Дикий А. Д. **Повесть о театральной юности** / При участии З. В. Владимировой, Предисл. А. П. Мацкина. М.: Искусство, 1957. 359 с.

*А. П. Мацкин*. А. Д. Дикий и его книга 3 [Читать](#_Toc340283290)

**Повесть о театральной юности**

Вступление 39 [Читать](#_Toc340283291)

Первые шаги 44 [Читать](#_Toc340283293)

Достоевский в Художественном театре 56 [Читать](#_Toc340283294)

В школе Толстого 110 [Читать](#_Toc340283295)

«Провинциалка» 142 [Читать](#_Toc340283296)

Мои учителя 169 [Читать](#_Toc340283297)

Студия открыта 203 [Читать](#_Toc340283298)

Под крылом Художественного театра 233 [Читать](#_Toc340283299)

Пути расходятся 295 [Читать](#_Toc340283300)

Начало конца 323 [Читать](#_Toc340283301)

# **{3}** А. Д. Дикий и его книга

Алексей Дикий писал свои воспоминания в конце жизни, пересиливая недуг, исход которого не вызывал сомнений. Тяжело больной, он продолжал работать над книгой. Взгляд его не замутнился и был устремлен в будущее. «Я не историк, не архивист, — говорил он. — Я пишу книгу о старом театре ради театра сегодняшнего и театра завтрашнего».

Артистическая юность Дикого, которой он посвятил эту книгу, богата событиями и памятными встречами; однако перед нами не картины отжитого. Созерцание, если оно не вело к действию, всегда тяготило Дикого — он остался верен себе и в этом случае: от образов давно минувшего он протягивал *нить к современности*, к текущему дню театра. Вот почему его «Повесть…» — это одновременно мемуары и исследование, полемика с историками и уроки режиссерского искусства.

Дикий рано нашел свое призвание; ему не было еще двадцати лет, когда он выдержал трудный конкурс в Художественном театре и был принят в число его сотрудников. Отныне серый дом в Москве на Камергерском стал его домом, и, хотя роли ему поручали самые скромные, Дикий мог гордиться своим участием в знаменитом ансамбле и тем, что его учителями были К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Потом он стал актером Первой студии, товарищем по сцене Евгения Вахтангова и Михаила Чехова; здесь обнаружились {4} все грани его искусства — от лирики до гротеска; здесь он понял, что революция поставила перед каждым художником вопрос, с кем он и по какую сторону баррикад.

Чтобы лучше оценить труд Дикого-писателя, надо поближе познакомиться с Диким-режиссером, поставившим более сорока спектаклей. Но сперва несколько слов о нем как об актере. Ведь это была его первая профессия в театре. Как режиссер он дебютировал в 1922 году в Шаляпинской студии, поставив популярную тогда пьесу Шницлера «Зеленый попугай»; первую роль в Художественном театре он сыграл еще в 1911 году.

Дикий был актером выдающегося дарования, мастером острохарактерных портретов, иногда, быть может, слишком озорных, задиристо размашистых. Но при всем разнообразии форм воплощения прицел у него был дальний. В самом деле, разве за живописностью казака Платова из «Блохи» — одной из самых знаменитых ролей Дикого, — за скоморошеством этой шутейно-гротескной фигуры не угадывался всероссийский урядник, самодур и держиморда? В двадцать с лишним лет Дикий сыграл в «Живом трупе» дряхлого старика, судебного пристава, получеловека-полуавтомата, олицетворявшего ненавистную Толстому судебную систему, правда, в самом низшем ее звене. Немирович-Данченко хорошо отзывался об этой работе молодого актера; в эпизодической, почти бессловесной роли он схватил суть толстовского характера. А Станиславскому нравился юмор Дикого, острота его восприимчивости, гибкость и щедрость его воображения. Можно было предположить, что Дикий выдвинется в первую шеренгу мхатовских актеров. Получилось по-другому.

Есть известная французская поговорка, звучащая примерно так: «Наши недостатки суть продолжение наших достоинств». Дикий обладал замечательным достоинством — он был проницателен и неутомимо искал в каждом образе его «зерно», его сущность, «идею его создания». Но в этой силе в некотором роде и заключалась его слабость. Дикого так захватывал процесс изучения роли, ее отдельных кусков, ее подводного течения, ее диалектики, что нередко самый процесс воплощения терял {5} для него интерес. С годами актерский труд приносил ему все меньше удовлетворения. Гораздо больше его привлекали занятия на репетициях, атмосфера лаборатории, общие режиссерские задачи. После Платова он надолго оставил профессию актера и вернулся к ней спустя почти два десятилетия, когда с триумфом сыграл Горлова во «Фронте» А. Корнейчука. Его подлинным призванием стала режиссура.

Искусство Дикого-режиссера своими истоками связано с Художественным театром, с творческими принципами К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. На уроках Станиславского он усвоил его педагогические идеи и с теми или иными оговорками разделял их до конца дней. Так, например, на репетициях в сороковые годы он действовал по правилу — ничего не навязывай актеру, не насилуй, а выманивай его чувства, затем терпеливо расти их, направляя к нужной цели. Станиславский внушил Дикому отвращение к дилетантизму и научил находить поэзию в трудных, иногда длившихся долгие недели репетициях. Фантазия Станиславского, его гениальные прозрения, его педагогические эксперименты целиком захватили Дикого.

Может быть, еще большее влияние оказали на Дикого уроки Немировича-Данченко. На его репетициях он учился быть верным жизни (помня, что есть правда протокольная и правда художественная), дорожить конкретностью изображения («вообще» — вот что приводит к штампу), не мириться, не принимать искусство, если оно только красивое зрелище, если оно способно лишь «усыплять души». Репетиции с участием Немировича-Данченко в Художественном театре называли «высшими курсами». Дикий прошел эти «курсы» и считал себя «коренным мхатовцем».

Знаменательно, что впоследствии, в годы расхождения со своими учителями, он никогда не отрицал значения традиций Художественного театра. Напротив, в 1926 году — к этому времени связи Дикого с Художественным театром фактически оборвались — он говорил своим ученикам, молодым актерам: «Художественный театр отпевали, считали покойным, и вдруг “Горячее сердце” — спектакль такой значительный, и современный, {6} и революционный!» В архиве Дикого хранится статья, написанная им в дни премьеры «Человека с портфелем» — известной его режиссерской работы в Театре Революции (1928). «Разве это не победа, — читаем мы в статье, — что в спектакле “Человек с портфелем” все грани разных направлений стерты и на сцене живые люди. В этом спектакле кто может различить, где кончается школа МХАТ и начинается мейерхольдовская (или то, что считается ею). По этой работе я увидел силу коллектива актеров Театра Революции в его желании постичь, преодолеть и сделать своей культуру Московского Художественного театра».

Позиция Дикого как будто ясна: он за МХАТ, за его традиции. И все-таки мы погрешили бы против правды, если бы назвали Дикого последовательным представителем мхатовского направления в искусстве. Он сам хорошо сказал о себе, что всем полезным, что сделал в театре, обязан школе Станиславского и Немировича-Данченко, и тем не менее его режиссерские опыты и искания нельзя уложить в «рамки чистых мхатовских критериев». Он понимал, какую громадную культурную ценность представляет Художественный театр, ценность не музейную, а живую, и не раз высказывал эту мысль в довольно энергичной форме. Вместе с тем уже примерно с середины двадцатых годов Дикий не скрывает своих опасений: ему кажется, что реализм МХАТ слишком академичен, может быть, чуть-чуть пресноват, и он задает себе вопрос: что в методе этого прославленного театра принадлежит ушедшей эпохе и что сохраняет свое непреходящее значение?

Взгляды Дикого тогда еще не определились: он твердо не знал, куда вести молодежь, что предложить ей в качестве образца. В поставленных им спектаклях двадцатых годов сталкивались эпохи и стили, быт и условность, сказка и мелодрама. В списке работ Дикого той поры мы найдем комедию Синга «Ирландский герой» (1923) и «Блоху» (1925), оперу Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» (1927) и драму Щеглова «Пурга» (1927), «Пиноккио» по Коллоди (1923) и «Праздник в Касриловке» Шолом-Алейхема (1926) и другие. Дикий пробовал свои силы в разных жанрах, {7} вплоть до постановок балета, работал в таких непохожих театрах, как бывш. Корша и еврейская студия Габима, с увлечением ставил Кальдерона и, в сущности, открыл для театра драматургию Вс. Вишневского. Так он бросался из стороны в сторону, но уже в этот период можно отметить некоторые характерные черты его искусства.

Прежде всего это искусство *безупречного душевного здоровья*.

Еще в годы ученичества трезвый и насмешливый ум Дикого уловил в могильной философии модных тогда драматургов расчет и самодовольство; это была литература на заказчика, и даже изощренная психологическая техника актеров МХАТ не могла скрыть ее фальши. Такие спектакли, как «Miserere» Юшкевича, вызывали у Дикого либо недоумение, либо недоверие. По самой природе своего таланта он был невосприимчив к изломанно утонченному, больному, пугающему своей безысходностью искусству. На этой почве и возник его конфликт с Михаилом Чеховым.

Дар импровизации, резкое, чисто гоголевское смешение трагического и комического, душевная мягкость в сочетании с беспощадностью насмешки, грация даже в ролях нарочито карикатурных придавали неповторимое обаяние искусству М. Чехова. Его игра, его щемящая, неутихающая тревога потрясали аудиторию; даже юмор М. Чехова, а он бывал безотчетно веселым, ранил души. Но большой талант актера, отравленный скептицизмом и мыслью об одиночестве и обреченности человека — песчинки в мировом круговороте, — в конце концов надломился. М. Чехов принадлежал к той группе интеллигенции, которую, по словам Ленина, ошарашил и испугал «крах старого» (Соч., т. 26, стр. 361). Ничуть не дорожа этим старым, Чехов стал цепляться за него, потому что Октябрьская революция испугала его своим размахом, ломкой всех устоев, грандиозностью социальной встряски. Он ответил на нее сперва «внутренней эмиграцией», укрывшись от бурь современности в стенах Первой студии, а потом и политической эмиграцией. Страх перед будущим стал главной темой его творчества и все сильней толкал его в сторону мистицизма — от сверхчувственной {8} философии йогов до модных в двадцатые годы теорий теософа Рудольфа Штейнера.

Дикий был тогда человеком далеким от политики, да и в философии разбирался слабо, но по чутью художника-реалиста, по исконной неприязни ко всякой душевной мути он не мог примириться с темным агностицизмом М. Чехова и его группы; он отвергал их пессимистическую, пониженную оценку человека, их «надрыв», их понимание актерской игры как таинства.

Здоровая натура Дикого чахла в этой атмосфере чертовщины. И он решил действовать напролом. Так возник замысел «Блохи» — ранней, но программной работы Дикого. «Увеселительное военно-драматическое представление в четырех переменах» стало заметным событием в жизни советского театра двадцатых годов; и в истории МХАТ 2‑го «Блоха» открывала новый рубеж. На сцене, где только что метался в тоске неврастеник Гамлет, где людей показывали либо болезненно подавленными, либо вовсе сломленными, появились веселые герои народной комедии. Это был крутой переход из царства теней в солнечный мир, от вечного томления и вечной рефлексии к полноте земных чувств, от порядком приевшихся психологических утонченностей к грубоватой простоте балагана. Дикий задумал и поставил «Блоху» как спектакль полемический, он вел спор и в пылу борьбы не останавливался перед крайностями. И, может быть, его «Блохе» не хватало той окраски трагичности, которая есть в лесковском сказе о косом Левше и стальной блохе. Дикий и сам признал позднее этот просчет, но при всем том цель, которую он ставил перед собой, была достигнута. Недаром А. В. Луначарский оценил «Блоху» как радостный симптом возрождения театра во всем богатстве живой плоти и красок.

«Блоха» принесла Дикому прочную репутацию, но он не держался за нее и уже в следующей работе — «Праздник в Касриловке», — будто споря с собой, призывал молодых студийцев к строгости формы и, как мог, приглушал пестроту красок. Талант его был всегда в движении; менялись вкусы, менялся репертуар, над которым он работал; неизменным оставалось только его стихийное жизнелюбие.

{9} В 1936 году Дикий поставил в Малом театре «Смерть Тарелкина». Он долго готовился к встрече с драматургией Сухово-Кобылина и определил замысел постановки трилогии в формуле — «реалистическая химера». Спектакль этот в самом деле чем-то напоминал фантазии Гойи: на сцене мелькали мерзкие рожи, люди-призраки, словно театр собрал в эти три акта весь ужас и все уродство николаевской России. Дикий блеснул выдумкой, сомкнув воедино приемы трагедии и цирка, и тем удивительней, что бессмертная «комедия-шутка» в его толковании не зазвучала во весь голос. Действие в «Тарелкине» развивалось тяжело, резкими толчками, и была в нем какая-то отпугивающая мертвенность; силы зла неотвратимо наступали, и казалось, что из этого паноптикума, из этой покойницкой нет выхода в просторы жизни. На этот раз Дикий изменил своему жизнелюбивому таланту и его замысел не встретил сочувствия у аудитории. Мы не хотим сказать, что искусству Дикого был чужд трагический элемент. Напротив, он глубоко чувствовал противоречия и дисгармонию жизни, его привлекали острые исторические конфликты, шекспировский драматизм на сцене. Но одно дело — трагическое искусство, другое — безысходно мрачное. Ясность духа — вот главная черта таланта Дикого; в мире больной символики и туманной фантазии сразу тускнела его оригинальность.

И другая черта искусства Дикого, наметившаяся с первых его режиссерских опытов, — *пристрастность в оценках*. Не боясь упреков в предвзятости, он сгущает краски, когда поддерживает то, что ему дорого, и осуждает то, с чем не согласен. На его спектаклях вы всегда знали, кому из героев он сочувствует и кто ему враждебен. Он не переступал границ объективности и в соответствии с традицией Художественного театра требовал от актеров, чтобы, играя доброго, они искали, где он злой, а играя злого, — где он добрый. (Однажды он хорошо сказал, что в сатире показать все с приглядной стороны — это значит еще больше подчеркнуть неприглядность.) Однако добрые в его толковании были *прежде всего* добрыми, а злые — злыми. Последователь мхатовской школы, он знал, что без контраста {10} и разнообразия в красках в искусстве нет и правды, что синее море и зеленую траву рисуют только дети, что художнику нужны все тона и оттенки, вся полнота спектра. Но из множества оттенков он брал основной, господствующий, тот, который, на его взгляд, более всего отвечал сущности явления. Весной 1923 года, на диспуте в Доме печати, он говорил: «Нужно только сконцентрировать внутреннее “я” образа на наиболее выразительной его черте — вот цель нашей работы».

Правда, сперва оценки Дикого не выходили за пределы морали, и, если пьеса касалась сложных общественных отношений, он чувствовал себя неуверенно. Но к концу двадцатых годов нравственная тема в его искусстве все теснее сближается с политической. Характерным в этом смысле является спектакль «Человек с портфелем». Пьеса Файко была поставлена на сцене в год шахтинского процесса (1928), когда в среде интеллигенции — особенно технической — шло резкое размежевание классовых сил. Вопрос об отношении интеллигенции к революции по-своему был затронут и в «Человеке с портфелем». Театр обрушился на преступников и честолюбцев, «лукавых наймитов» гранатовых. Но у драматурга и режиссера была, как нам кажется, и другая мысль. «Логика революции, — говорили они, — неумолима, к ней нельзя подладиться, либо ты честно и самоотверженно служишь ей, либо ты окажешься на стороне ее врагов».

