Немировича-Данченко о синтетическом театре. — «Театр», 1923, № 4, с. 6). [↑](#endnote-ref-152)
167. В своей статье Мейерхольд, конечно, неправомерно стремился отделить Станиславского от Художественного театра и «переманить» его в свой эстетический лагерь. Было даже что-то неожиданно наивное в попытке Мейерхольда «отговорить» своего учителя от его приверженности искусству психологического реализма, то есть от того главного, что составляло смысл и пафос всей артистической деятельности Станиславского, начиная с отроческих лет до глубокой старости. Но в характеристике, которую Мейерхольд дает Станиславскому, было много верного и необычно нового. Станиславский действительно не был «бытовиком», как многие считали в ту пору, да считают и сейчас. Реализм Станиславского никогда не был «подножным», как ни утверждали это многочисленные его противники, пользуясь острым словом Маяковского. Мейерхольд хорошо знал, что в этом обвинить Станиславского было нельзя. Не случайно в своей статье он назовет его «театральным Микеланджело». [↑](#footnote-ref-17)
168. Вл. И. Немирович-Данченко в это время находится в Америке в гастрольной поездке с Музыкальным театром своего имени, а затем работает в Голливуде. [↑](#footnote-ref-18)
169. См.: *Луначарский А. В.* «Дни Турбиных». — «Красная газета» (веч. выпуск), 1926, № 234. [↑](#endnote-ref-153)
170. *Луначарский А. В*. Тридцатилетний юбилей Художественного театра. — В кн.: А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, с. 605. [↑](#endnote-ref-154)
171. «Бронепоезд 14‑69» был поставлен в 1963 году И. М. Раевским и Н. Д. Ковшовым, художник Б. И. Волков. [↑](#endnote-ref-155)
172. «Мандат» был поставлен Э. П. Гариным и Х. А. Локшиной «по мотивам работы» В. Э. Мейерхольда, как значилось на афише, в 1956 году в Театре киноактера.

«Любовь Яровая» вновь появилась на сцене Малого театра в 1960 году в постановке И. В. Ильинского и В. И. Цыганкова. [↑](#endnote-ref-156)
173. Это относится главным образом к оформлению «Бронепоезда». Уже тогда, в 1927 году, декоративный принцип, примененный В. Симовым в «Бронепоезде», стоял на грани сценической архаики и несколько затемнял новаторский характер всей постановки в целом. Всамделишная крыша колокольни, макет паровоза чуть ли не в натуральную величину, появлявшийся в финале из-за кулис, — такие и подобные им декоративные детали с подделкой «под натуру» находились в противоречии с новым стилем актерской игры, в которой искусство психологического реализма органически соединялось с открыто публицистической подачей сценических образов.

Сам Станиславский задолго до «Бронепоезда», а затем после него не пользовался декорациями подобного архаического типа.

И все же в ту пору, когда «Бронепоезд» ставился впервые, подобные архаические «отложения» еще не слишком бросались в глаза наблюдателю. Тогда они еще сохраняли в восприятии зрителя последние живые нити, соединяющие их с тканью современного сценического искусства в целом, не только в Художественном театре. Но сейчас, в 60‑е годы, этот «реликтовый» декоративный стиль в его чистом виде попросту невозможен в художественном отношении. Он давно потерял свое реалистическое назначение и превратился в театральную условность наихудшего типа. К сожалению, этот декоративный стиль сохранился не только в возобновленном «Бронепоезде». Он продолжает существовать и сегодня, возникая время от времени в спектаклях различных театров. Так было в мхатовской постановке «Третьей, патетической», особенно в той сцене, где внутренность завода с машинным оборудованием была старательно воспроизведена посредством крашеного холста, картона и фанеры. И совсем неожиданно этот декоративный стиль появился в некоторых постановках Б. Равенских — режиссера, как будто далекого вообще от сценической архаики. Первые два акта в «Днях нашей жизни», поставленные им в Драматическом театре имени А. С. Пушкина с панорамой Москвы и с Тверским бульваром, явно несут на себе следы «реликтового» декоративного стиля. Странная на первый взгляд живучесть этого стиля объясняется тем, что в послевоенные годы он считался необходимым признаком правоверного сценического реализма.

Вообще в театре, как и в жизни, старые, казалось бы, изжившие себя формы продолжают существовать рядом с самыми новейшими. Подобно тому как в современном городе рядом с небоскребами, или так называемыми высотными домами, доживают свои дни — может быть, и очень долгие — одноэтажные деревянные особняки с мезонинами. Может быть, и к архаике на сцене нужно быть более терпимым и снисходительным? Но в данном случае речь идет о чрезмерной распространенности такой архаики. [↑](#footnote-ref-19)
174. См.: *Луначарский А. В*. Станиславский, Театр и Революция. — В кн.: А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, с. 727. [↑](#endnote-ref-157)
175. См.: *Луначарский А. В*. К столетию Малого театра. — *Там же*, с. 323. [↑](#endnote-ref-158)
176. Мейерхольд, кажется, вообще не принимал всерьез теорию Станиславского в области актерского творчества. Как это ни покажется странным, он, по-видимому, считал ее простым увлечением или чудачеством гения. Сам Мейерхольд по своей артистической природе принадлежал к типу актеров искусства представления, да еще в его чисто «графическом», пластическом варианте. Так же как Вахтангов, он был актером-«графиком», как бы вычерчивающим в пространстве силуэты своих сценических спутников. Одно время в нашем театре существовала целая группа таких исполнителей-«графиков». Все они, кстати, как Мейерхольд и Вахтангов, были режиссерами по призванию. Исходя из своего собственного артистического опыта. Мейерхольд, но всей вероятности, не верил, что искусство переживания вообще может существовать как искусство.