Еще более открыто выразил Дикий свою общественную позицию в «Первой Конной»; пьесу Вишневского он ставил в четырех театрах и всякий раз с новыми подробностями, но общий его замысел не менялся. Дикий определял его так: *спектакль-ода*. Тут все отвечало условной природе театра и все было правдой, взятой из жизни. «Боец рассказал о бойцах, герой о героях, конармеец о конармейцах», — писал Буденный о пьесе «Первая Конная». Солдат-режиссер (Дикий пробыл три года на Кавказском фронте в первую мировую войну) подхватил замысел солдата-драматурга. В пьесе Вишневского его привлек не внешний, батальный фон, хотя и эта сторона была образцово разработана в спектаклях, а революционный взлет, темперамент автора, страстность его {11} отношения к событиям недавнего прошлого. «Первая Конная» вошла в историю нашего театра как произведение подлинного агитационного искусства.

Резко сталкивались два враждующих мира и в «Матросах из Катарро» (1932); здесь, как и в «Первой Конной», все действующие лица принадлежали либо к лагерю революции, либо к лагерю ее врагов. Пьеса Фридриха Вольфа была построена как *хроника событий*: в ней с документальной точностью излагалась история восстания революционных моряков в бухте Катарро до момента его разгрома. Дикий, не удовлетворившись первоначальным вариантом пьесы, переработал ее; он привлек для этого Вс. Вишневского и пытался проникнуть в *философию событий*. Театр взял на себя задачу: объяснить, *почему*, в силу каких тактических ошибок, ошибок руководства восстание моряков имперского флота потерпело неудачу. «Зритель должен видеть на этом спектакле, как не надо делать революцию», — писал Дикий в режиссерских комментариях; он поставил «Матросы из Катарро» как современную политическую трагедию, где речь шла о коренных вопросах тактики пролетарской борьбы.

Дикий был в курсе всех исканий современной драматургии; знаток литературы, он строго судил о ней, хотя и не отдавал предпочтения какому-либо одному направлению; при поддержке Дикого начинали путь в театре такие разные писатели, как Вс. Вишневский и М. Светлов. Он ставил пьесы Киршона, Симонова, Софронова. Но обстоятельства иногда вынуждали его идти на компромисс, и он брался за постановку пьес, все несовершенство которых хорошо сознавал. Со свойственной ему энергией он принимался и в этих случаях за работу, все переиначивал, переставлял, вымарывал целые сцены и заставлял авторов дописывать новые. Ему удавалось порой «вытащить» такую пьесу. Так, например, он с щедрой выдумкой поставил «Девушки нашей страны» И. Микитенко. Но, как правило, Дикий не умел придавать блеск пьесам-однодневкам с претензией на актуальность, поделки оставались поделками, сколько он ни тратил на них сил. Его талант расцветал только в атмосфере *идейного искусства*, когда у него был {12} повод выразить свое отношение к реальной силе добра и к реальной силе зла в жизни.

И еще одна особенность режиссерского искусства Дикого — *чувство меры, чувство пропорции*.

В заключительной главе этой книги Дикий рассказывает, как на одном из первых представлений «Блохи» к нему подошел Вл. И. Немирович-Данченко и посоветовал, не обольщаясь успехом спектакля (а успех он предвидел), сократить его на одну треть. Молодой режиссер был смущен и не понимал, почему Немирович-Данченко требует такой радикальной операции. После нескольких дней раздумий и сомнений Дикий неожиданно для всех в театре стал кромсать и резать свое детище; он боролся с самим собой, со своей расточительной фантазией, выбрасывал целые куски, которыми еще недавно гордился. И результаты, как он сам пишет, не замедлили сказаться: «Я вдруг почувствовал, что спектакль стал легким, что он так и покатился по рельсам действия, начал звучать острее, хлеще сделался пряный юмор его».

Этот урок надолго запомнился Дикому. Случай с «Блохой» научил его дорожить законом гармонии в искусстве; он понял, как важно для художника умение *обуздывать* свой талант, умение ограничивать себя. Именно тогда он пришел к убеждению, что спектакль следует строить, как хорошую машину — «с таким расчетом, чтобы ни одного винта не было лишнего». Эту мысль он развивал во все последующие годы творчества и часто пользовался таким сравнением: «Спектакль — это часы, опустите в их механизм самый дорогой бриллиант — и они остановятся».

Мера — это искусство! Научитесь соблюдать меру, говорил Дикий студентам ГИТИС, и вы уже наполовину режиссер! Дикому-художнику была всегда присуща щедрость фантазии, мы бы даже сказали, что в своем творчестве он был скорее расточителен, чем расчетлив. И, может быть, потому он так часто говорил о законе меры и гармонии в театре, что соблюдать этот закон и эту меру ему самому было очень непросто. Он постоянно приучал себя к дисциплине, к строгому расчету, немилосердно подавляя свой темперамент, нарушающий все {13} запреты. И, надо оказать, что лучшие его работы еще в двадцатые годы были безукоризненны в композиционном отношении. В эти годы, отмеченные влиянием разрушительных, деструктивных течений в искусстве и все усиливающимся распадом формы, спектакли А. Дикого выделялись своей слаженностью и внутренней логикой. Вот где сказалась мхатовская школа!

И потом, в тридцатые годы, почему он снова и снова возвращался, например, к «Первой Конной», смиряя свою фантазию и убирая всякие красочные пятна? А в «Леди Макбет Мценского уезда» (1935) — этой выдающейся его работе — чего он добивался, последовательно устраняя ту кустодиевскую нарядность, которой была славна «Блоха»? Он боролся за Лескова, за его тему, за *сквозное действие*, как сказали бы мы теперь, устраняя все, что тормозило и могло тормозить поток этого действия.

У читателя может возникнуть вопрос: не ведет ля такая целеустремленность к другой крайности — к скудости схемы, к бедности средств изображения? Чтобы рассеять это недоумение, обратимся к беседе Дикого со Станиславским, приведенной в этой книге.

Еще до первой мировой войны в Первой студии Художественного театра возникла мысль поставить «Отелло», и юный Дикий, воспользовавшись удобным случаем, рассказал Станиславскому об этом намерении. Что-то в замысле студийцев заставило насторожиться Константина Сергеевича — похоже было, что молодые актеры намерены играть «Отелло» как драму ревности. А Станиславский понимал «Отелло» в пушкинском духе. И в поучение Дикому и его товарищам по Студии он сформулировал один из важнейших законов своей «системы». «В нашем деле есть закон, — сказал Константин Сергеевич, — только та задача может считаться выбранной правильно, которую актер не в силах переиграть. Представьте себе, что вы начнете играть в “Отелло” ревность — режиссер немедленно скажет вам — не перебарщивайте! не наигрывайте! не будьте вульгарны! не рвите в клочья страсть! и прочее в том же роде. А вы непременно будете наигрывать и рвать страсти, потому что сама задача поставлена неправильно. Совсем {14} другое дело, если вы постараетесь сыграть любовь Отелло к Дездемоне. Вот эта задача не имеет границ».

Итак, если задача выбрана правильно, нечего бояться преувеличений; когда яркость красок оправдана внутренними обстоятельствами, она идет только на пользу роли — действуй вовсю, на «полный размах». А как же тогда быть с чувством меры? — спросит читатель. Но разве *мера и умеренность* — понятия равнозначные? В данном случае мера — понятие качественное, а не числовое, признак гармонии, внутренней уравновешенности, соответствия *темы форме* ее выражения. Дикий был врагом крикливости и назойливой пестроты в театре, но еще больше ему претила бесцветная корректность, «золотая середина», и, если нужно было выбирать между озорством и скучной аккуратностью, он выбирал озорство.

В 1943 году Дикий ставил в Казани «Горячее сердце»; пьесу эту он любил и репетиции вел с подъемом, а перед началом репетиций обратился к актерам с большой речью о задачах театра. В этой речи есть такое место: «Все можно делать на сцене. Можно показать живую лошадь? Можно. Можно лошадь вывести на паркет? Можно. Можно лошадь сделать зеленой? Можно Надо лишь провести это через искусство».

Зеленая лошадь — образ, конечно, полемический. Но мысль Дикого совершенно ясна — он развивает уже известное нам положение своих учителей: если направление спектакля взято правильно, то права театра неограниченны и его фантазии не поставлены никакие преграды. Надо только провести свой замысел «*через искусство*». В этом и заключается вся трудность. И здесь Дикий был на высоте; вот где и проявлялось его чувство меры и гармонии.

При всей беглости нашего обзора мы должны указать еще на одну черту Дикого-режиссера — он был по натуре *экспериментатор* и его привлекали задачи, еще не решенные. В его режиссерских планах всегда был элемент полемики; Дикий спорил со своими предшественниками, с товарищами по профессии; он спорил с традицией, хотя не был заражен нигилизмом ни в один период своей творческой жизни. Он просто не умел повторять {15} чужие, пусть даже великие образцы. Процесс творчества был для него прежде всего *процессом открытия* новых сторон в жизни общества и человека; его не смущал масштаб этих открытий, часто очень скромный. Он хотел продвинуться хоть на «шажок вперед».

Его талант экспериментатора имел и свои слабости. Дикий легко увлекался новыми идеями и так же легко к ним остывал. Еще в молодые годы он говорил: «Я всегда ненавижу тот спектакль, который уже сделан». Бывало, он терял интерес к своим спектаклям в процессе работы и доводил их до выпуска только по необходимости. Его замыслы, хоть они были точно рассчитаны, часто не укладывались в практику театра, и нужно было тратить долгие часы на борьбу с непредвиденными трудностями, на «доводку», как говорят инженеры. В этих случаях Дикий нередко сдавал, его увлекали уже новые замыслы. А иногда на репетициях его так поглощали педагогические опыты, чисто экспериментальная сторона творчества, что он забывал о пьесе, о практическом назначении своих режиссерских уроков. Не раз в пылу полемики он слишком далеко заходил в своих экспериментах: так, например, он неудачно поставил «Мещан» в Малом театре (1946).

Это были издержки таланта. Не надо их преуменьшать. Но сопоставьте с ними положительный опыт исканий Дикого, то новое, что он дал театру. Возьмем только одну область его творчества — работу над русской классикой.

Ярко выраженный национальный художник, Дикий открыл для театра поэзию Лескова во всей ее национальной неповторимости — земной, «жестокий» реализм Лескова, отразивший картину быта целой исторической эпохи, его юмор, «то звонкий, то терпкий, то отдающий полынью». Подобно тому как Немирович-Данченко сделал это в отношении Достоевского, Дикий доказал, что Лесков писал как романист, а чувствовал как драматург, что его проза легко укладывается в рамки сцены.

Немногие современные театральные деятели так поняли природу сатиры Салтыкова-Щедрина, ее общечеловеческое значение, метод ее типизации, разящую силу {16} смеха, как Дикий. Он любил повторять слова Салтыкова-Щедрина: «Ничто так не обескураживает порока, как сознание, что он угадан и что по поводу его уже раздался смех». А ведь Салтыкова-Щедрина у нас часто играют в тонах мрачнейшего гротеска, без намека на улыбку. Почти никому не известна работа А. Дикого над пьесами Островского; между тем она представляет незаурядный интерес. Возьмем, например, его казанскую постановку «Горячего сердца». Дикий высоко оценивал знаменитый мхатовский спектакль — мы об этом уже упоминали, — но у него был совершенно самостоятельный взгляд на пьесу: он считал, что за *живописностью* нельзя упускать ее *идейности*, что «луч света» пробивается и в это «темное царство», что варварству, безобразию и пещерной дикости мира Хлыновых и Градобоевых надо противопоставить горячее сердце Параши, ее нравственную чистоту, ее любовь. Образ Параши он выдвигал как главный в комедии Островского.

«Чудо, — говорил Дикий на репетиции в Казани, — как мог появиться в этом окружении, в этом пещерном обществе звероподобных людей, как мог родиться этот вибрион женственности, чистоты, правды, я бы даже не побоялся сказать, грядущей революционности (это можно отнести к Катерине в “Грозе” и к “Горячему сердцу”)». Дикий объяснял это «чудо» тем, что в народе, «в самой его основе, в далеких его недрах», несмотря на все напластования, искажения и уродства, «неистребимо живет» стремление к свету, к правде, к «какой-то лучшей идеологии человечества». Взгляд Дикого на пьесу Островского может показаться спорным, аналогия Катерина — Параша недоказанной; но ведь он провел свой взгляд «через искусство», аргументировал его творчеством.

А режиссерский план «Бориса Годунова», опубликованный в день смерти Дикого в газете «Советская культура»! Дикий не просто присоединил свой голос к хору комментаторов и поделился некоторыми меткими наблюдениями по поводу тех или иных особенностей пушкинской трагедии. Последняя статья Дикого — его мечта и его программа; он затронул в ней *самый принцип* постановки «Бориса Годунова» как народной площадной {17} трагедии и изложил этот принцип с такой зримой конкретной наглядностью, что уже в статье угадывались контуры будущего спектакля Режиссерский план Дикого открыл новую страницу в сценической истории «Бориса Годунова».

Работы Дикого последних лет, его осуществленные и неосуществленные замыслы показывают, как дорожил он *исторической правдой* в искусстве. Он знал, что связь между поэзией и жизнью нельзя свести к синхронным таблицам, что мысль художника может забегать вперед, а может и отставать Но он знал также, что понять поэта — это значит *понять его век*.

Он не скрашивал противоречий в творчестве великих художников прошлого, как, впрочем, и противоречий в реальной, современной жизни, коль скоро они находили отражение в литературе, и не раз выступал против тех деятелей театра, которые так же боялись сложности в изображении жизни, как купчиха боялась жупела А как по правде? — спрашивал Дикий. Глубокий аналитик (ошибаются те, кто считает, что искусство его рождалось только в стихийном порыве), он умел добираться до *правды*, распутывая трудные узлы Можно даже сказать, что его талант расцветал в такие минуты.

При широте исторических интересов он обладал *даром внимания* к внутреннему миру человека. Вспомним его высокопоэтическую постановку «Глубокой провинции» М. Светлова (1935). Он вникал в многообразные ощущения человека, в поток его чувств, в его душевную структуру, как говорил Герцен, подчеркивая те или иные почему-либо его заинтересовавшие психологические детали. Это были не просто фотографии отдельных психологических моментов; сила анализа Дикого заключалась в том, что он охватывал весь процесс развития, живое движение характеров. При этом аналитик в нем мирно уживался с лириком — рассудочность не заглушала искренности его чувств; только его поэзия была философской, размышляющей.

«Я никак не способен взять любую пьесу и ставить ее, мне нужно художественно себя заинтересовать в такой мере, чтобы пьеса стала для меня интересным и любимым делом», — писал Дикий в одной из своих статей {18} тридцатых годов. А для того чтобы пьеса его заинтересовала, она должна была ответить какой-то *насущной потребности дня*. Это условие он никогда не упускал в своих оценках искусства: как, какими сторонами входит оно в современность, где точки пересечения искусства и современности.

Особенности искусства Дикого-режиссера отразились и в его книге. Он пишет о театре, его тема укладывается в строгие границы — это воспоминания специалиста, знатока своего дела, воспоминания, ярко окрашенные профессиональными интересами автора. И тем не менее театр в книге Дикого включен в *большой поток истории*. Именно с такой исторической широтой написана, например, глава о Толстом в Художественном театре.

Дикий пристально всматривается во внутренний мир своих героев, и мы узнаем из его книги много нового о самых выдающихся актерах первой четверти нашего века, об их искусстве перевоплощения, об их «душевной технике». И здесь перед нами не просто фотографии отдельных психологических моментов, почему-либо поразивших воображение автора. *Дикий-мемуарист* — это еще и *Дикий-педагог*. Он восстанавливает образы старых мхатовских спектаклей (например, тургеневской «Провинциалки»), пытаясь извлечь из своих наблюдений законы сценического творчества.

И в книге он — полемист и спорщик, открыто выражающий свои пристрастия; у него свой, сложившийся взгляд на искусство, и он оценивает прошлое с позиций современности. Так именно и написаны главы о Первой студии.

И в книге его привлекают трудные задачи, все еще неясные факты истории, «запутанные узлы», вопросы творчества, еще нерешенные либо, как ему кажется, требующие нового решения.

«Повесть» Дикого, грубо говоря, можно разделить на две части — на главы, связанные непосредственно с Художественным театром и его руководителями Станиславским и Немировичем-Данченко, и на главы, посвященные Первой студии (позже МХАТ‑2‑му). Впервой части сам Дикий выступает главным образом как наблюдатель, {19} его участие в жизни театра пока лишь эпизодическое, он, так сказать, «объект истории», а в главах о Студии он деятельное лицо, художник, достигший поры зрелости. Но и в том и в другом случае перед нами исследователь, который взял на себя труд *заново* взглянуть на уже известные исторические факты.

Дикий пришел в МХТ в годы «Карамазовых», крэговского «Гамлета», «Miserere» Юшкевича, в годы идейного разброда русской интеллигенции. В нашей мемуарной и критической литературе этот период истории МХТ описан сравнительно подробно; пожалуй, лучше всего его охарактеризовали сами руководители театра. Мужественно и самокритично говорили они об упадке его искусства, о той «печати утомления», которая отразилась на его творчестве предреволюционных лет. И безнадежной была бы попытка уйти от очевидности и утверждать, будто духовный кризис в ту эпоху не коснулся Художественного театра.

Дикий отдавал себе в этом отчет. И в то же время он справедливо полагал, что такое сложное явление, как Художественный театр, даже в реакционные периоды истории нельзя брать *скопом*, рисовать одной краской. Вот исходный тезис Дикого: борьба двух культур не прекращалась и в межреволюционное десятилетие, хотя мы и зовем его самым позорным десятилетием в истории русской интеллигенции, и шла эта борьба не только между враждующими течениями, но и внутри многих из них.

«И коль скоро картина этой духовной борьбы была многопланной и сложной, к ней так и надо, мне кажется, подходить сегодня, — писал Дикий во вступлении к своей книге. — Иначе неизбежна полуправда, иначе прерывается нить исторической преемственности, непонятным становится внутренний путь многих деятелей русской культуры».

Проще всего осудить или под тем или иным предлогом уклониться от оценки кризисного периода в развитии Художественного театра. Но это путь недостойный. Надо разобраться! В книге Дикого есть дискуссионные и шаткие положения, есть принципиально неприемлемые — об этом речь еще впереди. Но несомненно, что {20} эта книга проливает новый свет на некоторые важные явления предреволюционной истории Художественного театра.

Дикий начинает с Достоевского. Мы все привыкли считать постановки «Карамазовых» и «Бесов» идейным отступничеством Художественного театра, самой мрачной страницей его истории. Кому неизвестны статьи Горького, его гневная отповедь театру, его протест и призыв к протесту против инсценировки «Бесов» и пропаганды карамазовщины на сцене. Дикий говорит: да, в «Бесах» МХТ сдал свои демократические позиции, отступил под давлением реакции, более того, стал ее рупором. А с «Карамазовыми» все обстояло не так-то просто: этот спектакль, по мнению Дикого, продолжал демократические традиции юности театра; МХТ выступал здесь *за* Достоевского и *против* достоевщины.

Нельзя отказать Дикому в силе доводов. Защите «Карамазовых» он посвятил капитальнейшую главу своей книги. Он восстановил в памяти картины репетиций (с них как раз и началось его пребывание в МХТ), разобрал характер инсценировки, которая создавалась силами всей труппы, принцип декоративного оформления, необычно строгий для постановок Художественного театра тех лет, замысел и воплощение каждой сколько-нибудь заметной роли этого «самого актерского» спектакля и, наконец, прокомментировал отклики прессы разных направлений.

Подобные записи репетиций (о стенограммах и говорить нечего) тогда не велись, и внутренняя лабораторная работа театра над «Карамазовыми» сохранилась только в памяти немногих оставшихся в живых участников спектакля. Тем большую ценность представляют замечания Дикого. Он вспоминает, как Немирович-Данченко увлек труппу новизной и смелостью задач, и МХТ в те осенние дни 1910 года превратился в огромный творческий семинар по Достоевскому. Надо было найти театральный стиль романа с его напряженным диалогом, с его полифоничностью, с его законом общения, охватывающим всех партнеров по формуле: «глаза в глаза, зрачки в зрачки, взгляд, проникающий в душу соседа, мысль, нащупывающая его мысль».

{21} Описывая репетиции, Дикий упоминает об одной важной беседе с труппой, в которой Немирович-Данченко коснулся мотивов, побудивших МХТ взяться за инсценировку «Карамазовых». Этих мотивов было два: во-первых, совершенно неудовлетворительное состояние современного репертуара (известно, что даже с самым близким театру в то время драматургом — Леонидом Андреевым — МХТ расходился в понимании задач искусства и относился к его символике без всякого сочувствия); и, во-вторых, ставя «Карамазовых», МХТ стремился расчистить почву для большой литературы на сцене, раздвинуть рамки сценических возможностей, утвердить жанр романа, эпический жанр, как вполне правомочный в театре. Если удастся Достоевский, говорили постановщики «Карамазовых», то для театра не будет ничего невозможного!

Несмотря на то, что «Карамазовы» шли два вечера кряду — как бы в двух сериях, — текст Достоевского долго не укладывался в сценическое время. Режиссуру это не очень огорчало: актеры вживались в психологию романа, срастались с его образами, овладевали «непрерывностью его действия». Но и на этой подготовительной стадии Немирович-Данченко, как о том свидетельствует Дикий, не пытался перенести на сцену роман целиком, дать его слепок, применительно к условиям театра. Некоторые идеологические и сюжетные линии «Карамазовых» он отверг, что называется, «с порога»; Дикий подробно говорит об этих купюрах: за пределами инсценировки остались все монастырские эпизоды романа; театр, как мог, приглушил церковническую, православно-ханжескую философию Достоевского, что, естественно, отразилось на строении сюжета: например, пришлось «потесниться» Алеше, понадобилось внести изменения в образы Дмитрия и Ивана Карамазовых и т. д.

По сравнению с романом многое в инсценировке переместилось: например, важное значение приобрела сцена «Надрыв на чистом воздухе». Фигура Мочалки выдвинулась на первый план. Тема бунта униженного, задавленного, выбитого из колеи, деклассированного маленького человека, его гордый вызов обидчикам, «власть имущим», по замыслу Немировича-Данченко должна была {22} стать «гвоздем» первого вечера. В общем, наблюдения Дикого сводятся к одному: работая над инсценировкой «Карамазовых», театр ясно сознавал противоречивость творчества Достоевского, отбирал все, что насыщено социальными мотивами, отбрасывая реакционное проповедничество писателя.

Память Дикого оказалась очень емкой, и перед нами ожили актерские образы спектакля: трагическое искусство Леонидова — Митенька Карамазов, высший взлет его таланта, — Леонидов был словно рожден для театра Достоевского и его стихийного, рвущего все преграды темперамента; Качалов — Иван Карамазов — актер-мыслитель, во всем блеске его интеллектуальной силы; описание диалога в сцене «Кошмара» (Качалов говорил за Ивана и за черта) следовало бы включить во все театральные хрестоматии; Москвин — Мочалка — это чудо перевоплощения, при котором индивидуальность актера до конца слилась с индивидуальностью героя. Роль Мочалки принадлежит к лучшим достижениям Москвина. Кстати, эта роль, по мнению Дикого, единственная в инсценировке не нуждалась в перетолковании театра; все остальные роли МХТ «переключил», переосмыслил. Так, известный налет идеализации был в образе Грушеньки, до монументальных размеров разрослась лакейщина Смердякова. Дальше всех в перетолковании своего образа пошел Качалов (он брал, как пишет Дикий, в характеристике Ивана то, что «обращалось не в религию, а в жизнь»).

Итак, Дикий привел внушительные доводы в защиту своих взглядов. Чтобы правильнее оценить их, познакомимся с некоторыми документами из истории Художественного театра лета и осени 1910 года. Укажем прежде всего на письмо Немировича-Данченко Москвину (публиковалось только в отрывках, в том его писем оно не вошло). Немирович-Данченко не знал выхода из трудного положения, в котором оказался тогда Художественный театр, он знал только, что выход *надо найти*. И самая характерная черта его письма к Москвину — это сознание *громадной неудовлетворенности* положением театра. С тревогой он пишет об отсталости от жизни и ее «боевых нот», что стало заметно в последнее {23} время. «С этим надо кончить решительно и очень энергично, а то мы с “Месяцами в деревне” да “Мудрецами” окончательно уйдем от нашей дороги *свободного и художественного* театра, от той дороги, где были “Штокман”, “На дне”, “Бранд” и “Мещане”…».

Вл. И. Немировича-Данченко пугает «утомленный дух» столичной публики и деятелей Художественного театра, их усталая мысль, трусливое отношение к жизни, «поворот в сторону октябризма». Он спрашивает Москвина: «Разве вы не чувствуете, до чего мы отстали от тех, кто идет впереди? От тех, кто, в сущности, и создал нам нашу славу?» И предлагает не поддаваться унынию, не складывать руки, а идти навстречу событиям, тревожить «покой сытых».

«Конечно, нас будут много ругать. Яблоновский будет писать истерические статьи, люди с усыпленной совестью будут вопить, что их тревожат. Но это надо встретить мужественно. Иначе, когда — очень скоро! — наступят боевые дни, мы будем бежать на запятках». В этом во многом противоречивом письме с замечательной силой прорвалась наружу ненависть Немировича-Данченко к мещанскому оппортунизму, к «рабски налаженным душам», к «слугам успеха» — в искусстве — та антибуржуазная тенденция, которая так привлекала Горького в его режиссуре в дни их совместной работы над постановкой «На дне».

А вот другое письмо, помеченное тем же 1910 годом, написанное уже после премьеры «Карамазовых». Автор письма — Станиславский, адресат — Немирович-Данченко. Тема письма, в сущности, та же самая: «Надо предпринимать решительный шаг»; волна мещанского «будуарно-изящного, до хамства безвкусного» искусства подымается все выше, процветает художественный разврат, коммерческий театр, где «все подлажено под вкус публики и критиков, с которыми умеют ладить». С горечью, с непривычным для него ожесточением Станиславский пишет: «Кому мы посвящаем свои жизни, — московским богачам. Да разве можно их просветить? Конечно, они променяют нас на первого Незлобина».

{24} Вот как думали и о чем тревожились в то лето и осень руководители Художественного театра. Нам кажется, что ненависть к философии и практике господ «с усыпленной совестью», к их торгашеству и самодовольству, к художественной моде и привели Немировича-Данченко к «Карамазовым». Он, разумеется, не понимал, что критика буржуазного человека у Достоевского — это критика с позиций реакционной утопии. Такой вопрос даже не возникал перед ним. Он выбрал Достоевского потому, что помимо мотивов чисто художественных его привлекала резкая антибуржуазность великого писателя. Спустя двадцать лет после постановки «Карамазовых» Горький в статье «О литературе» указывал на одну важную черту «ядовитого таланта» Достоевского — он разрушительно действует на «душевное равновесие» европейского мещанина. Эти слова можно взять эпиграфом к спектаклю Художественного театра. Ведь Немирович-Данченко более всего и стремился нарушить душевное равновесие русского мещанина.

Приведем еще один, как нам кажется, веский факт. Немирович-Данченко в письме к Лилиной от 5 сентября 1910 года (Станиславский был тогда тяжело болен и находился в Кисловодске) делился планом постановки «Карамазовых» и, между прочим, писал: «Хочет быть чтецом Вишневский, но это невозможно. Он слишком плоть от плоти публики первого абонемента». Тут необходимы два разъяснения — во-первых, надо знать, какое большое значение придавала режиссура роли чтеца в «Карамазовых», то есть лица от театра, комментатора действия, а во-вторых, что означало в мхатовском обиходе понятие «первый абонемент»; это было нечто вроде бранного словечка, и служило оно для характеристики публики капризной, некомпетентной, с дурным вкусом и неосновательными претензиями, в общем, публики буржуазной: «… дам в бриллиантах и богатых мехах и мужчин, проводящих в театре часы между обедом в гостях и ночной жизнью клубов» (Немирович-Данченко). «Карамазовы» были своего рода вызовом публике «первого абонемента»; соответственно надо было подбирать и актеров.

{25} Мы убедились, что Художественный театр взялся за Достоевского с лучшими намерениями — и в тех условиях он не видел иного выхода из репертуарного тупика. Мы узнали также, что режиссура и актеры старательно отделяли «пшеницу от плевел»: Достоевского художника, гениального реалиста от Достоевского религиозного мыслителя, мракобеса и апостола мучительства, правду о человеке — от клеветы на человека.

Мы получили, таким образом, представление о замысле театра, о его намерениях. Но вот вопрос, что вышло из этих намерений, к чему они привели?

Несомненно, что «Карамазовы» были одним из самых выдающихся актерских спектаклей в истории художественного театра. После «Карамазовых» даже заядлые хулители МХТ вынуждены были признать, что труппа у него сильная, богатая индивидуальностями и сплоченная внутренним единством. А ведь в этом их не могли убедить даже чеховские спектакли.

Несомненно, что МХТ дорожил той социальной критикой, которую он усмотрел в романе, и тянул Достоевского к толстовскому реализму. Так сцену следствия в «Мокром» театр поставил в толстовских приемах «срывания масок», только в более остром, нервном темпе, чем это полагалось бы для Толстого; в толстовском Духе была выдержана и сцена суда.

Несомненно, что МХТ нанес ощутительный удар по карамазовщине и смердяковщине как общественным явлениям. Дикий правильно пишет, что черты Федора Карамазова, его хамство, трусливый цинизм, изуверство, продажность как будто были прямо заимствованы у таких деятелей политической реакции, как Суворин и Пуришкевич. А в лице Смердякова театр, казалось, схватил самую психологию лакейщины, этой карикатуры барства, в которой все его отталкивающие черты предстали с откровенной наготой, без малейшей маскировки.

Все это обстоятельства немаловажные. Но ведь Горький упрекал театр не в плохой игре актеров и не в идеализации карамазовщины (его фраза по поводу Федора Карамазова: «Очень искаженная душа, и любоваться {26} в ней — нечем», — имеет, как нам кажется, тот смысл, что вникать в потемки этой «спутанной, противной» души, исследовать оттенки ее низости — занятие непривлекательное и малополезное). Горький упрекал театр в пропаганде социального пессимизма, в недостатке доверия к человеку. Формально не споря с Горьким, Дикий высказывает прямо противоположное мнение: он старается убедить нас в том, что спектакль Художественного театра был проникнут верой в непобедимость «добрых начал» в человеке. И здесь мы решительно расходимся с Диким.

Художественный театр в самом деле прилагал большие усилия к тому, чтобы *подняться* над религиозно-философским догматом Достоевского, над его церковничеством, над его проповедью мученичества. Отрицать это нельзя. Горький об этих усилиях не знал и потому не делал различия между «Карамазовыми» и «Бесами», этим, как справедливо говорил Дикий, «манифестом воинствующих столыпинцев». Но нельзя также отрицать и то, что усилия театра не принесли ему успеха и *он не поднялся* над пессимистической идеей Достоевского об изначальной греховности человека, о его «темной природе» и беззащитности перед слепой и разрушительной силой инстинкта.

Остановимся только на одном примере — на образе Мити Карамазова; он был центральным в спектакле и в очень значительной мере задавал ему тон. Триумф Леонидова не вызывал сомнений, нападки на него шли только из среды «нововременцев»; даже враги спектакля воздавали должное актеру. К его Мите Карамазову нельзя было относиться без сочувствия; в трактовке Леонидова не было того, что у нас принято называть идеализацией, он ни в чем не отступал от правды характера и до дна обнажал две его «бездны». Но, как ни абсолютно было перевоплощение актера — а оно таким и было, — Леонидов находил никем не предусмотренные возможности к тому, чтобы заступиться за своего героя, иногда для этого нужна была только улыбка. Да, он был на стороне Мити Карамазова и старался отыскать в его смятенной душе добрые начала: по-своему фанатическую честность, до конца бескорыстное самоотречение, {27} детскую доверчивость, прямоту чувств. Избрав эту трактовку, актер не учел, однако, роковой ее закономерности: чем больше светлых красок вносил он в портрет героя, тем отчетливее проступали его темные страсти, преступность его натуры, отчаянная безнадежность его существования.