Во всяком случае, в его высказываниях о теории Станиславского явно сквозит недоверие к самой возможности существования такого искусства, хотя прямо он об этом не говорит. Можно подумать, что к такому умолчанию он прибегал из нежелания обнаруживать небольшие профессиональные «хитрости» своего учителя. «Мы-то с вами знаем, что пульса нет», — говорил чеховский фельдшер доктору, оставшись с ним наедине. Он сам никогда не умел прощупывать пульс и потому считал, что вся эта процедура существует только для того, чтобы внушить пациенту уважение к тайнам медицинской профессии. Может быть, нечто подобное было у Мейерхольда и у других постоянных оппонентов искусства переживания. [↑](#footnote-ref-20)
177. См.: Московский Театр Революции, с. 150 – 151. [↑](#endnote-ref-159)
178. См.: Письмо В. И. Качалова к М. Ф. Андреевой, август 1904 г. — В кн.: Мария Федоровна Андреева. М., «Искусство», 1961, с. 67 – 68. [↑](#endnote-ref-160)
179. «Он не придерживался лекционного метода, — писала Антарова о занятиях Станиславского по “системе” в одной из студий 1918 года, — все, что он говорил, претворялось тут же в практические примеры, и слова его лились как простая, живая беседа с равными ему товарищами…» [Беседы Станиславского в Студии Большого театра в 1918 – 1922 гг., записанные К. Е. Антаровой. М.‑Л., ВТО, 1939, с. 14. — *Ред*.] [↑](#footnote-ref-21)
180. Один из основных законов искусства переживания, по Станиславскому, — «взращивание и воспитание в себе необходимых для изображаемого образа элементов, скрытых в душе творящего» (*Станиславский К. С*. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 3, с. 201). [↑](#endnote-ref-161)
181. Ученик чародея из одноименной баллады Гете, забыв заклятие, не смог справиться с вызванными им самим духами, и они чуть было не погубили его. [↑](#endnote-ref-162)
182. *Станиславский К. С*. Работа актера над собой, ч. 1. — Собр. соч. в 8‑ми т., т. 2, с. 376. [↑](#endnote-ref-163)
183. *Леонидов Л. М*. К. С. Станиславский. — В кн.: Л. М. Леонидов. М., «Искусство», 1960, с. 206. [↑](#endnote-ref-164)
184. {369} Фрагменты воспоминаний и записи 60‑х — начала 70‑х годов. [↑](#endnote-ref-165)
185. Имеется в виду рассказ Эдгара По «Падение дома Эшеров». [↑](#endnote-ref-166)
186. Актер будущего. Доклад Вс. Мейерхольда в Малом зале консерватории 12 июня 1922 года в записи В. Федорова. — «Эрмитаж», М., 1922, № 6, с. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-167)
187. В это лето увлекавшийся фотографированием Б. Алперс много снимал Мейерхольда и всю териокскую группу. [↑](#endnote-ref-168)
188. Мейерхольд жил тогда на улице 5‑й роты Измайловского полка (ныне 5‑я Красноармейская). [↑](#endnote-ref-169)
189. Публикуемый здесь фрагмент взят из черновика письма Б. В. Алперса к Н. Н. Пушкину, который в своей книге противопоставляет мейерхольдовскую трактовку шекспировского героя Гамлету — Качалову в спектакле Художественного театра (см.: *Чушкин Н. Н*. Гамлет — Качалов. М., «Искусство», 1966, с. 240). [↑](#endnote-ref-170)
190. Два года (1913 – 1914) Б. В. Алперс был секретарем студии Мейерхольда и секретарем журнала «Любовь к трем апельсинам», образуя вместе с Вл. Соловьевым, К. Вогаком, Ю. Бонди и А. Грипичем «меловой центр», как их называли, журнала. Для сочиненной Мейерхольдом вместе с Соловьевым и Бонди пьесы «Огонь» Алперсом были написаны стихи (см.: «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 6 – 7, с. 43).

И позднее, когда университет и служба в качестве секретаря у известного инженера-строителя, товарища министра путей сообщения Г. Будагова стали отнимать слишком много времени, его связь со Студией не прекратилась, правда, теперь уже без официальных деловых функций.

В архиве Алперса хранится четырнадцать писем Мейерхольда и семь фотокопий (подлинники находятся в ЦГАЛИ в архиве Мейерхольда) его писем, относящихся к этому периоду (1913 – 1916). Приводим некоторые из них. Все письма Алперса публикуются впервые.

В. Э. Мейерхольд — Б. В. Алперсу

6 сентября 1913 г., Петербург

Дорогой Борис Владимирович!

В субботу, 7 сентября, в 8 ч. вечера начинаются занятия в моей Студии. Начнет М. Ф. Гнесин: о музыкальном чтении в драме. Так как Вы и Вера Владимировна изъявили желание посещать Студию и так как Вы очень желательные члены Студии, то приходите в субботу. Мне бы хотелось, чтобы был и Сережа, но относительно Сережи надо иметь разрешение Владимира Михайловича [[1](#alpers_4_1_n)]. Может быть, Владимир Михайлович разрешит Сереже быть у нас? Тогда будем счастливы видеть Вас в Студии всех.

Адрес: Мойка, 63, Художественное бюро Н. Е. Добычиной. Телефон 213-42.

Ваш *Вс. Мейерхольд*.

Сердечные приветы всему дому Вашему.

Опубликовано в кн.: *Мейерхольд В. Э*. Переписка. М., «Искусство», 1976, с. 158. Печатается по подлиннику.

[1](#alpers_4_1_t) Алперс В. М. — экономист и композитор, отец Б. В. Алперса.

Из письма Б. В. Алперса к В. Э. Мейерхольду

7 июня 1914 г., Териоки

… Ваше заявление Вольфу я еще не успел послать. Оставил в городе штемпель и не знаю, удобно ли посылать без оного. Я думаю, что по летнему времени и так сойдет [[1](#alpers_5_1_n)].

{370} … Что касается Куоккальского театра, то о нем много говорить не приходится. Прежде всего, все это дело не стоит выеденного яйца и, кроме того, прямо оскорбительно. Спектакли ведутся страшно небрежно, репетиции назначаются за два дня, актеры совершенно не знают ролей и в большинстве случаев повторяют только за суфлером. Одним словом, обыкновенный дачный театр в Озерках или в Шувалове. Репертуар смешанный: Гольдони («Трактирщица»), Дымов («Певец своей печали»), Мольер, Леметр («Филипот»), «Саламанкская пещера» Сервантеса и кабарэ в порядочной дозе. Из студиотов всех лучше, конечно, Нотман, но в бытовых ролях и в ролях с настроением совсем теряется. Затем идет Фетисова. Степанов смотрит на суфлера, разводит руками, мычит, но местами играет недурно. В общем, стыдно и говорить, что студиоты замешаны в таком «грязном деле». Хорошо, что Ячменьковой отец не позволил играть и увез ее на лето в деревню, а то бы это было для нее настоящей порчей.

У меня гостил несколько дней Грипич. Гуляли с ним по Териокам, лежали на пляже и все время вспоминали Вас. Смотрели лепонскую дачу, звонили в колокол и стучали в окна Вашей комнаты. Были и театре: на сцене до сих пор осталось серое сукно, а в боковой комнате вся стена замазана синей и желтой краской — следы бондиевской работы над Стриндбергом [[2](#alpers_5_2_n)], — мечтали снять на будущее лето театр для работы Студии, переехать избранной компанией в Териоки и заниматься. Вот было бы хорошо!

Были у нас еще Кузьмин-Караваев в форме офицера, Тавелинский, каким-то чудом оказавшийся в Териоках, и вчера Нотман [[3](#alpers_5_3_n)].

Дома у нас началось лето не совсем благополучно. Мама заболела ангиной и только теперь начинает выздоравливать.

Остальные все здоровы, благоденствуют и кланяются Вам. Как устроилась Ваша жизнь в деревне? [[4](#alpers_5_4_n)] Отдыхаете от Петербурга и работаете? Наверное, скучаете без журнала и Студии.