Дикий в своих воспоминаниях ссылается на отзыв Николая Эфроса — он‑де лучше всех понял Леонидова. Но этот отзыв как раз и говорит о больной, смертельной безысходности образа Мити Карамазова. Вот что писал критик: «Да, то была воистину душа, сорвавшаяся со всех петель, выбитая из всякой колеи, налитая до последних краев смертельным ужасом, каждую минуту умирающая в исступленном отчаянии, пьяная всеми хмелями, отравленная всеми ядами, какие скопил “дьяволов водевиль” — жизнь человеческая».

Нет слов, Леонидов был велик в роли Мити Карамазова, но трагизм его оставлял зрителя в состоянии полного душевного смятения. Как ни перетолковывал актер свою роль, ему не удалось уйти от трагических противоречий искусства Достоевского.

Кстати, по поводу «перетолкования ролей». Дикий справедливо видит прогрессивную тенденцию в стремлении актеров перевести действие из области чистого умозрения, из области религии в реальный быт, в самую жизнь. Но нельзя забывать, что при этом «перетолковании» театр нес и серьезные потери, о которых Дикий не упоминает. Так, невозможно поверить, будто роль Качалова могла выиграть от того, что из нее был выброшен «бунт» Ивана Карамазова — эта идейная вершина романа.

Мы благодарны Дикому за его щедрую память, за обстоятельный анализ работы театра над Достоевским, за то новое, что он рассказал нам о «Карамазовых» на сцене. Но мы не можем согласиться с его оценкой идейного значения спектакля в целом. Нет, театр выступал в «Карамазовых» не с демократических горьковских позиций, а с позиций яростной, но *бессильной ненависти* Достоевского и его философии социального отщепенства.

{28} К главе о Достоевском примыкает глава о Толстом в Художественном театре. Это тоже неизученные страницы истории МХТ. Дикий-мемуарист развернулся здесь во всем блеске: он посвятил свой разбор «Живому трупу», спектаклю трудной судьбы — театр придавал ему программное значение, примерно такое же, как «Царю Федору» и пьесам Чехова, а отклики этот спектакль вызвал либо сдержанно равнодушные, либо открыто неприязненные. В этом нет ничего удивительного.

Для нас сегодня «Живой труп» — такая же классика, как «Ревизор» и «Гроза». Между тем для сезона 1911/12 года, как справедливо отмечает Дикий, это была пьеса современного автора на современную тему. Художественный театр так именно и подошел к Толстому — как к великому критику и протестанту, выступающему против уродств *современной жизни*, ее узаконенной официальной морали, государственных институтов, казенно-полицейской церкви, семейного рабства и т. д. При этом он не упустил и того, что Немирович-Данченко называл «идеализацией Толстого», то есть его заступничества за человека, влюбленности в него — скорей языческой, чем христианской, веры в его возможности, которые нуждаются только в толчке, чтобы бурно проявить себя в деятельности.

Толстовская критика и его стихийный гуманизм выделяли «Живой труп» в ряду других спектаклей тех лет. Театр шел «против течения», затрагивая вопросы, которых избегала литература — и мещански-утешительная и декадентски-крикливая, пугающая кладбищенским холодом. Он показывал *две действительности* того смутного десятилетия: одну — внешнюю, фасадную и другую — подлинную, во всей ее гнетущей очевидности. Прав Дикий, утверждая, что в «Живом трупе» «разоблачалась система, а не лица, общественное зло, а не индивидуальные преступления».

Естественно, что такой спектакль не мог вызвать сочувствие у публики «первого абонемента» и идеологически обслуживающей ее критики.

Была еще одна причина для нападок на спектакль — {29} он шел вразрез с художественной модой, с Декадентским поветрием. Вокруг хоронили реализм, глумились над правдой, вознося вымысел над жизнью; вокруг шла отчаянная свистопляска — возникали, распадались и снова возникали кружки, группы и целые художественные течения, и все они старались, перещеголять друг друга, поразить парадоксальностью выдумки, развязностью замысла, тем, кто из них дальше пойдет в разрушении старых форм. В этих условиях классически ясная, действительно толстовская простота мхатовского «Живого трупа» и его трезвый реализм, прозвучали как прямой вызов модернистскому искусству. Поэтому о «Живом трупе» либо ничего не говорили, либо упрекали театр в старомодности и отсталости. Никто впоследствии, вплоть до наших дней, не опроверг этой заведомо пристрастной, ничем не обоснованной оценки. «Теперь, — как пишет Дикий, — пришла пора исправить эту историческую несправедливость. Пора оценить по достоинству подвиг Художественного театра, сумевшего в обстановке сражения с реализмом по всему фронту подняться на высшую его ступень». Дикий с этой задачей справился с честью. И он пошел дальше: воспоминания о «Живом трупе» дали ему возможность поставить более общий вопрос о значении *толстовской традиции* в творчестве Художественного театра.

Мы называем МХАТ театром Чехова и Горького. Действительно, Чехову он обязан своим рождением; от Чехова и пошло его искусство. Немирович-Данченко так прямо и говорил — «Мы Чехова в себе носили». От «Чайки» начался путь театра к органическому творчеству, к «внутреннему реализму». А Горький — кто того не знает — был главным зачинателем и создателем общественно-политической линии театра; он помог ему разглядеть задачи искусства в масштабе всей эпохи, и нет сомнения, что без его пьес МХТ было бы труднее найти путь к революции.

Все это правда и, однако, не вся правда. МХТ был ведь еще и *театром Толстого*, и некоторые стороны в творчестве Станиславского, Немировича-Данченко и многих его актеров мы сможем понять, только {30} установив их духовную близость с толстовским гением. Дикий напомнил нам об этом в своей книге. Мы согласны с ним, что громадное влияние Толстого на Художественный театр до сих пор у нас недооценивается. Между тем не кто иной, как Немирович-Данченко, написал в книге «Из прошлого» такую фразу: «Даже когда давался спектакль “Три сестры”, то и на этой постановке, может быть, больше чувствовался Толстой, чем Чехов». Не значит ли это, что в «Трех сестрах» было больше плоти, отчетливости в оттенках чувств, больше осязаемой влюбленности в жизнь, чем в предыдущих, чеховских спектаклях.

Мы видим *толстовские черты* в беспощадности анализа театра (надо обязательно докопаться до корня), в деликатном, мягком отношении к человеку (ведь в нем заложено что-то «божеское»), в моральной непримиримости, в «срывании всех и всяческих масок». Заметим попутно, что близость к толстовскому миросозерцанию обусловила и некоторые идейные слабости Художественного театра в ту предреволюционную эпоху, например, боязнь политики и неприязнь к ней, решительное противопоставление «вечного-» — «временному», «духа» — «телу» и прочее.

Идеи Толстого оказали большое влияние и на эстетические взгляды театра; они заметно отразились в «системе» Станиславского, их разрабатывал применительно к практике сцены Немирович-Данченко.

Так, например, поход против амплуа Станиславский начал под флагом Толстого. В статье «Об актерском амплуа» он ссылается на знаменитое рассуждение Толстого в романе «Воскресение» о распространенном предрассудке, будто «каждый человек имеет одни свои определенные свойства»: один добрый, другой злой и т. д. А на самом деле «каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем непохож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собою». Эта идея Толстого лежит в основе очень важного положения эстетики Станиславского, которое он выразил в крылатой фразе «когда играешь злого, ищи, где он добрый». Мысли Толстого о искусстве, {31} о его социальной функции, о законах композиции, по нашему убеждению, помогли Станиславскому выработать учение о сверхзадаче и сквозном действии. Очень близки взгляды Толстого и Станиславского на принцип характерности в искусстве.

Немирович-Данченко в одной из бесед с молодежью театра (1936) говорил: «Я все время употребляю слово “заразительно”, потому что всякий талант — и писательский и актерский — заключается именно в способности *заражать* других людей своими (пока будем их так называть) “переживаниями”». В этих словах читатель без труда узнает толстовский мотив. Когда у Толстого спрашивали, что такое искусство, он отвечал так: «Искусство есть способ заражения широкой публики переживаниями художника». Совпадение, как видите, полное, текстуальное и отнюдь не случайное.

Немирович-Данченко еще в статьях домхатовского периода не раз говорил, что опыт Толстого, его размышления об особенностях труда художника представляют универсальный интерес и распространяются на любой вид творчества. У Толстого он учился пониманию красоты как целесообразности, законам архитектоники и высшей простоте в искусстве; его привлекала толстовская «корявость» стиля, потому что она особенно подчеркивала неприкрашенность его правды; ему нравилась неутомимая, самоотверженная толстовская требовательность к своему делу писателя.

Книга Дикого заставляет нас задуматься о том, как глубоко заложено в искусстве Художественного театра *толстовское* начало.

В более личном плане построена вторая половина книги, посвященная Первой студии. Дикий не скрывает своего пристрастного отношения к судьбам Студии: ведь речь идет о его первых опытах самостоятельного творчества, о его борьбе за свои убеждения, наконец, о самом выборе пути — с революцией или с ее врагами. И личная тема Дикого еще больше подчеркивает строгую *беспристрастность* его конечных выводов.

В последние годы не раз делались попытки принизить {32} значение Первой студии; высказывалось, например, мнение, что ее спектакли и с чисто художественной стороны ничем не были примечательны, что ее актеры не подымались над уровнем посредственности. Дикий защищает репутацию Студии — он рассматривает ее как одно из значительных явлений в художественной жизни Москвы на рубеже двух эпох. Он показывает действительные масштабы этого театра, где «система» Станиславского впервые прошла проверку на репетиции и на сцене, где были поставлены такие спектакли, как «Гибель “Надежды”» и «Потоп», где нашли свое призвание Сулержицкий, Вахтангов, Михаил Чехов, где в зрительном зале и за кулисами часто бывали Горький, Блок и Шаляпин.

Но это одна сторона истории театра — недолгая и блистательная, его удачи, получившие шумное признание у широких слоев столичной интеллигенции. А была еще и другая сторона, не такая парадная, отмеченная тяжелыми репертуарными провалами, внутренней борьбой в труппе, идейными шатаниями руководителей Студии и части ее актеров. Дикий коснулся и этой темной стороны со всей возможной обстоятельностью; никто до него так глубоко не объяснил, какой вред Студии принес ее сепаратизм и разрыв с Художественным театром, ее одностороннее и узкое понимание «системы» Станиславского, родившее лозунг «переживание — все, образ — ничто», ее идеал театра как духовного братства избранных, политическая бесформенность ее позиций в дореволюционные годы, приведшая к политической беспринципности и конфликту с современностью после Октябрьской социалистической революции. При этом не только своих единомышленников, но и своих идейных противников Дикий рисует во весь рост, что придает его критике особую доказательность.

В этом смысле характерно его отношение к Михаилу Чехову. В юности близкие друзья, они потом круто разошлись; ведь не только Дикий не принимал болезненной утонченности Чехова, но и Чехов не очень жаловал Дикого и его, как ему казалось, слишком материальный, слишком земной талант. В конце концов {33} именно из-за разногласий с Чеховым и его группой по-иному повернулась жизнь Дикого. Он вынужден был оставить отчий дом — театр, которому отдал свою молодость. И тем знаменательнее, что Дикий, в сущности, первый из всех писавших о Михаиле Чехове познакомил нас с его искусством во всем объеме и подлинности, от первого выступления в «Гибели “Надежды”» в роли Кобуса, сразу покорившем московскую аудиторию своим доверчиво добрым, заразительным, мы бы сказали — демократическим (Дикий говорит «мартыновским») талантом, до черного отчаяния Гамлета и гнетущей скорби Эрика XIV в пьесе Стриндберга.

Дикий показал Михаила Чехова целиком, со всеми его противоречиями, крайностями, кричащими контрастами, с такими его взлетами, как Фрезер в «Потопе», как Хлестаков, как Аблеухов в «Петербурге», в борьбе двух присущих ему начал — светлого юмора и тоски безверия, все дальше и дальше толкавших его к душевной патологии, и показал трагедию большого художника, не понявшего свой век и жестоко поплатившегося за это. Портрет получился и всеобъемлющий и верный в деталях.

То же можно сказать и о портрете Л. Сулержицкого. И здесь Дикий вступает в спор с установившимся мнением.

Мы знаем, что Сулержицкий был близок к Толстому и Горькому, Станиславскому и Шаляпину, что их связывала нежная дружба и они очень считались с его мнением. Станиславский, например, однажды заметил, что Сулержицкий умел черпать материал только из природы и жизни и «бессознательно делал то, чему учил нас Щепкин». В устах Станиславского это была высшая похвала. А в наших театральных учебниках и исторических очерках о Сулержицком если и пишут, то как о безнадежном «реакционере духа», человеке, который завел Первую студию в тупик толстовства. Как же примирить эти факты?

Дикий снова говорит нам: берите художника в его развитии, во всей *полноте его выражения*, не забывайте об условиях эпохи. В самом деле, программа Сулержицкого была прекраснодушна, далека от понимания {34} законов классовой борьбы, его мечта никуда не вела. Сулержицкий верил, что мир можно изменить проповедью, словом добра. Дикий судит его со всей строгостью. Да, он был непротивленцем, чутким художником, но плохим политиком, знал жизнь и в то же время не знал ее, потому что не видел главной линии ее развития. Все это так, и тем не менее Сулержицкий не был фигурой реакционной и потому, что он не мирился с позорной действительностью тех лет, и потому, что его гуманизм при всей его идейной ограниченности был искренним и глубоким. В той атмосфере разъедающего скепсиса и пессимистического отрицания всех духовных ценностей такая позиция уже сама по себе была прогрессивной. Он не был фигурой реакционной и потому, что дорожил связью с народом и, как пишет Дикий, «по-некрасовски клеймил себя (и нас) за неисполненный долг перед ним», и потому, что ненавидел искусство декаданса и больного духа и неизменно искал в искусстве здоровую жизненную основу.

Эпоха реакции тяжело отразилась на судьбе Сулержицкого, и, может быть, в этом надо искать объяснение его дилетантизма — того, что он не осуществил тех больших возможностей, которые были в нем заложены.

Дикий был искусный портретист: люди в его книге живые, им не чуждо ничто человеческое. Одна из лучших глав «Повести…» — «Мои учителя», в которой он рассказывает о своих встречах со Станиславским и Немировичем-Данченко, о содружестве двух выдающихся деятелей русского театра. Дикий не пытается изображать дело так, будто их отношения никогда не омрачало ни одно облачко; напротив, бывали у них долгие периоды отчуждения. Но и тогда оба они знали, что *для дела, для искусства* нужен их союз, что вместе они неизмеримо сильней, чем в одиночку. Мы видим их в книге разными, полярно разными, и в этой непохожести Дикий усматривает основу их творческой и человеческой близости («они были половинками, нашедшими друг друга в бескрайнем и бурном театральном море»).

{35} В образе Станиславского уживались противоположности: мощный, теоретизирующий ум и детская непосредственность и впечатлительность, вечная неудовлетворенность собой и убеждение в своем призвании, доброе сердце и фанатическая нетерпимость. Но при этом он был устойчив в привязанностях, в своих исканиях и уверенно шел по однажды избранному пути.

В личности этого замечательного художника сцены поражали целеустремленность, постоянное следование своей задаче, внутренняя творческая сосредоточенность. Эта *великая одержимость* Станиславского и составляет суть его портрета в книге Дикого.

А что внес Немирович-Данченко в славное содружество?

Существовало мнение, одни его поддерживали в силу своей враждебности к Художественному театру, другие — в силу неосведомленности, будто область деятельности Немировича-Данченко по преимуществу административная, хозяйственная, директорская; здесь он достиг вершины, здесь его призвание. А в сфере искусства он жил отраженным светом. Дикий разбивает это ложное мнение по всем пунктам. Одна из важнейших мыслей главы «Мои учителя» к тому и сводится, что нельзя говорить о них как о первом и втором руководителе Художественного театра. Каждый из этих художников сцены велик сам по себе. Что же касается Немировича-Данченко, то помимо тех сильных сторон его искусства, которые обычно отмечают исследователи: громадное знание жизни, социальная восприимчивость, толстовское понимание «диалектики души», — Дикий указывает еще на его *безошибочную художественную интуицию*, которая помогала ему с одного взгляда охватить картину спектакля в целом и одним намеком, словом-подсказом ввести актера в русло образа, дать перспективу роли.

В отношении Дикого к своим учителям нет и тени подобострастия; он пишет о них как работник одного и того же цеха, человек одной с ними профессии, скромно считая при этом, что он достиг лишь первых ступеней {36} там, где они поднялись к вершинам. По-горьковски радостное удивление перед мощью человеческого духа более всего и привлекает нас в воссозданных им портретах Станиславского и Немировича-Данченко.

Воспоминания Дикого о театре затрагивают большие вопросы жизни и творчества. Мы расстаемся с этой книгой, глубоко сожалея о том, что ее автор не смог завершить свой замысел и не успел написать вторую книгу — о годах артистической зрелости.

*А. Мацкин*

# **{37}** Повесть о театральной юности

## **{39}** Вступление

Когда размениваешь свои седьмой десяток, когда за плечами остаются сорок пять лет, без остатка отданные любимому делу, невольно тянет оглянуться назад, посмотреть, что же было в твоей жизни верного и неверного, нужного людям и ненужного и какие из ее впечатлений представляют общественный интерес. Вот тогда-то обычно человек пробует написать книгу.

Первые семнадцать лет моей профессиональной работы были целиком связаны с Московским Художественным театром я его Первой студией. Я был свидетелем сложнейших творческих процессов, переживаемых этими театральными коллективами на самом крупном социальном рубеже, какой только знала история. Я повседневно встречался со Станиславским, Немировичем-Данченко, Качаловым, Москвиным, Леонидовым, Вахтанговым, Сулержицким, Михаилом Чеховым. Я наблюдал судьбу спектаклей, вобравших в себя талант и опыт этих великолепных и разных художников. При мне начиналась «система» Станиславского, двигаясь от гениальных находок интуиции к научному методу работы актера над собой и над ролью. В ту пору формировались мои жизненные, художественные взгляды, я становился на ноги, обретал символ веры, с которым — худо ли, хорошо ли — прошел свой творческий путь. Мне есть что порассказать об этом времени, чем поделиться с младшими товарищами по профессии. Я хочу это сделать в своей книге.

{40} Можно по-разному обобщить свой опыт: и в сочинении чисто теоретическом, методологическом, и в собственно мемуарах, и в каком-либо промежуточном жанре, где воспоминания свидетеля и очевидца как бы отданы на суд профессиональной мысли. Мне лично кажется, что этот третий путь всего естественнее для режиссера, который накопил за свою жизнь великое множество впечатлений и который в то же время обязан разбираться в методологии своего ремесла.

Но дело, строго говоря, не в жанре. К литературе о прошлом искусства полностью относится афоризм о равноправии всех жанров, за вычетом скучного. Приступая к работе над книгой, я столкнулся с другой проблемой, встающей, вероятно, перед каждым, кому приходится писать воспоминания.

Человеческая память — не документ и не фотография. Человек глядит в свое прошлое живыми, пытливыми глазами современника, видит в этом прошлом на разных этапах жизни разное. Переоценка ценностей идет все время, и иногда, возвращаясь через десятки лет к старому, полузабытому факту, видишь его совсем в другом свете, находишь разгадки к «проклятым вопросам», которые в ту пору так и не удалось разгадать.

Так что же предпочтительнее: документально точно, «объективно» фиксировать в книге дела давно минувших дней такими, какими они тогда представлялись автору (возможно ли это вообще), или открыто, не боясь обвинений в модернизации, оценивать пройденный путь с тех позиций, на которых застал тебя нынешний день? Иначе сказать, имеет ли право мемуарист быть в какой-то мере исследователем, систематизатором, критиком тех явлений, с которыми столкнула его долгая жизнь?

У нас иногда считают, что книги, написанные с таким вот «пристрастием», не имеют значения объективного свидетельства, не могут служить материалом историку и, стало быть, их познавательная ценность невелика. Ну что ж, я могу понять известное недоверие к автору, который по русской пословице «крепок задним умом». И все-таки спешу предварить читателя: он не найдет в этой книге Дикого таким, каков он был сорок лет назад, когда молодым и наивным украинским хлопцем впервые {41} вступал на сценические подмостки. Разумеется, в ту пору я был более чем далек от целого ряда обобщений и выводов, явившихся в результате последующего пересмотра. Но раз уж он состоялся, этот пересмотр, я не считаю возможным скрыть результаты его от читателя.

Я бы хотел рассмотреть в этой книге факты театрального прошлого с точки зрения тех уроков, которые заложены в них для нас, без всяких претензий на последовательное изложение истории МХАТ и его Первой студии, без заявки на «документальную» полноту. Я режиссер, а не археолог, и волнует меня не старый театр, но в первую очередь театр сегодняшний, его беды и его трудности, его радости и удачи. Ради него, во имя него написана эта книга.

И второй принципиально важный вопрос должен был я решить, прежде чем начинать книгу.

Большая часть моего рассказа связана с теми явлениями культуры и театральной жизни, которые относятся к периоду «самого позорного десятилетия» в истории русской интеллигенции (как назвал его М. Горький) — десятилетия, заклейменного явлением арцыбашевщины, столыпинским режимом в идеологии, «отрицанием театра», мистическим угаром в искусстве. Это было время, когда символисты в поэзии, художники «Мира искусства» в живописи, стилизаторы в театре претендовали на роли лидеров и идеологов, когда разгорались жестокие споры вокруг постановки «Николая Ставрогина» в Художественном театре и замечательных горьковских статей о «карамазовщине» — споры, имевшие прямой политический смысл. И вот, приступая к книге, я, естественно, задумался над тем, как же сегодня писать о подобных явлениях и нужно ли вообще писать о них.

У нас до сих пор еще не изжита тенденция не столько анализировать факты идеологического упадка, сколько попросту от них отмежевываться с помощью словечка «реакционный». Мы старательно обходим эти факты, словно боимся их тлетворного влияния на наших читателей. А по-моему, мы в этом случае недооцениваем нашей силы, несокрушимости наших идей. Основоположники марксизма-ленинизма учили нас не бояться правды, какой бы непривлекательной она ни была. С критерием {42} высшей правды нужно, думается мне, подходить и к оценке реакционных явлений истории, в том числе истории искусств. Не бояться этих явлений, как купчиха боялась жупела, но разбираться в их существе.

Идеологическое развитие общества всегда протекает сложно и многопланово. Когда мы разбираемся в прошлом искусства, мы ни на минуту не можем забыть о борьбе двух культур в каждой национальной культуре. Картина художественной жизни России начала XX века отнюдь не исчерпывается инсценировкой «Бесов» в Художественном театре, изысками декаданса и разгулом порнографии. Она ведь еще характеризуется фактами светлыми, прогрессивными, такими, как революционная проповедь Горького, сатирические мотивы первых стихов Маяковского, устойчивый реализм русских актеров, — может быть, этими фактами прежде всего. Так смеем ли мы зачеркивать целую эпоху нашего духовного развития на том основании, что реакция действительно торжествовала тогда на многих участках художественного фронта?

Шла борьба не только между различными направлениями искусства и литературы; шла борьба и *внутри* этих направлений. Возникали жестокие противоречия в творчестве ряда художников, противоречия, которые одних поглотили, привели к Деникину, к белой эмиграции, другим послужили толчком для выхода из кризиса, для движения в прогрессивный лагерь. И надо уметь видеть все стороны, все оттенки явлений художественной жизни реакционной поры. Иначе неизбежна полуправда, иначе прерывается нить исторической преемственности, непонятным становится сложный внутренний путь многих деятелей русской культуры.

Историю, как известно, не следует ни ухудшать, ни улучшать. Нельзя при анализе исторического процесса пользоваться лишь двумя красками — черной и белой; необходимы и промежуточные тона. Это, конечно, не значит, что человеку, пишущему о прошлом, позволительно встать в позицию объективной всеядности и характеризовать факты сперва «с одной стороны», а затем и с «другой стороны», не ощущая ведущей тенденции развития. Но, отчетливо видя эту тенденцию, ее выделяя, нельзя в то же время проходить мимо сложности, противоречивости, {43} расчлененности тогдашнего идеологического процесса.

В начале XX века я был молод и аполитичен, потому и прошел мимо многих идеологических боев, характеризовавших предреволюционное десятилетие и перехлестнувших за его пределы в двадцатые годы (ибо сознание, как известно, имеет дурную привычку отставать от бытия). Мои интересы тогда ограничивались сферой профессиональной и вращались в орбите Художественного театра и близких к нему творческих начинаний. Но о том, что я видел, что помню, мне хочется рассказать правдиво, то есть сложно, не отмахиваясь от «опасных» тем и «скользких» обстоятельств, а пытаясь в них разобраться, оценить их с сегодняшних позиций, с позиций нашей социалистической идеологии.

Может статься, что я не оправлюсь с поставленной целью и что-то напутаю в трудных вопросах, — что ж, это будет лишь значить, что моя личная идейная вооруженность не так уж сильна. Но самый подход к делу, мною избранный, не должен быть, думается мне, осужден. Мне думается, пора перестать останавливаться перед объективным, исторически полным освещением всей сложности явлений художественной жизни в период реакции. Вот я и пытаюсь в своей книге сделать хотя бы маленький шаг в этом направлении. Насколько мне удалось его сделать — судить не мне, а моим читателям. Надеюсь на их непредвзятость и дружеское беспристрастие.

## **{44}** Первые шаги

Осенью 1910 года я поступил в группу сотрудников при Московском Художественном театре.

Сколько я себя помню, у меня никогда не было сомнений в выборе профессии. Я родился в семье, причастной к театру. Моя старшая сестра, Мария Денисовна Дикая, уже в дни моего детства была известной украинской актрисой, ее муж, антрепренер А. Л. Суходольский, «держал» украинскую труппу в Харькове. Как и полагается мальчишке из театральной семьи, все свое свободное время я проводил в театре: толкался за кулисами, помогал рабочим в нехитрых их перестановках, лазил в суфлерскую будку, откуда бойко подсказывал актерам вытверженные наизусть украинские пьесы, а если удавалось пробраться в костюмерную, напяливал на себя какой-нибудь «запорожский» кафтан и в нем щеголял, подражая повадке любимых актеров, пока кто-нибудь из взрослых не вытряхивал меня из моего незаконного облачения. Словом, в детские годы свои я решительно не был оригинален.

Родителей беспокоило такое мое пристрастие к театру, мешавшее учебе, целиком отвлекавшее меня от нормальных мальчишеских радостей. Они пробовали запрещать мне эти постоянные набеги в театр, сестра и зять беспощадно гнали меня из-за кулис, но я уже был отравлен — однажды и на всю жизнь. Денег на посещение театра у меня, разумеется, не было, зато был друг — сторож Павло, бессменно состоявший при украинской {45} труппе. Днем мы, мальчишки, помогали ему вытирать пыль со стульев огромного, нескладного театра-цирка братьев Никитиных, где выступали украинские актеры. Зато вечером мы важно проходили в зал без билета и устраивались в первых рядах.

Моя юность прошла в театральном городе, где и русские и украинские спектакли не раз превращались в событие, где начинали свой путь многие большие актеры прошлого и наших дней. В первые годы XX века русская труппа Н. Н. Синельникова в Харькове была во всемогуществе своего реалистического мастерства. Я маг бы многому там научиться, мог бы вынести из спектаклей Синельникова великолепные жизненные уроки. Но, сказать по чести, в ту пору я не любил русский театр и недостаточно хорошо его знал. Тут сошлось много причин: и жизненная близость семьи к украинской сцене, и мальчишеский «патриотизм», не допускавший сравнения «своего» театра с каким бы то ни было другим, и, что самое важное, некоторые особенности внутреннего развития обоих коллективов в тот исторический момент.

Наряду с лучшими произведениями классики — отечественной и иностранной, наряду с Чеховым, Горьким, Толстым труппа Синельникова играла также — вынуждена была играть — «новинки» современного репертуара, сильно тронутого декадансом. Юшкевич и Рышков были модными репертуарными авторами в столице; провинция, Харьков в частности, не избегла общей участи. А я рос парнем здоровым, с органическим отвращением к истерическим вывертам, болезненной фантазии и всякой вообще чертовщине. Нарвавшись раза два на подобные мистические «откровения», я уже остерегался ходить в русский театр, хотя был в этом, конечно, неправ, и сейчас еще простить себе не могу, что я так неосмотрительно лишил себя тогда многих больших театральных впечатлений.

Помню только отдельные штрихи горьковских спектаклей в театре Синельникова — «Дачники» и «Дети солнца». Меня, пятнадцатилетнего подростка, весьма далекого в ту пору от каких бы то ни было социальных размышлений, что-то задело в этих спектаклях за сердце, взволновало невиданным прежде волнением. Я уходил {46} из театра возбужденный, немного потерянный, смутно сознавая, что где-то за пределами моего мальчишеского кругозора существует и другая, настоящая жизнь, полная борьбы и драматизма. Но проходило несколько дней, возраст с неизбежностью брал свое, и я вновь утверждался в мысли, что «мой» театр лучше всех, возвращался душой к своим «запорожцам».

Был в Харькове и третий замечательный театр, руководимый М. Л. Кропивницким, где блистала звезда украинской сцены М. К. Заньковецкая и где было много великолепных актеров. Общеизвестно, какой значительный вклад внес «театр корифеев» в развитие украинской театральной культуры. Я не берусь об этом судить; театр Кропивницкого я знал так же недостаточно, как и русскую труппу Синельникова. Полагаю все же, что от труппы Суходольского «театр корифеев» отличался своей «литературностью», гораздо большей сдержанностью чувств и менее ярко выраженной народностью.

Что же касается театра Суходольского, то он был далек от модернистских увлечений тех лет, от упадочного, болезненного репертуара.

На него не распространялась докучливая опека цензуры, что было, конечно, весьма недальновидно с ее стороны, ибо в драмах и комедиях Ивана Франко, Тобилевича (Карпенко-Карого), Суходольского было, несомненно, больше социальных мотивов, чем в ложной многозначительности современного репертуара. И даже в безобидных, казалось бы, украинских водевилях, из которых особенно запомнился мне один — «По ревизии», содержалась такая соленая критика царских порядков, какая и не снилась благонамеренным буржуазным авторам «литературной» сцены.

Театр Суходольского был театром здоровых основ, демократического героя и ясных демократических идей. Это был непосредственно народный театр, принимавшийся «власть имущими» в городе за подобие оседлой ватаги скоморохов. Это был театр безудержных чувств в трагедии и комедии, ярких красок и резких контрастов, театр, не знающий полутонов. Наконец, это был театр актера — хозяина сцены, находчивого, не терявшегося в любых положениях, всегда верного народной {47} исполнительской традиции, идущей еще от площадных представлений, от народного балагана. И, когда я оглядываюсь на эту далекую пору, я всегда с благодарностью думаю о том, как многим обязан я, русский актер, этим прекрасным чертам украинской сцены.