Как Ольга Михайловна и дети? Мой сердечный привет всем.

До следующего письма. Ваш *Б. Алперс*.

[1](#alpers_5_1_t) В письме от 30 мая 1914 года Мейерхольд просил Алперса переслать в книжный магазин Вольфа его заявление, поставив на нем штемпель журнала.

[2](#alpers_5_2_t) Ю. М. Бонди *оформлял* поставленную Мейерхольдом в Териоках летом 1912 года пьесу Стриндберга «Виновны — невиновны?».

[3](#alpers_5_3_t) К. К. Кузьмин-Караваев, Тавелинский и Г. Ф. Нотман — члены студии Мейерхольда.

[4](#alpers_5_4_t) Мейерхольд с семьей проводил лето в Лопатине Саратовской губернии в имении сестры О. М. Мейерхольд М. М. Михайловой.

Из письма В. Э. Мейерхольда к Б. В. Алперсу

20 июня 1914 г., Лопатино

Дорогой Боря!

… Заявление Вольфу, которое Вы теперь уже отослали без знака от штемпеля, конечно, могло быть отправлено без приложения печати. «По летнему времени и так сойдет», повторяю Вашу фразу, столь хорошо звучащую на фоне вот этого пейзажа, что передо мною, и вряд ли идущую к обстановке финской подтянутости. Ах, неисправимый славянин, забывший в городе штемпеля!

Прошу Вас выслать 2 комплекта (№№ 1, 2, 3) по адресам:

1) Николаю Осиповичу Лернеру \* СПБ, Песочная. 33, № 3. Даст нам что-то из своей пушкинианы и даст что-нибудь в лермонтовскую книгу нашего журнала [[1](#alpers_6_1_n)].

2) Bibliotheque russe Tourgenev, 9, rue Val-de-Grâce, Paris [[2](#alpers_6_2_n)].

{371} 3) Только ту книгу, где были напечатаны 2 триолета Ф. Сологуба: Айседоре Дункан в Бельвю под Парижем, подчеркнув синим карандашом стихи ей воспетые [[3](#alpers_6_3_n)].

… Вы еще спрашиваете. Конечно, скучаю без журнала и без Студии. Конечно, скучаю. От Петербурга я отдохнул. Много читаю. Пока еще не писалось, но думать здесь удобно. Вероятно, будет писаться легко, когда приеду в Царское (в середине июля). Ольга Михайловна болела. Был сильнейший бронхит. Пришлось обращаться к доктору. Теперь лучше. Дети целыми днями в царстве лошадей, козликов, цыплят и утят.

Счастлив был узнать, что Вы и Ал. Льв. Грипич вспоминали меня. Спасибо, что постучали в окна милой моей териокской комнатки. Ах, как хорошо, что бондиевские краски еще не стерты со стен нашего балагана 1912 г. Да, и я мечтаю о Териоках. Только зачем этот театр в руках какого-то там Виктора Виктовича (или как его там?), женатого на скучной блондинке. Ведь они так любят сидеть в театре на репетициях. Благодарю за помощь скучным делам журнальной конторы. Пишите.

Любящий Вас *Вс. Мейерхольд*.

Село Лопатино.

Адрес: Почт. ст. Чаадаевка, Сарат. губ. им. М. М. Михайловой.

\* Запишите в списки бесплатных абонентов.

Публикуется впервые по подлиннику.

[1](#alpers_6_1_t) Номер пятый журнала «Любовь к трем апельсинам» предполагалось посвятить Лермонтову в связи со столетием со дня его рождения.

[2](#alpers_6_2_t) Русская библиотека им. Тургенева, Париж, ул. Валь-де-Грасс, 9 *(франц.)*.

[3](#alpers_6_3_t) В № 2 журнала «Любовь к трем апельсинам» за 1914 год напечатаны два триолета Ф. К. Сологуба, посвященные Айседоре Дункан.

Б. В. Алперс — В. Э. Мейерхольду

Июль 1915 г., Сестрорецк

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Видел на днях в Петербурге Вашу дочь Марию и спешу уведомить Вас о состоянии ее физического и духовного здравий. Смех имеет звонкий и пронзительный, овал округленный, цвет лица смуглый, аппетит выше среднего (съела у Филиппова мою порцию булки к бифштексу), поведения, подобающего дочери Мейерхольда, то есть не совсем приличного.

Сообщает, что кухарка ваша узурпировала власть в Вашем доме и терроризирует все население, представитель которого, то есть Маруся, бежал в Петербург на два дня с целью подкрепить свои силы для дальнейшей борьбы. Все это я узнал в течение дня, ибо вечером, напутствуемый пожеланиями Маруси, а также многих других, я сел в вагон по направлению к Сестрорецку. Вот Вам полный доклад о Вашей дочери.

Ну а что Вы делаете в Москве? Скучаете или потонули в работе? И то и другое одинаково скверно.

А я сижу под милым Петербургом, хожу на море, купаюсь и смотрю на белые ночи. Москву больше не ругаю, потому что вспоминаю ее вместе с Вами и Нотманом. Вам пока вспоминать нечего, и, наверное, Вам совсем она опротивела. Дела Ваши я все исполнил. Повидал Фейгина [[1](#alpers_7_1_n)], передал ему все, что нужно, был у Кузмина, и Вы, наверное, уже получили от него письмо с согласием на перевод. Между прочим, говорил мне. что любит очень Вас и Головина, и жаль ему, что вы оба на него сердиты.

Петербург все такой же: публики много, совсем как зимой, Летний сад вечером полон. В Летнем саду я понял ясно всю разницу {372} между петербургской и московской публикой этого года. Вот, Вы знаете, в Летнем саду гуляла беспечная, кажется, публика, смеялись и острили, но именно поэтому на ней был налет какого-то трагизма. Я не знаю почему это: военные ли, гулявшие там, или дамы в трауре — это пока трудно написать и объяснить. Вы, наверное, поймете. Ну, пока до свидания. Целую Вас и Генриха [[2](#alpers_7_2_n)].

Если Ольга Михайловна не уехала, передайте, пожалуйста, мой привет. По-моему, невозможно больше оставаться Ольге Михайловне в Москве. Передайте Генриху, что скоро ему буду писать.

*Борис*.

[1](#alpers_7_1_t) Г. Г. Фейгин — секретарь журнала «Любовь к трем апельсинам».

[2](#alpers_7_2_t) Генрих — Г. Ф. Нотман (Энритон).

В. Э. Мейерхольд — Б. В. Алперсу

6 июня 1916 г., Новороссийск

Дорогой Боря!

Очень прошу Вас перед отбытием Вашим в действующую армию написать мне. Мне необходимо знать все подробности: как Вы сдали Ваши экзамены, как определились под начало очаровательного нашего Некофиева [[1](#alpers_8_1_n)]. (Сегодня я написал Грипичу. Он теперь в боях. Надеюсь, однако, что письмо мое где-нибудь его отыщет скоро.)