Это был один из немногих театров, где в годы начавшегося «разложения личности» сохранялось подлинное искусство в его высоких народных образцах. Сабинин, Суходольский, Затыркевич-Карпинская, Глазуненко и другие замечательные актеры были тогда в расцвете сил и таланта. Самые радостные минуты моего детства связаны с их несравненной игрой. Добавим к тому же, что театр Суходольского был музыкальным, что там превосходно шли старинные народные музыкальные комедии и драмы и все актеры обладали хорошими певческими голосами, а уж танцоры были такие, каких не всякий раз встретишь в профессиональном балете. Естественно, что этот театр совершенно пленил мое мальчишеское воображение. Да и что может быть лучше в пятнадцать лет, чем театр, где на сцене лихо «рубаются» на саблях чубатые запорожцы, пляшут так, что только искры из-под сапог летят, превосходно «спивают» украинские песни, то протяжные и томительно грустные, то буйно веселые, полные самого бесшабашного озорства!

Театр Суходольского был народным не только по репертуару и исполнительской традиции; он был народным и по составу зрительного зала, диктовавшего «своему» театру определенный социальный заказ. Зрители побогаче, побуржуазнее не любили театр Суходольского. Он был для них слишком почвенным, слишком простецким. Там на сцену выходили герои в рваных свитках и босиком, там в глаза зрителю глядела горькая, неприкрытая нужда, лились слезы о горе униженных и обездоленных, но там же чувствовался неукротимый дух жизнелюбия и свободомыслия. Все это было не для буржуазных ушей, и театр третировали как примитивный, мужицкий, неспособный удовлетворять «духовным запросам» так называемой культурной части украинского зрителя.

{48} Но если «чистая» публика избегала театр Суходольского, то его охотно посещали жители Холодной горы — самого крупного рабочего района города, ремесленники, мелкие лавочники, студенты, учащаяся молодежь. Цены были доступные, вместительность театра — огромная, сбор — неизменно полный. Я хорошо помню, как в антракте с одной стороны галерки на другую несся чей-то оглушительный бас: «Петька‑а!.. У тебя там в пинжаке моя махорка. Гляди не потеря-ай!» Простота нравов вообще была необычайная; зрители чувствовали себя в театре, как на гулянье в городском саду: переговаривались, ухаживали за барышнями, перебрасывались шуточками, иногда довольно крепкими; зато, когда поднимался занавес и волшебство театра вступало в свои права, не было зрителя отзывчивее, благодарнее, чем эти плохо одетые люди, которые умели оглушительно радоваться смешному и обливаться слезами над вымыслом, всем сердцем отдаваясь течению драмы.

Надо сказать, что постановочная часть антрепризы Суходольского при всей ее наивности была налажена хорошо. Движущиеся облака, лунная ночь в каком-нибудь заброшенном овраге, гроза с громом, молниями и потоком дождя, всевозможные появления, провалы, эффектные панорамы были обычными спутниками украинских спектаклей. Я не поручусь, что в убранстве сцены соблюдалась полная правда истории и быта, да ее и не требовал, пожалуй, обобщенный реализм украинской драмы, но зато соблюдалась художественная мера, не нарушались границы правдоподобия. И стоило это чрезвычайно недорого, так что впоследствии, восхищаясь замечательным оформлением спектаклей Художественного театра, я не раз ужасался, сколько денег тратится там на постановку. Мне казалось, что то же самое можно сделать куда дешевле. Позже я оценил скрупулезную выверенность и высокий историзм спектаклей Художественного театра и преклонился перед его постановочным мастерством. Но еще и сегодня мне жаль, что иные оформительские секреты Суходольского безвозвратно утеряны нашей сценой. Техника украинского {49} театра при всей ее наивности могла бы оказать добрую услугу самодеятельности и маленьким театрам страны.

Фигура Суходольского, как и многих других деятелей украинской сцены, вообще незаслуженно мало освещена в нашей специальной литературе. Суходольский был человеком театра в прямом и благородном смысле этого слова. Он совмещал в своем лице драматурга и актера, антрепренера и режиссера, механика сцены и замечательного гримера. Но универсальность ни в какой степени не влекла за собой в практике Суходольского элемента творческого дилетантизма. Нет, Суходольский был настоящим профессионалом, и во всем, что он делал, чувствовались умелые руки, ясная голова, неугасимая любовь к театру.

Помню его в антрактах на сцене Никитинского театра среди толчеи и сутолоки перестановки. На ногах широченные шаровары, белая рубашка распахнута на груди; в одной руке грим, в другой — колокольчик; внимательно следя за тем, что делают рабочие, давая им беглые указания, он поспевал гримироваться на ходу, без зеркала и никогда не опаздывал вовремя дать звонок — публика украинского театра терпеть не могла затяжных антрактов.

И как было мне, подростку, не «заболеть» театром, не влюбиться навсегда в этот мир преображенной правды, имея перед глазами такой пример увлеченного служения искусству!

Глухая семейная борьба против моих театральных симпатий шла между тем своим чередом. Отец хотел видеть меня военным, а я не допускал и мысли о том, что могу быть кем бы то ни было, кроме актера. Окончив общеобразовательный курс, я отбыл воинскую повинность в армии и тут пошел, как говорится, ва-банк. Родители послали меня в Чугуев — держать экзамен в юнкерскую школу. В Чугуев я поехал, но на экзамен попросту не явился и вернулся в Харьков, где некоторое время скрывался у знакомых, строя планы один фантастичнее другого, вплоть до поездки в Америку, в Канаду, где, по слухам, работал среди переселенцев украинский театр. Тут-то и разыскала меня сестра и в {50} первый раз заговорила со мной, как со взрослым, сознательным человеком.

— Алеша, это несерьезно, — сказала она, — любишь театр, а ведешь себя, как мальчишка, начитавшийся скверных романов. Театр — это святое место, и бегать туда не следует. Туда нужно входить по чести и по праву, сознавая, что не только тебе дорог театр, но и ты театру необходим и дорог. Хочешь быть актером — поезжай учиться. Там видно будет, что из тебя получится…

И вот я в Москве, в доме бывшего украинского актера Ильи Матвеевича Уралова, в ту пору уже знаменитого городничего в спектакле Художественного театра. Свалился я к нему как снег на голову — худой, нескладный, с «лишними» руками, которые нигде не умещались и неумолимо лезли всем на глаза. Зато у меня были великолепная вельветовая блуза и пышный бант, казавшийся мне главным признаком принадлежности к артистическому миру. Критически оглядев меня с головы до ног, Уралов поморщился, но все же привычно спросил:

— Ну‑с, что же мы будем читать?

Оказалось, что «мы» читать ничего не умеем, зато можем тут же, с места проиграть за всех исполнителей сряду излюбленные украинские пьесы, которые я знал назубок, от корки до корки.

— Ну ладно, — сказал Уралов, еще раз неодобрительно покосившись на мой бант. — Выучишь у Гоголя «Днепр» и придешь ко мне опять — я дам тебе несколько уроков.

Вот с этим «Днепром» я и поступил в 1909 году в частную театральную школу, возглавлявшуюся артисткой Художественного театра Софьей Васильевной Халютиной. Не знаю уж, чем руководствовались мои экзаменаторы, решившись взять в русскую театральную школу украинского хлопца с откровенным «хохлацким» выговором, что усмотрели за моим «Днепром», но только я был принят и даже спустя некоторое время освобожден от платы за обучение, почти для меня непосильной, что допускалось лишь в отношении учеников, на которых возлагали известные надежды. Так начиналась профессиональная жизнь.

{51} Занятия в школе захватили меня целиком. Правда, я, грешным делом, не раз досадовал в душе на то, что приходится уделять время «бесполезным» теоретическим дисциплинам, но их, на мою радость, в школе Халютиной было немного. Зато все связанное с техникой моего будущего ремесла принималось мной как откровение.

Еще за день до поступления в школу я не представлял себе, что можно годами осваивать профессию актера, что наше искусство имеет такую глубокую и сложную внутреннюю организацию. Но, раз поняв, отдался без остатка работе в школе, проводя там все свое время — с утра до глубокой ночи.

Школа Халютиной, насколько я ее помню, построена была просто, без затей. Мастерство актера, пластика, танец, постановка голоса, техника речи да несколько кратких теоретических курсов, содержащих в себе минимум сведений по истории культуры, — вот, пожалуй, и вся ее учебная программа. Но система воспитания молодого художника в этой школе имела, с моей точки зрения, одно бесспорное преимущество перед солидными, сложно организованными учебными заведениями, существовавшими уже в ту пору, да и перед нашими тоже: ученик там был предельно приближен к учителю, отношения между ними складывались живые и непосредственные, и каждый мастер нес за своих питомцев полную личную ответственность — творческую и человеческую. Не было такого вопроса, такого внутреннего сомнения или тревоги, с которыми мы не могли бы обратиться к нашим учителям. Учеников в школе было немного, а учителя были превосходные; мы знали их, а они знали нас и умели подойти к каждому из нас индивидуально.

Я лично помимо прямых занятий по мастерству актера с первого же дня подвергался и жестокой педагогической обработке на предмет вытравления из меня нестерпимого украинского акцента. Сама Софья Васильевна занималась со мной ежедневно. Она заставила меня завести тетрадь, куда я вписывал правила произношения слов, краткие сведения по русской фонетике; еще долгие годы спустя эта тетрадь служила мне превосходным {52} рабочим подспорьем. Софья Васильевна обязала других учеников поправлять меня, когда я делал ошибки в речи. Шутя, она говорила: «Я стала бы штрафовать вас по копейке за каждую оговорку, если бы не боялась вас разорить!» И действительно, я был гол как сокол, а этот копеечный штраф легко мог вырасти до солидной суммы — так часто я грешил в ту пору против чистоты русского языка. И то обстоятельство, что уже в школе я почти совладал со своим ужасным акцентом, говорит о высоком ее профессионализме, о серьезной постановке дела в ней.

В этих условиях ошибки в определении профессиональной пригодности учеников были довольно редки. Лица неодаренные не просачивались через школу на сцену, как это нередко бывает теперь при всех достоинствах нынешней системы воспитания актера. С первого же курса к нам присматривались самым внимательным образом, «просвечивали» нас своеобразным «душевным рентгеном», проверяли со всех сторон, для того чтобы многим из нас сказать серьезно и дружески: «Хорошие вы ребята, но актеров из вас не получится. Оставьте театр и ищите свое место в жизни».

В школе царила атмосфера глубокого уважения к Московскому Художественному театру. Педагоги наши все были мхатовцы — С. В. Халютина, И. М. Москвин, К. А. Марджанов, В. Л. Мчеделов; на уроках постоянно произносилось имя К. С. Станиславского как олицетворение всего самого высокого, самого передового в искусстве. И я, провинциал, по горло занятый работой в школе, не успев сколько-нибудь серьезно познакомиться со спектаклями Художественного театра, узнать, в чем состоит его новаторский подвиг, твердо решил для себя, что стремиться следует именно в этот театр, с которым связаны столь прогрессивные веяния и идеи. Конечно, это не было с моей стороны сознательным решением, но также не было и слепым подражанием господствующей театральной моде. Я смутно чувствовал, что будущее — там, в скромном сером здании на Камергерском, что через этот сценический университет должен пройти каждый, кто хочет заниматься искусством всерьез. Вот почему, когда был объявлен набор в группу сотрудников при {53} Московском Художественном театре, я держал туда экзамен и был принят в числе шести других среди великого множества желавших.

Этот хмурый осенний день круто повернул мою судьбу. Поступая в Художественный театр, я полагал через некоторое время вернуться на родину, к своей любимой украинской сцене. Я не вернулся туда. Новое искусство, новые формы властно завладели моей душой. В том, что я стал актером Художественного театра, был некоторый элемент случайности — я мог прийти в искусство и иным путем. Но я перестал быть случайным для этого театра человеком на другой день, после того как вступил в его великолепный тогда коллектив.

Моя дальнейшая профессиональная жизнь протекала сложно и пестро. Я много бродяжил, много ездил, работал в различных театрах, прошел через ряд увлечений и крайностей, от чего-то отказывался, с чем-то соглашался, всегда искал и не всегда находил. И я хорошо сознаю, что будущий историк театра, если вздумается ему помянуть меня в своих исследованиях, никогда не отнесет Алексея Дикого к сонму правоверных и собственно мхатовцев, о чем я, честно сказать, не жалею — у меня своя доля, своя дорога. Но пусть я, как творческая единица — довольно нестройная, угловатая единица — не укладываюсь в рамки «чистых» мхатовских критериев; всем хорошим в себе, всем, что удалось мне сделать полезного в искусстве, я обязан школе Художественного театра, влиянию моих замечательных учителей — Константина Сергеевича Станиславского и Владимира Ивановича Немировича-Данченко.

Я не одинок в этом отношении. Сегодня вместе со мной, рядом со мной живут и трудятся мои товарищи, мастера актерского искусства и режиссуры, вышедшие из колыбели Московского Художественного театра. Как ни различен их творческий облик — все они могут сказать то же самое. Это Художественный театр заложил в нас органическое чувство правды, ненависть к театральной лжи, в каких бы формах она ни проявлялась. Это Художественный театр воспитал в нас сознание, что искусство переживания есть единственный и универсальный ключ к любому сценическому жанру. Это Художественный {54} театр выработал в нас неуклонную преданность делу, которому все мы служим.

Каждый из нас шел в искусстве своей дорогой, но корни были одни. Вот почему я так горжусь тем, что в личном моем архиве хранится пожелтевшая газетная вырезка, где говорится, что Алексею Дикому в числе шестнадцати других товарищей присваивается пожизненное звание артиста Московского Художественного театра. Я получил это звание в 1927 году, как раз тогда, когда навсегда порывалась моя непосредственная, рабочая связь с театром, существовавшим под общей маркой с Художественным.

Вступив в 1910 году в группу сотрудников, я еще продолжал некоторое время заниматься в школе Халютиной, но это становилось все труднее, по мере того как росла моя загруженность в театре. Вначале нас лишь использовали в массовых сценах, затем стали поручать роли «без ниточки» — выходные, с двумя-тремя словами или вовсе без слов и потому требовавшие, как полагали мы, особенной тщательности отделки, особой творческой меткости. Через год по установившемуся обычаю мы вновь держали экзамен — на этот раз в так называемую школу Художественного театра. Сотрудники, зачисленные в школу, окончательно признавались «своими», и театр принимал на себя заботу об их творческом развитии. Так было и со мной, и начиная с этого дня занятия в школе Халютиной стали нерегулярными, а вскоре отпали совсем. Но я до сих пор испытываю нежность к моей первой учительнице, сохраняю самые дружеские отношения с ней.

Я пришел в Художественный театр, когда начиналась работа над «Братьями Карамазовыми» Достоевского, когда в фойе и за кулисами театра появилась характерная фигура Крэга в ботах, со стружками в львиных седых волосах (следы упражнений в макетной мастерской), когда пьесы Л. Андреева заняли неподобающее место в репертуаре театра, когда стало трудно работать, трудно сохранять свои общественные позиции и руководителям нашим становилось минутами страшно за театр. Это было тяжелое время, но, повторяю, не одни только силы реакции атаковали скромное здание на Камергерском. {55} Это было время борьбы прогрессивных идей с философией мракобесия, реализма — с мистикой и декадансом, русской национальной художественной традиции — с «Иванами, не помнящими родства». Мы, молодые, только вступавшие в жизнь и искусство, оказались на арене этой борьбы вместе со своими старшими товарищами. Дурные и добрые влияния скрещивались в наших душах, образуя сложный сплав, в ряде случаев делая затяжным и мучительным процесс окончательной творческой кристаллизации. Таков был тогдашний день русской сцены, и о нем мне хочется поведать читателю, повторяю, ничего не скрывая, не боясь правды, какой бы она ни была.

## **{56}** Достоевский в Художественном театре

Что и говорить — страшновато начинать повесть своей, театральной жизни с рассказа об одном из самых сложных и, пожалуй, самых неисследованных явлений в истории русской культуры.