Мне здесь очень хорошо. Встаю рано, пью кофе и тотчас же бегу к морю. Наши к морю ходят только во второй половине дня, так что по утрам я с морем с глазу на глаз. Ах, как хорошо молчать и думать! Читал за это время: эстетические и критические опыты Вяч. Иванова («Борозды и Межи», Москва, изд. «Мусагет», 1916) и очерк жизни Э. По (К. Бальмонта) в V томе собрания сочинений Э. По. То и другое Вам очень рекомендую.

Пишу письма, но это занятие идет у меня очень туго. По предварительному списку выходит, что я должен написать (как можно скорее) двадцати двум лицам, а я написал только пяти лицам. Каково! Вот кому я написал: Высотской, Васе Великанистову, Грипичу, двум — деловые: Вл. Княжнину и С. Игнатову [[2](#alpers_8_2_n)] (о делах журнала). Выбрал первыми (и Вы в их числе), кому писать приятно (что неинтересны мои письма — это не показатель: ну, какой я «беллетрист»!). Милый Боря, не забывайте обо мне. Люблю Вас очень.

Целую. Все наши шлют привет. Ольга Михайловна просит кланяться всему семейству Алперсов.

Ваш *Вс. Мейерхольд*.

Опубликовано в кн. *Мейерхольд В. Э*. Переписка, с. 179 – 180. Печатается по подлиннику.

[1](#alpers_8_1_t) Некофиев (Нечаев) — См.: *Мейерхольд В. Э*. Переписка, с. 394.

[2](#alpers_8_2_t) О. Н. Высотская — ученица Студии. В. Е. Великанистов (Зыкин) — жонглер. Вл. Н. Княжнин — поэт, литературовед, С. С. Игнатов — литературовед, критик, театровед.

Б. В. Алперс — В. Э. Мейерхольду

10 июня 1916 г., Павловск

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Пишу Вам из мокрого Павловска. К Нечаеву не удалось устроиться, его часть уходит очень скоро, чуть ли не через неделю. Таким образом положение мое весьма неопределенное, вишу в воздухе. Могут призвать в школу прапорщиков и услать куда-нибудь в Ташкент; а может быть, устроюсь еще в ту часть, где был Алеша [[1](#alpers_9_1_n)], но когда, еще не знаю. Половину этого времени жил один в городе, устал от экзаменов, беганья по улицам и присутственным местам и только теперь начинаю приходить в приличное состояние. Самое скверное — эта неопределенность [[2](#alpers_9_2_n)].

{373} Сегодня получил Ваше письмо и обрадовался знакомому почерку. Так рад за Вас, что Вы на юге, под солнцем и у моря и наконец-то отдыхаете как следует. Только оставайтесь подольше, бросьте Москву с кинематографом. Год у Вас трудный, начало Студии, а Вы за эту зиму измучили себя основательно. А на юге хорошо — спокойный и чуждый, и там еще больше начинаешь любить север.

Пишете ли статьи для книги? Начали ли думать о Студии? Когда Вам все станет ясно, напишите мне, у меня есть кое-какие мысли относительно Студии. Но больше всего хочется, чтобы Вы написали побольше для своей книги. Вы один, по-моему, пишете о театре, как можно о нем писать — «оправданная (“Балаган”) фантазия», как у Гофмана. И Ваше прямое обязательство перед всеми, кто Вас любит и ценит, — написать книгу. Вы не смеетесь, что я Вас так смешно уговариваю?

Хотелось бы, чтоб Вы жили совсем близко, но знаю, как Вы устали от зимы, боюсь, что затоскуете о милом Петербурге, оставите «страну отдохновений» и Ваши летние планы не осуществятся.

У нас все идет дождь, сыро, темно и холодно.

«А где-то есть блаженные страны», и Вы там живете и думаете у моря.

Эти дни много читаю, завтра же куплю Вяч. Иванова и уже мечтаю, как засяду за него. Перечитываю Ин. Анненского и все больше люблю его. Вот замечательный поэт! И понимаешь, что русские — младенцы в искусстве. У меня в Энциклопедическом словаре сказано: «Ин. Анненский — педагог. Жил в Царском Селе. Перевел размером подлинника трагедии Еврипида».

«Жил, жил, и только, что в газетах осталось: выехал в Ростов». Вот я перешел в минорный тон, значит, нужно кончать. Целую Вас, Всеволод Эмильевич, и прощаюсь до другого письма.

Часто думаю о Вас и вспоминаю дни, когда был с Вами.

Когда-нибудь расскажу Вам о моих последних встречах со студиотами. Когда будет настроение, напишите еще о себе, о своих планах и об «инфантерии» [[3](#alpers_9_3_n)]. Видели ли Вы их в Ростове?

Пишет ли Вам Грипич? Страшно за него, ведь он сейчас в самом пекле. Я от него ничего не имею.

От всех нас привет Вам, Ольге Михайловне и детям. Марусе и Ирише напишу теперь же.

*Б. Алперс*.

Вскоре после Вашего отъезда были компанией в Привале [[4](#alpers_9_4_n)] (Саф<оновы>, Щер<баков>) [[5](#alpers_9_5_n)] и половину вечера вспоминали Вас. Правда, живет Стойкий Принц!

[1](#alpers_9_1_t) Алеша — А. Л. Грипич.

[2](#alpers_9_2_t) Б. Алперс, как студент, перешедший на последний курс, призван не был.

[3](#alpers_9_3_t) По-видимому, намек на О. В. Сафонову (см. *Мейерхольд В*. Э. Переписка, с. 394).

[4](#alpers_9_4_t) Привал — «Привал комедиантов».

[5](#alpers_9_5_t) Сафоновы — по-видимому, близкие к Студии В. В. и М. В. Сафоновы, дочери пианиста и дирижера В. И. Сафонова. Н. А. Щербаков — ученик Студии.

В. Э. Мейерхольд — Б. В. Алперсу

30 июня 1916 г., Широкая Балка

Дорогой Боря!

Я позавидовал сегодня Марусе, когда она читала Ваше письмо, сегодня полученное. Я так жду ответа на мое письмо к Вам, отосланное 18‑го июня. Хочется знать, что Вы имеете сказать мне о Студии. Я как раз теперь думаю только о Студии. Только что отослал для кн. 2‑й {374} «Апельсинов» маленькую статейку о «Грозе». Ну а теперь надо сказать то, что обещано нами (мною, Грипичем и Вами) в заметке, отпечатанной в кн. 1‑й.

Милый Боря! пишите скорее мне письмо. Я уже сильный, и силы мои растут не по дням, а по часам. Боже, сохрани нам Грипича!

Ваш *Мейерхольд*. Привет Вашим.

Публикуется впервые по подлиннику.

Из письма Б. В. Алперса к В. Э. Мейерхольду

1 июля 1916, Павловск

Дорогой Всеволод Эмильевич!

… Счастливый, Вам и море. Вам и солнце, Вам и… нет, я молчу. Что еще интересного у Вас? Наверное, много. Чует моя душа, что у Вас есть новые знакомые с обрезанными волосами [1]. Купаетесь ли? Что у Вас за фрукты, вкусные или нет? Едете ли в Москву, как пишут газеты?

У нас все по-старому, много читаю. Вяч. Иванов не понравился. Немецкий профессор, больше констатирует, чем творит. Достоевский, Толстой, Анненский в его изложении — пигмеи, несмотря на всяческие лестные эпитеты. Конечно, прочесть полезно, но неинтересно. А как Вы находите? Был несколько раз Смирнов [2]. Первый раз ничего, но в следующий у меня было большое искушение, завидев его, подобно гоголевскому помещику, спрятаться в сарай. Скучновато.

Как-то видел Щербакова. Тоскует о Вас. В общем, подобные встречи летом, скорее, неприятны. Переменить воздух и снять перчатки.

По утрам хожу с Всеволодом [3] в поле пускать змея. Увлекательное занятие! Изредка бывал на музыке. Интересных людей нет, кроме одного, музыканта — пианиста (Нейгауз, играл в «Аполлоне» Регера), который часто приезжает к нам. Очень разносторонний, образованный и обаятельный человек.

О Студии ничего не пишу, ибо, как незаинтересованный, имею только побочные мысли, а для них нужна основная. Если придет настроение писать об этом — напишите А пока крепко Вас целую. Отдельный мой привет Ольге Михайловне. Как ее настроение? И всем, всем кланяюсь.

Любящий *Борис*.

[1](#alpers_10_1_t) «Знакомые с обрезанными волосами» — имеется в виду О. В. Сафонова.

[2](#alpers_10_2_t) А. М. Смирнов — ученик Студии.

[3](#alpers_10_3_t) В. В. Алперс — младший брат Б. В. Алперса.

В. Э. Мейерхольд — Б. В. Алперсу

8 июля 1916 г., Широкая Балка

Дорогой Борис!

Отчего Вы хотите так: только тогда сказать мне относительно Студии, когда мне все станет ясно?

И побочные мысли могут быть высказаны раньше, чем будут написаны основные, — не без пользы для дела.

Так кажется мне.

То, что мне стало ясным, я уже написал и отправил в набор для книги второй. Переписывать дважды не хватило энергии. Вот почему не прислал Вам. Прошу Вас, когда будете в Петрограде, позвонить к Якову Ноевичу Блоху (31-32; адрес: Надеждинская, 34, кв. 16) и условиться с ним о месте, дне и часе свидания. Скажите, что я прошу его показать Вам заметку мою о Студии. Когда ознакомитесь, напишите мне Ваше {375} мнение о проспекте. В корректуре сделаю правки и дополнения согласно Вашему совету.

13‑го я уезжаю отсюда. Бегу в Москву. Пишите по адресу: Москва, Сретенка, Мясной пер., 10, кв. 5.

Знакомых с обрезанными волосами нет. Вот и не угадали.

Купаюсь и ем фрукты такие: персики, абрикосы, сливы, яблоки. Пью чудесное белое вино. Всегда, когда наливаю в стакан пьянящий рислинг или сотерн, вспоминаю Вас и мысленно чокаюсь с Вами.

Конечно, Вяч. Иванов скучноват, но разве он не блестящ местами? Мне понравилась очень статья «Манера, лицо и стиль».

Смирнова видели? А Щербакова? Оба мне не написали ни разу. Отчего?

В заключение разрешите побранить Вас: зачем Вы называете себя «незаинтересованным», когда говорите об отношении Вашем к вопросам Студии?

И все же крепко целую Вас.

Любящий Вас *Вс. Мейерхольд*.

Привет Вашим.

Опубликовано в кн.: *Мейерхольд В. Э*. Переписка, с. 183 – 184. Печатается по подлиннику.

Б. В. Алперс — В. Э. Мейерхольду

12 июля 1916 г., Павловск

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Боюсь, как бы наши письма опять не встретились по дороге. Сегодня хочется писать о Студии — утро ясное и уже осеннее, чувствуется, что не за горами начало года, и верится, что опять увижу милый зал на Бородинской. А между тем сомнений больше, чем уверенности. И главное сомнение, что у Вас нет помощников. Чем дальше отходит этот год и все перемены в составе Студии, тем яснее видишь, что Вам почти нельзя начинать без Алеши. Не говоря уже о том, что он необходим для Студии как художник, нужно помнить, что никого нет из прежних настоящих студиотов. кто мог бы новым сообщить дух Студии первого года. И это я ясно понял при моих последних встречах со Смирновым. Он, в сущности, сейчас единственный и по серьезности и по премьерству (в хорошем смысле, конечно), и между тем он не может создавать русло для Студии — слишком большая разница в пониманиях и, главное, в тонкости. А что же сказать о других? Затем, у Вас нет никого, кто мог бы с этого года читать историю театра, вести своего рода Гнесинский класс, а между тем это очень важно. И важно не в узко практическом смысле, а потому, что это создавало из Студии не школу, а Академию, давало широту и как притоки давало большую силу течению. Главное, что все приучало студиотов смотреть на себя не как на узких профессионалов. И действительно, горе тем из них, кто за два года так и не понял этого. Я вспоминаю эту Студию, когда-то бывшую в действительности и теперь мечтаемую, и все больше удивляюсь Вам. как Вы сумели найти самое верное. И теперь-то, начиная вновь Студию, хочется, чтобы то хорошее, что было в старом, не исчезло бы. Вот самые главные мои сомнения. С другой стороны, начинать нужно. И вот как примирить все это, как создать что-то верное, хотя и временное, что после войны не пришлось бы ломать? Вы, наверное, это уже знаете, но я знаю, что Вам нужно быть одному, никому не доверяться и иметь минимальное количество учеников. Только тогда, мне кажется, можно будет подготовить их к настоящей Студии. И. мне думается, что у Вас должна быть точная программа, в которой будет больше места работе, чем вдохновению. Потому что в широком деле ошибки незаметны, а в {376} подготовительном могут принести много вреда. Напишите мне, как Вы обо всем этом думаете.

Настроение у меня хорошее: голубое небо, осенняя погода, и Вас люблю очень. Много еще можно сказать, да всего в письме не перескажешь. Целую Вас крепко, дорогой Всеволод Эмильевич, и привет всем.

*Борис*.

Письма идут очень медленно. Вашу открытку получил на 9‑й день.