Достоевский в Художественном театре — может ли быть что-либо более запутанное и неясное! Строго говоря, мы считаем установленным в этом вопросе только одно: что инсценировки романов Достоевского были сомнительным актом с точки зрения принципов репертуарной политики театра, что спектакли Достоевского вызвали гневную отповедь А. М. Горького и стали поводом для газетной полемики, вышедшей далеко за рамки собственно театральные. Но этого мало, чтобы судить о художественном явлении, да еще такой сложности, как позднее творчество Достоевского и пути сценической интерпретации его романов. И если «Бесы» — произведение сугубо тенденциозное, пасквильное — не вызывают двух точек зрения, то с «Карамазовыми» все обстоит не просто. Во всяком случае, не так просто, как мы привыкли себе представлять.

В самом деле, с одной стороны, Горький, истинный друг Художественного театра, друг и доброжелатель, поднимает знамя борьбы против постановки «Николая Ставрогина» как раз накануне его премьеры и намеренно называет свои статьи обобщенно: «О карамазовщине» и «Еще раз о карамазовщине». Пафос горьковского обличения направлен не только против «Ставрогина», но {57} вообще против постановок Достоевского в Художественном театре, точнее — против Достоевского на сцене в условиях режима общественной реакции. Больше того: Горький вводит в литературу и критику самое словечко «карамазовщина», потому что в последнем романе Достоевского особенно полно и последовательно представлены философские взгляды писателя, выражены противоречия его таланта.

Но, с другой стороны, если уж следовать русской пословице, утверждающей, что из песни слова не выкинешь, нельзя забывать и о многих достаточно авторитетных свидетельствах, в которых спектакль «Братья Карамазовы» (речь пока только о нем) расценивался как явление художественно значительное. Нельзя забывать, что такая же атмосфера царила в те дни внутри коллектива театра, что Вл. И. Немирович-Данченко видел в спектакле новое слово, «бескровную революцию», равную по значению — шутка сказать! — чеховским постановкам театра (здесь Владимир Иванович имеет в виду, естественно, революцию художественную, творческую, открывающую широкие перспективы для дальнейшего расширения психологических и эпических возможностей театрального искусства).

«Мы все ходили около какого-то огромного забора и искали ворот, калитки, хоть щели. Потом долго топтались на одном месте, инстинктом чуя, что вот тут где-то легко проломить стену, — писал он за границу Станиславскому, по болезни не присутствовавшему на премьере спектакля. — С “Карамазовыми” проломили ее, и когда вышли за стену, то увидели широчайшие горизонты. И сами не ожидали, как они широки и огромны… С “Карамазовыми” разрешился какой-то огромный процесс, назревавший десять лет»[[1]](#footnote-2).

Что это — ошибка большого мастера, несбывшееся пророчество или следствие идейной ограниченности, не позволившей Владимиру Ивановичу разобраться в объективной вредности сценического произведения, созданного его собственными руками? Или на этот раз творческие {58} достижения спектакля эмансипировались от его идеологических основ, чего, как известно, не бывает? Ну, а как снять со счетов то обилие высоких актерских удач, которыми был ознаменован спектакль «Братья Карамазовы»? Ведь нельзя же, в самом деле, исключить «Карамазовых» из творческой биографии Качалова и Леонидова, Лужского и Воронова, Кореневой и Москвина!

Полагаю, что здесь несоответствие мнимое. Оно лишь косвенный признак того, что мы имеем дело с противоречивым явлением. И в этих противоречиях стоит разобраться, если мы хотим знать всю правду о спектакле «Братья Карамазовы».

Вот я и хочу попытаться по чести, ничего не скрывая, рассказать об этом спектакле, каким я его помню, каким он вошел в мою душу, наполнив ее большими, немеркнущими впечатлениями.

Я пришел в театр, когда работа над «Карамазовыми» вступала в решающую фазу. Позади — в предыдущем сезоне — остались застольные репетиции, захватывающе интересные, по словам тех, кому довелось слышать, как глубоко и ярко анализировал Владимир Иванович роман Достоевского. Был закончен разбор по внутренней линии, по всем многообразным ходам подтекста. Пора было перебираться на сцену, начинать лепку спектакля во времени и в пространстве. А между тем ясного представления о том, во что это все может вылиться, не было, кажется, ни у кого в труппе, за исключением самого Владимира Ивановича.

Не надо забывать, что принципы этого спектакля, по нынешним временам вполне обычные, тогда были неслыханным новшеством. Инсценировка романа вместо привычной пьесы, сукна вместо строенных декораций, детали обстановки вместо законных интерьеров, чтец за кафедрой — все это свелось воедино именно в «Братьях Карамазовых». Правда, инсценировать Достоевского до Художественного театра пробовали Суворин и Орленев, в свое время Савина играла Настасью Филипповну в «Идиоте», но все это были непритязательные попытки «приспособления» романа к данным известного актера, попытки, неспособные стать законодателями новых сценических форм. Когда же за {59} дело взялся такой серьезный театр, как Художественный, стало ясно, что он либо докажет правомерность сближения театра с литературой через сценическую жизнь романа, либо заставит навсегда отказаться от этой идеи.

Я хорошо помню, как в канун нового сезона (1910/11), сразу после возвращения труппы из отпуска, Владимир Иванович собрал актеров в верхнем фойе и долго говорил о сложности задач, возникших перед театром в связи с инсценировкой многопланового произведения прозы. Он отметил тогда, что обращение к роману вызвано, с одной стороны, скудостью современного русского репертуара, на котором только и может расти актер, «выбиваясь из представления к творчеству», с другой — желанием одарить сцену всеми духовными богатствами нашего отечественного романа. Сам Владимир Иванович, человек, пришедший в театр из литературы, давно и крепко об этом мечтал. Ему уже и в ту пору грезилась серия монументальных спектаклей, созданных на материале прозы; он намеревался от инсценировок романов Достоевского прийти к произведениям Тургенева, Гончарова, Толстого.

Предвосхищая замечания некоторых критиков, историков театра, склонных видеть в тогдашнем обращении МХТ к роману лишь дурной репертуарный компромисс, я еще раз подчеркиваю, что Владимир Иванович, беседуя с нами в верхнем фойе, выдвинул именно эти две мотивировки. Напомню также, что на этом пути, на пути расширения репертуарных возможностей, театр одержал впоследствии значительные творческие победы. Сегодня никому не придет в голову оспаривать самостоятельное значение таких постановок МХАТ, как «Воскресение» и «Анна Каренина», «Бронепоезд 14-69» и «Земля».

Тогда же, в пору нашей беседы в верхнем фойе, все это было еще смутно и неясно. Мы слушали, удивлялись, терзались невысказанными сомнениями: как это так — в театре, и вдруг двухтомный роман! Но самое удивительное наступило в конце, когда Владимир Иванович заявил с невозмутимой серьезностью, что руководители постановки (то есть сам Владимир Иванович {60} совместно с В. В. Лужским) «совершенно не знают», как нужно решать спектакль, и будут крайне признательны, если кто-нибудь из актеров, независимо, как говорится, от чина и ранга, предложит свое решение. «Нам нужна ваша помощь, — сказал он. — Мы полагаемся на вашу интуицию, на ваш жизненный и сценический опыт, на энтузиазм и рвение тех, у кого по юности лет нет еще никакого опыта. Давайте вместе пробовать, вместе рисковать!»

Это заявление вызвало, как пишут в газетных отчетах, заметное «оживление в зале». Мы, молодые, догадывались, что Владимир Иванович, попросту говоря, хитрит, что решение у него, конечно, есть, но ему хочется послушать и нас, хочется, чтобы и мы вместе с ним пошевелили как следует мозгами. И, так как просьба Владимира Ивановича была делом нешуточным, то начиная с этого дня мы буквально зарылись в произведения Достоевского, в критическую литературу о нем, достаточно, впрочем, сбивчивую и невнятную.

Смысл этой мудрой меры Владимира Ивановича полностью ясен мне только теперь. Ведь она была приурочена к моменту, когда в спектакль входила большая группа новых людей, ошеломленных беспрецедентностью и сложностью задачи. Лишь исполнители главных ролей, работавшие с Владимиром Ивановичем в прошлом сезоне, разделяли его веру в успех этого смелого предприятия. Остальных еще нужно было к Достоевскому приобщить, окунуть в мир его образов, расшевелить фантазию, активизировать мысль. Нужно было возложить ответственность за постановку на плечи всего коллектива. Это и сделал Владимир Иванович на собрании в верхнем фойе.

И действительно, сколько я помню, на время «Карамазовых» театр обратился в огромную лабораторию, где сотрудничали все до единого, занятые в этой постановке. Спектаклей в ту пору не было, так как сезона не открывали. Его открыли «Карамазовыми» 12 октября 1910 года. Работа кипела в мастерских, молодежь увлеченно занималась с В. В. Лужским массовой сценой — словом, дел было по горло.

Многие важные вопросы постановки действительно {61} решались сообща. Никаких литераторов, «перелагающих» роман для сцены, в театре не было — тогда вообще не существовало такой профессии. Инсценировка рождалась внутри театра, непосредственно в ходе репетиций. Сильно спорили, например, о том, распределять ли отобранный материал на два вечера (факт неслыханный!), или попытаться втиснуть его в рамки «нормального» четырехчасового спектакля. И еще в канун премьеры состав картин, попадающих в спектакль, не был установлен окончательно. В работе Владимир Иванович старался захватывать материал романа как можно шире, хорошо сознавая, что часть срепетированных сцен в дело пойти не может. Ему было важно, чтобы актеры овладели непрерывностью действия, чтобы внутренняя линия их образов не «рвалась» при каждом пробеле в инсценировке, а как бы протягивалась от одного выхода исполнителя до другого. Лишь сегодня я понимаю, что это — единственный способ овладения прозой, когда она попадет в театр, «транспонируется» на сценические подмостки.

Таким образом, накануне премьеры коллектив жил общим подъемом и общим волнением. Судьба спектакля тревожила занятых и незанятых. Были верующие, были и скептики, в чем-то сомневались, что-то предсказывали и работали, работали не покладая рук. Прав был тот рецензент, который назвал сто девяносто репетиций «Карамазовых» «подвигом Художественного театра».

Но, как ни активны были участники спектакля «от мала до велика», я убежден, что они ничего не смогли бы сделать, если бы не Владимир Иванович. Настоящая, законченная концепция спектакля была только у него одного. Что же касается нас всех, в особенности молодых, то нас занимали в ту пору соображения скорее эстетические, связанные с новаторством формы спектакля, чем идеологического порядка. Художественная необычность затеи Немировича-Данченко слишком резко бросалась в глаза.

И только Владимир Иванович, инициатор и застрельщик инсценировок Достоевского, понимал, что в подобном выборе таится не малый риск для общественной {62} репутации Художественного театра. Об этом говорят его интервью с репортерами ряда газет накануне премьеры «Карамазовых». Вот содержание одного из них: «Достоевский писал, как романист, но чувствовал, как драматург. У него — сценические образы, сценические слова. Как многое в его романах так и рвется в театр, на сцену и так легко, так естественно укладывается в ее рамки, сочетается с ее специальными требованиями и условиями. Целые главы — настоящие и замечательные куски драмы. Особенно в “Бесах”. *И только характер этого романа, его идейная окраска остановили желание перенести его на сцену*»[[2]](#footnote-3). (Подчеркнуто мною. — *А. Д*.)

Так, начав с изложения сценических достоинств романов Достоевского, Владимир Иванович закончил сомнениями в их политическом смысле. Это усложняло работу театра и над «Карамазовыми», ставило режиссера перед рядом серьезных трудностей как художественного, так и идейного порядка.

Но, повторяю, приступая к постановке, Владимир Иванович уже предчувствовал «отгадку». Он не искал, а находил. Я не мог присутствовать на многих его интереснейших репетициях, потому что молодежь сразу же включили в работу над картиной «Мокрое». Забегая урывками в зрительный зал, я видел, как фантастически быстро растет спектакль, какими гигантскими шагами движутся вперед актеры, как из бесформенной груды наработанного материала вырисовываются четкие контуры сценического здания. А это бывает лишь при наличии своей концепции у постановщика, твердого взгляда на содержание и образы будущего спектакля.

Только теперь, через годы, пробегая мысленно по всем двадцати картинам спектакля, вспоминая, как он был построен, я вижу, что «Братья Карамазовы» в Художественном театре являют собой пример плодотворной борьбы с писателем за все лучшее, прогрессивное, демократическое в его творчестве.

От достоевщины к Достоевскому — таков был путь театра в этой сложной работе.

{63} Ретроградность Достоевского как мыслителя не подлежит, думается мне, никакому сомнению. Достоевский — человек, сломленный царской каторгой, разорвавший с демократическими идеалами своей юности, многократно пытавшийся примирить общественные противоречия через религию, автор реакционной речи о Пушкине — одним словом, фигура в достаточной степени одиозная. Я прочел у Сартра в его интервью по поводу пребывания в Советском Союзе[[3]](#footnote-4), что русские не любят Достоевского, потому что им нечего «взять» из его романов, потому что ничто в них «не работает» на современность. Я думаю, что русские не столь утилитарны и что Сартр здесь безусловно неправ, однако эта точка зрения любопытна, так как лишний раз свидетельствует о несоответствии идейных мотивов позднего Достоевского мыслям и чувствам советского человека.

Но Достоевский, друг и «доверенное лицо» Победоносцева, так и не был им «приручен» до конца. Недаром правительство, весьма одобрявшее мотивы смирения в романах писателя, взирало на Достоевского с постоянной опаской; оно никогда не было в нем уверено, никогда не видело в нем «своего». Нельзя точнее сказать о Достоевском, чем сам он сказал о себе в письме к Фонвизиной: «… Я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки»[[4]](#footnote-5).

Сомнения Достоевского, его склонность «опрокидывать» собственные доводы, надорванность и мучительство, сопровождавшие его размышления над жгучими вопросами времени, проистекали, кажется мне, от характерного для многих писателей в классовом обществе разрыва между мыслителем и художником. У Достоевского было острое зрение. Он не был бы великим писателем русским, если бы из-под пера его не лилась то и дело вопиющая, гневная правда о жизни. Он сам пугался этой правды, отгораживался от нее, а правда все {64} преследовала его, как кошмар, разбивая в прах тот жалкий монастырский идеал, в который он пытался «вместить» и революцию и реакцию.

Достоевский действительно сомневался во всем, и прежде всего в собственном монастырском идеале, и в силу этого благодетельного сомнения оставил нам рвущие душу картины страданий униженных и оскорбленных, трагедии обездоленных. Оставил, может быть, «рассудку вопреки», повинуясь властному внутреннему голосу. Но от этого картины, им нарисованные, не становятся менее яркими. Нужно быть глухим, чтобы не расслышать в романах Достоевского тоски и боли за человека, маленького, всем обделенного человека, взятого в тиски социальной несправедливостью. Ему, писателю-разночинцу, прошедшему сквозь ужасы каторги, видевшему жизнь на самом ее дне, был кровно дорог этот горемычный человек; то и дело тревожил он чуткую совесть писателя, не давая покоя, настоятельно требовал правды о себе.

Марксизм-ленинизм учит нас судить художника, творившего в условиях ожесточенной борьбы двух культур, испытавшего непрестанное воздействие не только сверху, со стороны «власть имущих», но и «снизу», со стороны народа, судить его не по тому, что он *хотел сказать*, а по тому, что в итоге *сказалось* им, что излилось жизненной правдой на страницы его произведений. Многое в творчестве Достоевского сегодня чуждо нам. Мы органически не приемлем достоевщины, которую так ценят в буржуазных реакционных кругах. Но из того, что ретрограды сотворили себе кумир как раз из слабых сторон творчества Достоевского, еще не следует, что мы должны отречься от художника, оставившего нам потрясающие документы русской жизни известной эпохи. Отдавать Достоевского нашим противникам, на мой взгляд, преступно и недостойно.