Б. В. Алперс — В. Э. Мейерхольду

15 июля 1916 г., Павловск

Дорогой Всеволод Эмильевич! Только что отправил Вам письмо на Кавказ, но поймает оно Вас, наверное, очень поздно, поэтому пишу в Москву. Огорчился, узнав, что все-таки Вам пришлось оставить благословенный край, но, очевидно, это нужно, и, следовательно, ничего не поделаешь. Единственно хорошо, что Вы подвигаетесь все ближе к Петербургу, да и время подвигается к осени, и скоро я увижу Вас. Мне радостно об этом думать, потому что, как говорит Виолэна, «мы не властны над нашим сердцем, и с давних пор я отдала его Вам» [[1](#alpers_11_1_n)]. Только почему в Вашем последнем письме промелькнуло что-то очень холодное? Мои соображения о Студии сводятся к следующему. Мне кажется, что я верно понял Ваши планы на этот год. Ввиду войны и отсутствия у Вас помощников, Вы, кажется, смотрите на этот год как на подготовительный. Если этот основной взгляд верен, то мои сторонние соображения направлены к тому, чтобы подчеркнуть его. Мне думается, что не нужно делать публичным открытие Студии, а вербовать студиотов из известных людей, следовательно, очень ограничить число их. Этим, по-моему, создастся у всех настроение ответственности за свою работу, и будет возможность образовать ядро для будущей Студии. Ведь известных людей можно посвятить в свои планы, можно им сказать, что это подготовка, чего нельзя сделать с совершенно новыми и неиспытанными людьми. И это устранит разбросанность в занятиях, и для Вас будет легче составить точную программу с наименьшей долей случайности, что мне кажется очень важным в подготовительных работах. Я не знаю, может быть, то, что я пишу Вам, совсем не нужно, потому что, может быть, Вы об этом уже думали и приняли или отвергли. Во всяком случае, чувствую Ваши возражения, начиная с основного взгляда.

Со Смирновым больше не видался. Он в начале июля уехал. Талантливый человек, но удивительно совсем другой, как-то мало точек понимания. Настоящий человек жизни.

У меня настроение за редкими исключениями скверное. С ужасом думаю о моей грядущей петроградской жизни. Единственно радуюсь, что Вы будете здесь. Верьте, что это не простая любезность. Относительно «незаинтересованного» меня бранить не стоило. Заинтересованными я считаю только Вас и Алешу. Милый Алеша, я часто о нем думаю вместе с Вами. Только бы он вернулся, и тогда «дома» будет все по-прежнему.

Крепко Вас целую (и без «все же»).

Когда приедете в Петербург, непременно приезжайте к нам. Здесь сейчас очень хорошо. Солнце, осенняя погода, и все хрустальное.

Все наши Вас сердечно приветствуют.

*Борис*.

[1](#alpers_11_1_t) Виолэна — героиня пьесы Клоделя «Благовещение», которую тогда перевел Алперс.

{377} В. Э. Мейерхольд — Б. В. Алперсу

17 июля 1916 г., Москва

Дорогой Борис, сейчас только (в час дня 17 июля) я получил Ваше письмо. Спешу немедленно сообщить Вам, что в последнем моем письме к Вам не могло промелькнуть ничего холодного, так как «с давних пор я отдал мое сердце Вам». Оно (письмо мое) могло быть сухим, потому что настроение у меня было плохое, когда я писал Вам, но сухость эту не объясняйте отношением к Вам (оно неизменно нежное). О Студии будем говорить при свидании нашем (оно скоро осуществится!). Пишите мне. Буду писать и я. Привет Вашим. Ах, как я тоскую о Петрограде!

Любящий Вас *Вс. Мейерхольд*.

Публикуется впервые по подлиннику. [↑](#endnote-ref-171)
191. В 1923 году Мейерхольд принимал деятельное участие в судьбе петроградского Театра Новой драмы, заведующим художественной частью которого был в сезон 1922/23 года Б. В. Алперс. В это время между ними вновь возникает переписка.

Б. В. Алперс — В. Э. Мейерхольду

24 мая 1923 г., Москва

Дорогой Всеволод Эмильевич, еще раз благодарю Вас от всех нас за Вашу помощь. Когда приедете обратно, мы пришлем Вам проект соглашения между Вашим театром и нами, устанавливающий конкретные формы связи нашего театра с Москвой.

Прошу простить, что вовремя не занес Вам посылки <Поздняка>.

Сейчас оставляю ее в Вашей комнате. Зинаиде Николаевне — мой привет.

*Б. Алперс*.

Б. В. Алперс — В. Э. Мейерхольду

6 августа 1923 г., Петроград

Дорогой Всеволод Эмильевич,

предполагал, что Вы давным-давно в Крыму на отдыхе, и только сегодня узнал от Любови Дмитриевны Блок, что Вы еще в Москве и собираетесь в Берлин. Спешу до Вашего отъезда списаться с Вами и рассказать об исходе нашей борьбы за театр и о нашей работе.

Все эти месяцы после нашей московской встречи до последних дней прошли в бесконечных заседаниях, ультиматумах и прочей волоките, связанной с Политпросветом и Соцвосом.

Первое время после Ваших писем (письмо Сливнину оказалось бесполезным, так как он тогда же был смещен из Управления гостеатрами) Пиотровский и Радлов с компанией несколько затихли [[1](#alpers_12_1_n)], но потом, в связи с вынужденным нашим переездом (Соцвос Лилина, Театр юных зрителей) и подысканием нового помещения все началось сначала [[2](#alpers_12_2_n)]. Нами самостоятельно было найдено помещение (Троицкая, 13, зал Павловой), составили договор с владельцем помещения (Культотдел Мурманской ж. д.), но договор не был санкционирован Губполитпросветом, и им же было дано запрещение на перевозку имущества. Предъявили требование о «реорганизации» (театр «левого фронта», введение Радлова, Пиотровского, Соловьева, удаление меня из театра), вели себя чрезвычайно нагло, в «предательстве» обличался В. Дмитриев.

В критический момент здешний Пролеткульт через Мгеброва сделал предложение нам соединиться с ним. В неделю сговорились, вышли из «сети государственных театров» и на днях перевезли все, что удалось вырвать скандалами и «политикой» из Политпросвета.

{378} Пролеткульт принял наш производственный план и программные основы и привлек к ведению общетеатральной работы: организация центральной студии, инструктора в клубах Пролеткульта. Театр входит составной, но отъединенной частью, не утрачивая своих организационных форм и внутренних задач.

В театральном отношении Петроградский Пролеткульт сейчас слаб. В сфере ею влияния всего около пяти рабочих кружков. Остальные в руках Политпросвета. Внутри профессиональная группа актеров (положим, случайная, на время) под руководством Мгеброва ставит гладковскую «Ватагу». Каким-то боком причастен к Пролеткульту и ФЭКС (все та же болезнь «левого фронта», да еще в петербургском понимании). Очень много нам помогают два приезжих москвича, пролеткультовцы — Орлов и Смирнов — дельные и талантливые. Президиум Пролеткульта — деловой (недавно обновленный). Думается, что можно будет работать.

Переход в Пролеткульт расцениваем не как отступление или вынужденный шаг, но как возможность более широкого и верного пути. Несмотря на его нынешнюю бедность и пустоместье, здесь, пожалуй, в Петербурге, — самая здоровая атмосфера и здоровые люди.

В связи с затянувшимся кризисом до сих пор не начали работу, даже подготовительную. Открытие сезона будет не раньше конца октября. Труппа собирается 13 августа.

По техническим условиям и отчасти по внутренним соображениям спектакли будут только два раза в неделю. Сцена, не в пример прошлогодней, — большая и хорошо оборудованная. Да и все остальное помещение раз в десять больше прежнего.

В хозяйственном отношении тоже обстоит благополучно. Всю эту сторону, кроме оплаты труппы, Пролеткульт берет на себя с процентным вычетом из сборов спектаклей.

Для начала в работу идет «Слава Юдифи» Лисенко.

В Петербурге все идет по-прежнему — безлюдье и однообразные карьерные комбинации. Радлов и Пиотровский — в Александринском. С ними же Дмитриев. Соловьев — «член Российского Института истории искусств», женился, потух и брюзжит. По его словам, собирается вместо Мольера заняться Островским. Державин ставит «Мюнхгаузена» в Севзапкино, получил велосипед и фотографический аппарат и пока что снимает виды окрестностей Петербурга.

Из всех них рассчитываем привлечь к работе только Державина, но не в качестве постоянного работника, а на отдельную постановку.

Слышал, что на Ваш театр было «нападение», как и в какой форме, не знаю. Чем кончилось? Надолго ли Вы в Берлин, и что будет за это время с театром? Здесь ждут его приезда осенью. Я до сих пор под впечатлением «Тарелкина». По-моему, это лучшая Ваша постановка из всех виденных мною. Очень хочется увидеть «Рогоносца». Неужели театр не приедет?

Если у Вас не будет времени на ответ, то попросите Зинаиду Николаевну написать на мое имя или Грипичу Ваше мнение о нашем переходе в Пролеткульт, Ваши планы личные и касающиеся Вашего театра и каким образом не потерять связь с Вами в случае отъезда в Берлин (адрес).

Если Вы задержитесь еще в Москве, то я успею прислать Вам некоторые материалы, относящиеся к планам нашей работы. Мы хотели просить Вас поставить у нас в театре в этом году. Грипич мог бы провести подготовительную работу по Вашим указаниям. А остальные технические условия (размер сцены, свет) в этом году дают некоторые возможности для Вашей работы.

В какой мере эти планы осуществимы? Согласны ли Вы вообще? И насколько этому помешает Ваша берлинская поездка? (на какое время?)

{379} Еще одна просьба к Вам: прислать нам учебную программу театра (общие основания) и другие материалы, относящиеся к атому.

В наши условия с Пролеткультом мы ввели пункт, которым гарантируем себе официальную связь с Вами и Вашим театром: совместное намечение линии, равнение, обмен работниками и материалами. Установили два совещания (весной и в середине сезона) с Вами в Москве для выработки общих оснований и линии работы.

Хотелось бы осуществить это практически, если Вы не будете возражать.

Грипич и Левин [[3](#alpers_12_3_n)] сейчас на отдыхе, в Сестрорецке. Я никуда не уезжаю. Из домашних — Сережа в Царском, в санатории, Вера в Сиверской у знакомых. Оба за год измучились и скверно себя чувствуют. Мама и Всеволод кланяются Вам и Зинаиде Николаевне.

Ваш. Б. *Алперс*.

P. S. Если увидите Ирину, передайте, что мы рассчитываем на нее как на инструктора по биомеханике, если Вы на это согласны.

Если это возможно принципиально, то в материальном отношении это будет давать какой-то минимум — на три-четыре червонца в месяц. Адреса:

1) Загородный, 45, кв. 19, Б. В. Алперсу.

2) Екатерининская ул. (ул. Пролеткульта), д. 2 Пролеткульт. Грипичу или мне.

3) Сергиевская, 38, кв. 1, А. Л. Грипичу.

[1](#alpers_12_1_t) А. И. Пиотровский и С. Э. Радлов. отстаивая линию «классическою» экспрессионизма в драматургии и театре, расходились с репертуарной политикой, проводимой Б. В. Алперсом и А. Л. Грипичем, державшими курс на создание современного советского репертуара.

[2](#alpers_12_2_t) Зрительный зал Театра Новой драмы был передан в качестве подсобного помещения Тюзу.

[3](#alpers_12_3_t) М. З. Левин — художник, заведующий постановочно-художественной частью Театра Новой драмы. [↑](#endnote-ref-172)
192. В архиве Б. В. Алперса сохранился незаконченный черновик письма, посланного им Мейерхольду в том же 1935 году, к которому относится радиопостановка «Каменный гость»:

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Сейчас случайно по радио услышал в своей комнате Ваш голос. Вы делали доклад о «Пиковой даме». У Вас удивительно молодой голос, совершенно такой же, как и двадцать лет назад. И такие близкие мне и знакомые интонации. Я был очень рад услышать Вас, притом неожиданно: как будто Вы были рядом со мной — дружеский и очень родной, каким я Вас ощущал всегда раньше, а в сущности ощущаю и теперь. Я лишний раз почувствовал, как сильно я Вас любил и люблю. И это захотелось Вам сказать как будто в ответ на Ваш голос.

Я видел чеховский спектакль. Мне очень, очень понравился «Медведь». Это сделано замечательно просто и остро, с какой-то предельной насыщенностью образов. Мне кажется, что здесь очень много нового для Вас. Этот чеховский пустяк сделан Вами в удивительно свободной манере и оказался очень обогащенным по образно-идейному содержанию. Это очень интересно, и обаяние этой вещи неуловимо. Трудно понять секрет ее сложности и обертонов. Как будто чрезвычайно просто и в то же время очень глубоко и волнующе. Все здесь хорошо и, несмотря на явно сатирический план, немного загадочно и даже лирично. Большое очарование заключено в этой маленькой «вещице». Замечательно звучит музыка. Она использована по ходу действия, поэтому участвует в характеристике образов, углубляет их, делает их сложнее.

В «Медведе» — прекрасная актерская работа. Это очень тонко и индивидуально. В других водевилях видно зачастую, как актер копирует Вас. Здесь этого нет. Очень хороша, по-настоящему хороша здесь {380} Зинаида Николаевна Игра на едва заметных деталях и всегда в образе. Остальные водевили мне показались менее значительными. Они, по-моему, повторяют многое из прежних Ваших работ. В них есть барочная пышность «Ревизора», нагромождение деталей — самих по себе интересных, но затушевывающих целое. В них нет той удивительной цельности, воздушности композиции, которая есть в «Медведе». [↑](#endnote-ref-173)
193. В архиве Б. В. Алперса сохранилась эта «справка», написанная Мейерхольдом от руки на бланке театра его имени:

«Когда в сентябре 1918 года я в г. Новороссийске был арестован белыми и заключен в Новороссийскую тюрьму (“изобличается в сознательном осуществлении в своей деятельности основных задач советской власти” — так значилось в постановлении Губернского розыска, мне перед заключением в тюрьму предъявленном), Б. В. Алперс, узнав о моем аресте от моих близких, энергично содействовал тому, чтобы я был освобожден из-под стражи. Б. В. Алперс переговорил с адвокатом Н. В. Лиром, известным тем, что он (Лир) брал политических под защиту, и Лир взял меня на поруки, чем освободил меня от военно-политического суда, грозившего мне расстрелом. Взамен этого я должен был через день являться для регистрации в судебно-следственную комиссию.

Вся семья Алперсов (в том числе и Б. В. Алперс), с которой я хорошо был знаком еще в Ленинграде чуть ли не с 1912 года, отличалась бросающейся в глаза демократичностью. Семья Алперсов, у которой я перед самым приходом красных в г. Новороссийск некоторое время жил, проявляла к нашим (к Советской власти) высшую меру симпатии. Б. В. Алперс и отец его тотчас после того, как г. Новороссийск был взят нами, оба (в то время, как большинство интеллигенции злостно саботировало) энергично принялись за работу вместе с нами, вступив в состав сотрудников подотдела искусств при Новороссийском отделе народного образования.

*Вс. Мейерхольд*.

7/I 1938 г.» [↑](#endnote-ref-174)
194. См.: *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, М., «Искусство», 1968, с. 80 – 81. [↑](#endnote-ref-175)
195. Написано после 1961 года. [↑](#endnote-ref-176)
196. См.: *Блок А. А*. О романтизме. — Собр. соч. в 8‑ми т., т. 6, с. 364. [↑](#endnote-ref-177)
197. Письмо В. Г. Белинского Н. В. Станкевичу 29 сентября — 8 октября 1839 г. — *Белинский В*.*Г*. Полн. собр. соч., т. 11, 1956, с. 388 и 387. [↑](#endnote-ref-178)
198. *Белинский В. Г*. Александринский театр. — Полн. собр. соч., т. 8, 1955, с. 519. [↑](#endnote-ref-179)
199. *Белинский В. Г*. Литературные мечтания. — Полн. собр. соч., т. 1, с. 79 и 80. [↑](#endnote-ref-180)
200. *Белинский В. Г*. Александринский театр. — Полн. собр. соч. т. 8, с. 521. [↑](#endnote-ref-181)
201. *Там же*, с. 521 – 522. [↑](#endnote-ref-182)
202. Письмо В. Г. Белинского В. П. Боткину 22 ноября 1839 г. — *Белинский В. Г*. Полн. собр. соч., т. 11, с. 419. [↑](#endnote-ref-183)
203. {381} *Белинский В. Г*. Александринский театр. — Полн. собр. соч., т. 8, с. 536, 525, 552, 546, 552. [↑](#endnote-ref-184)
204. *Там же*, с. 523. [↑](#endnote-ref-185)
205. *Там же*. [↑](#endnote-ref-186)
206. См.: Письмо В. Г. Белинского А. И. Герцену 4 июня 1846 г. — *Белинский В. Г*. Полн. собр. соч., т. 12, 1956, с. 296. [↑](#endnote-ref-187)
207. Эта выдержка из статьи Белинского «Александринский театр» приводится по тексту издания, вышедшего под редакцией А. М. Скабичевского (*Белинский В. Г*. Соч., т. 2. СПб., изд. Ф. Павленкова, 1907, с. 964). В издании Академии наук это место дано в другом варианте (см.: Полн. собр. соч., т. 8, с. 522). [↑](#endnote-ref-188)
208. Написано в июне 1965 года в связи с гастролями Театра Ателье, показавшего в Москве пьесу Тургенева «Месяц в деревне» в постановке Андре Барсака. Статья Алперса об этом спектакле напечатана во втором томе его «Театральных очерков». [↑](#endnote-ref-189)
209. Запись относится к концу 40‑х годов. [↑](#endnote-ref-190)
210. Запись относится к 40‑м годам. [↑](#endnote-ref-191)
211. Дневник А. С. Суворина. М.‑Пг., изд‑во Л. Д. Френкель, 1923, с. 124. [↑](#endnote-ref-192)
212. *Там же*, с. 152. [↑](#endnote-ref-193)
213. *Там же*, с. 263. [↑](#endnote-ref-194)
214. *Там же*, с. 372. [↑](#endnote-ref-195)
215. Фрагмент из работы о новой эстетике театра. Написано в 60‑е годы. [↑](#endnote-ref-196)
216. См.: *Луначарский А. В*. К столетию Малого театра. — В кн.: А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, с. 323. [↑](#endnote-ref-197)
217. См.: *Южин-Сумбатов А. И*. Докладная записка народному комиссару просвещения. — *Южин-Сумбатов А. И*. Воспоминания. Записи. Статьи. Письма. М.‑Л., «Искусство», 1941, с. 342 – 344. [↑](#endnote-ref-198)
218. См.: *Южин-Сумбатов А. И*. Малый театр в его подлинных традициях. — Там же, с. 263 – 264. [↑](#endnote-ref-199)
219. Спектакль был поставлен П. Садовским и С. Головиным, художник С. Иванов (1933 г.). [↑](#endnote-ref-200)
220. Монтаж из четырех пьес Островского («В чужом пиру похмелье», «Тяжелые дни», «Семейная картина», «Трудовой хлеб») под названием «В чужом пиру похмелье» был поставлен М. С. Нароковым (художник В. Е. Егоров) в 1934 году. [↑](#endnote-ref-201)
221. Режиссер спектакля К. Хохлов, художник В. В. Дмитриев (1935 г.). [↑](#endnote-ref-202)
222. {382} Записи относятся к концу 50‑х — 60‑м годам. [↑](#endnote-ref-203)
223. *Герцен А. И*. С того берега. — Собр. соч. в 30‑ти т., т. 6, 1955, с. 52. [↑](#endnote-ref-204)
224. См.: *Корней* *Чуковский*. Александр Блок. — В кн.: Александр Блок в воспоминаниях современников, т. 2. М., «Худож. лит.», 1980, с. 246. [↑](#endnote-ref-205)
225. См. *там же*, с. 250. [↑](#endnote-ref-206)
226. Наброски незавершенных воспоминаний. Конец 50‑х — 60‑е годы. [↑](#endnote-ref-207)
227. В это время (с весны 1912 года) А. Белый был страстным адептом немецкого философа Рудольфа Штейнера, основателя мистического учения антропософии, и принимал участие в построении антропософского Иоаннова храма в Дорнахе (Швейцария). Как известно, позднее Белый разочаровался в штейнерианстве и порвал с ним. [↑](#endnote-ref-208)
228. Запись относится к середине 30‑х годов. [↑](#endnote-ref-209)
229. Запись относится к концу 60‑х — началу 70‑х годов. [↑](#endnote-ref-210)