Мы сами скажем правду об этом большом писателе, о его взлетах и его падениях. Мы сами разберемся в том, где Достоевский писал правду и только правду, а где, одержимый ложной идеей, он клеветал на жизнь, ее придумывал, отдавался во власть самоистязания и мучительства, глубоко чуждых здоровой психике нашей.

{65} Но сложность дела заключается в том, что если, скажем, у Гоголя, художника тоже противоречивого, есть, первая часть «Мертвых душ» и вторая, как будто написанная другой рукой, есть «Ревизор» и отдельная к нему «развязка», есть, наконец, «Выбранные места из переписки с друзьями», пригвожденные Белинским к позорному столбу, то у Достоевского почти в каждом романе существуют и свои «Выбранные места» и свои — в плане идейном — «Ревизоры». Гоголь пришел к реакционным взглядам в конце пути, Достоевский большую часть своей жизни пробродил между двух берегов — отсюда, кажется, и знаменитые «две бездны» его.

Есть исключения из этого правила. Ни «Бесы», ни «Записки из подполья» не содержат в себе элемента общественно и художественно ценного. Это создания фантазии больной и злобной, и советский читатель отвергнет их, так сказать, с порога. Здесь, кстати, и заложена была причина неумолимой обреченности «Ставрогина» в постановке Московского Художественного театра. Но после «Бесов», после речи о Пушкине Достоевский приходит к «Братьям Карамазовым» — самому двойственному из всех его романов. Повторяю, в «Карамазовых» наиболее полно выражен религиозно-философский догмат Достоевского, но там есть на что опереться исследователю, который захочет доказать справедливость тезиса А. В. Луначарского: «… под мрачным обликом апостола отречения и проповедника православия и государственности таился мученик и полузадушенный средой протестант…»[[5]](#footnote-6). Этот роман подтверждает и мысль Салтыкова-Щедрина: «С одной стороны, у него являются лица, полные жизни и правды, с другой — какие-то загадочные и словно во сне мечущиеся марионетки, сделанные руками, дрожащими от гнева…»[[6]](#footnote-7).

Эту двойственность ясно видел Художественный театр, инсценируя «Братьев Карамазовых». И достаточно вникнуть в вопрос, на каких принципах строилась {66} самая инсценировка, как старательно отделялась В ней «пшеница от плевел», реакционная философия — от жизненной правды характеров, от «горестных замет» сердца писателя, чтобы понять, куда направлял свои поиски театр во главе с Владимиром Ивановичем в этой своей интереснейшей работе. Не со всяким произведением может быть проделана такая операция. Но Художественному театру в спектакле «Братья Карамазовы» она в значительной степени удалась.

Прежде всего была целиком отсечена монастырская богостроительская линия романа: старец Зосима, «великий инквизитор», глава «Дитё», где речь идет о христианском «просветлении» грешного Мити Карамазова. И хотя это было сделано по цензурным соображениям, но одной лишь цензурой дело не объясняется. Известно, что запрещалось выводить на сцену лиц духовного звания, но иметь мысли в духе официального православия не запрещалось, кажется, ни одному сценическому герою. Театр не воспользовался этой возможностью, наоборот, выбросил все, что только можно было выбросить, а кое-где попросту подменил мотивировки, пойдя на оскудение некоторых образов, и в наибольшей степени — образа смиренника Алеши.

Забегая вперед, скажу, что на голову моего друга и однокашника В. В. Готовцева сыпались тогда бесчисленные упреки во всех и всяческих смертных грехах. А он, между прочим, ни в чем не был виноват. Можно ли было спрашивать с него за то, что в спектакле не вышел Алеша, когда этот образ в самой инсценировке романа сведен был к минимуму, лишен всякого налета «идеальности», свойственной ему у Достоевского! Алеша нес в спектакле лишь сюжетные функции. Он нужен был для внутренней связи картин, для того чтобы остальные герои могли по очереди открывать перед ним свои души — словом, он стал второстепенной фигурой, и это отнюдь не случайно, я думаю, потому что Алеша — единственный из братьев, воплощающий в себе «христианское» начало романа. А театр ориентировался на «мирскую» его сторону, по мере сил отбирая в тексте Достоевского все, что насыщено социальными мотивами, что раскрывает картину жизни русского захолустья {67} тех лет с его надрывающими душу контрастами. Пьеса начиналась рассказом чтеца о том, как отходящий Зосима посылает Алешу в мир, предлагая ему «возле братьев быть», и кончалась неотвратимостью «судебной ошибки», порожденной холодным бездушием чиновников, вершащих приговор над человеческой судьбой. Не случайно следствие в «Мокром» стало идейным центром спектакля Художественного театра. Именно в этих эпизодах романа театр расслышал нотку толстовского обличения казенщины и бездушия судебной машины самодержавной России. Не случайно театр так долго и упорно добивался разрешения показать на сцене гнусную комедию суда и уже после премьеры, когда отшумели газетные толки, отстоял у цензуры право ввести в заключительную картину пьесы речи прокурора и столичного адвоката Фетюковича, написанные Достоевским с подлинным сатирическим блеском. А ведь подобная «доработка» спектакля была по тем временам неслыханной. Все это делалось во имя усиления социальных мотивов постановки.

И вот что еще интересно: стремясь к предельному лаконизму и четкости построения, объединяя весь спектакль вокруг истории Мити Карамазова, театр счел, однако, необходимым бережно сохранить эпизоды, связанные со штабс-капитаном Снегиревым, не боясь, что они прозвучат в спектакле своего рода вставной новеллой. Были показаны оба «надрыва» — «В избе» и «На чистом воздухе», относящиеся, как мне кажется, к лучшим страницам у Достоевского и наиболее полно воплощающие в «Карамазовых» тему униженных и оскорбленных. Для меня капитан Снегирев с его больным и гордым сыном Ильюшечкой, вопиющей нуждой и высоким чувством собственного достоинства близок духовно тем героям писателя, которым мы и сегодня отдаем свое сочувствие и любовь: брошенной девочке Нелли, горемычной семье Мармеладовых, «бедным людям», Неточке Незвановой, с юных лет оскверненной Настасье Филипповне.

Ту же тенденцию можно легко проследить во всей инсценировке, положенной театром в основу спектакля. Театр подчеркивает, выделяет словечко «барышня» в характеристике Катерины Ивановны (я отлично помню, {68} как это «барышня», «ангел-барышня» оскорбительно и жестко звучало в спектакле); вкладывает в уста Алеши (вернее, тщательно сохраняет) реплику «богато живете», сказанную им в адрес матери и дочки Хохлаковых. Несколько споря с автором, идеализируя в соответствии со своим «толстовским» миросозерцанием материал романа, театр снимает все упоминания о миллионщике Самсонове, о таких черточках Грушеньки, как расчетливость, трезвость, купеческий практицизм. Недвусмысленно резко клеймит заносчивых и жуликоватых панов, один из которых, «прежний и бесспорный», явился причиной всех несчастий Груши-девушки, поселил злые, мстительные чувства в ее душе. Умещает в двух картинах беспощадную критику гнусного явления «карамазовщины» в лице отца семейства — Федора Павловича. О судейских я уже сказал. В общем, театр отчетливо меняет акценты, выплескивая вместе с монастырской стихией романа истерический надлом, болезненность психологии, любование путаницей и раздвоенностью человеческих душ, то есть все то, что так ценят в Достоевском люди упадочной буржуазной культуры.

Так возникала в спектакле горькая мысль об уродствах и ненормальности жизни, удобной лишь для богатых, жизни, калечащей души людей, не оставляющей им права на человеческое счастье. Так рождался спектакль, горячо сочувствующий горю униженных, исполненный веры в то, что добрые начала в человеке непобедимы, что в мире есть еще такие непреходящие ценности, как совесть, честь, достоинство человека, нравственное отвращение к злу.

Конечно, «Карамазовы» Художественного театра не стали и не могли стать произведением прямого протестантского смысла. Не могли стать потому, что этому серьезно мешали и тогдашний уровень идейной зрелости театра (речь идет о времени реакции!) и, конечно, самый материал романа Достоевского. Социальная тема спектакля нащупывалась театром в пределах свойственного ему демократизма, лишь частью осознанного, а больше интуитивного, не отмеченного ясностью идейных позиций. Но если бы мне позволено было определить место этого спектакля в развитии Художественного театра, {69} я, не задумываясь, отнес бы «Карамазовых» к числу произведений, продолжающих демократические тенденции его юности.

Предвидя, что такая моя оценка «Карамазовых» в Художественном театре может многим показаться сомнительной, я прошу читателей задуматься над вопросом о том, в каком окружении вышел этот спектакль на сценические подмостки (я имею в виду репертуар Художественного театра тех лет). С одной стороны, напряженная, путаная символика андреевского «Анатэмы», тоже не лишенного «социального подтекста», но подтекста замутненного, с сильной примесью декаданса. С другой — кладбищенской холод «Miserere» С. Юшкевича, драмы, отмеченной отчаянным философским пессимизмом. И, наконец, «У жизни в лапах» К. Гамсуна, произведение с явной тенденцией утопить в нарочитой экзотике больные вопросы жизни.

«Стоит ли чего-нибудь самая талантливая пьеса, если она прозвучит хоть в одном сердце не голосом жизни, а голосом смерти?» — спрашивал рецензент «Русского слова» по поводу спектакля «Miserere»[[7]](#footnote-8). А критик П. Ярцев так характеризовал спектакль «У жизни в лапах»: «Пьеса ярко расцвечена и звучит пряно, почти до удушливости. Всесветная шансонетка, набоб, негр, зала антиквария, “наргилэ”, кобра у набоба, вечер у Гиле, шампанское у набоба в “Бристоле”, много музыки, масса красных и белых цветов — страсть, смерть от укуса змеи, еще смерть…»[[8]](#footnote-9).

А в «Братьях Карамазовых» на сцене являлись образы правдивые, очерченные с яростной и неистовой силой, представали картины жизни уездного города России в их вопиющих противоречиях, в их ужасающей наготе. В спектакле жили черты трагедии большого плана, к которой давно тяготел театр, тяготели его актеры, уже вышедшие на старт для смелого творческого прыжка. Все это позволяет отнести «Карамазовых» Художественного театра, несмотря на противоречия романа, отразившиеся и в спектакле, к положительным фактам истории культуры тех смутных реакционных лет.

{70} Но понять произведение в идейном плане — еще не значит уметь его сценически воплотить. Именно тогда, на репетициях «Карамазовых», понял я, как различаются между собой анализ статический, литературный и динамический, приводящий к действию, то есть анализ собственно театральный. Я услышал об этом впервые от того же Владимира Ивановича. Несколько раз говорил он нам, как о чем-то существенно важном, что идею произведения надо уметь найти в действии, в чертах поведения и характера всех без исключения героев, иначе сказать, — понять, куда, на какой объект направлен их темперамент, чем захвачены их чувство и мысль. Если направленность темперамента угадана правильно, — значит, спектакль наполовину решен.

Объяснения, данные нам по этому поводу Владимиром Ивановичем, настолько интересны, что стоит, мне кажется, о них рассказать, хоть они и выходят за пределы темы «Достоевский в Художественном театре».

«Возьмите Чехова, — говорил он нам. — Мы знаем, что Чехов в своих пьесах поведал о судьбах русской интеллигенции на рубеже XX века, увидел эту интеллигенцию разобщенной, пассивной, лишенной радости “общей идеи”. Этого достаточно для литературной оценки творчества писателя, но недостаточно для сценической интерпретации его пьес. Когда мы только приступали к Чехову в нашем театре, мы знали: должен быть “сценический ключ” к писателю, открывающий все тайники и “кладовые” его изумительной лирики. Думаю, что я не ошибусь, если скажу, что Чехов в театральном плане — это объект вне партнера».

Я понял Владимира Ивановича так: люди одиноки, несчастны, их мечты иллюзорны, на все их желания жизнь говорит им: «нельзя!» Каждый живет своим и в своем; лишь часть их души внимает общему разговору, а другая в то же время отдана какому-то внутреннему процессу, напряженному, тянущемуся через годы и месяцы. Чеховские герои пассивны внешне — внутренне они никогда не «безмолвствуют». Проходит путь сурового самоосуждения Иванов, мучительно доискивается дядя Ваня причин, по которым у него «пропала жизнь», тоскуют и рвутся в Москву три {71} сестры, ликует душа юной Ани, полная предчувствием весны. Вот отчего поразительные по своей музыкальности диалоги чеховских пьес сплошь и рядом разбиваются на ручейки монологов, лишь внешне связанных между собой. «Герои Чехова не знают сплошного общения», — говорил Владимир Иванович.

Достоевский в этом отношении — полнейшая противоположность Чехову. По мысли Владимира Ивановича, Достоевский в театральном плане — это объект в партнере.

Никто из героев Достоевского не знает истины, но все они ее страстно ищут. Ищут ответов на «проклятые вопросы», и не только в себе, в своей душе, но прежде всего в душе рядом стоящего человека. Жадно вникают в его доводы, ловят его на противоречиях, стараются познать его тайное тайных, понять, каковы пружины тех или иных человеческих поступков. Достоевский, а за ним и его герои никогда не верят человеку на слово: они проверяют, допытываются, следят, подозревают. Они словно связаны все друг с другом сетью уклончивых и недосказанных мыслей, скрытых мотивов, жадного любопытства к тому, какое «верую» исповедует рядом стоящий человек. Романы Достоевского — это вечный диспут, диспут не отвлеченный, но как бы скрепленный кровью, потому что писатель не признает празднословных теорий и каждый, казалось бы, абстрактный тезис тут же, и прямо, и иногда очень больно отзывается на судьбах его героев.

А в театральном плане это значит: глаза в глаза, зрачки в зрачки, взгляд, проникающий в душу соседа, мысль, нащупывающая его мысль. Иначе говоря, непременно и обязательно — объект в партнере. И потому диалог Достоевского никогда не превращается в монолог, а его монолог весьма часто оборачивается диалогом, что нашло свое наиболее отчетливое выражение в главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» — одной из самых ярких глав романа «Братья Карамазовы».

И еще одно соображение, с этим связанное. Соображение, так сказать, последующего порядка, ибо я не помню, чтобы я слыхал в те времена что-либо подобное от Владимира Ивановича. В общем, это мое собственное {72} соображение. Но оно, мне кажется, многое объясняет в том творческом событии, о котором Немирович-Данченко писал Станиславскому, образно называя это «проломить стену».

Существует термин: полифоничность Достоевского. Именно потому, что сам писатель — «дитя неверия и сомнения», он предоставляет своим героям безусловную «свободу голосов». Он не играет в поддавки ни с одним из них, а дает каждому обосновать свою точку зрения. Люди Достоевского спорят так, что, право, иногда и не знаешь, кому поверить, на чью сторону встать. Это спорят разные голоса в душе самого писателя, яростно сшибаясь друг с другом, приводя доводы один парадоксальнее другого, один другого острее и неожиданнее. И все это льется неудержимым потоком на страницы его произведений. Достоевский «диалектичен», как, может быть, ни один писатель. Все его интересы прикованы к сфере человеческой психологии, к борьбе в сознании, в душе героев. И это сделало Достоевского «своим человеком» в Художественном театре.

Правда, можно и заплутаться в извивах противоречий, раздирающих героев Достоевского, утонуть в «двух безднах», им свойственных. Можно потерять представление о добре и зле, о чести и бесчестии, о подлости и благородстве. Тогда — гибель реалистического искусства, ликвидация его идейных основ. Тогда ставить Достоевского опасно и вредно, так же как вредно и неправомерно его лишь таким образом читать.

Но Достоевский не Гамсун и не Уайльд. Он не стремится ошеломить читателя, поразить его «странностью» людской, не зовет любоваться изломом человеческой души. Достоевский страдает вместе со своими героями. И нужно уметь услышать эту глубокую и истинную ноту, скрытую в романах писателя, уловить его тягу к нравственному, чистому в человеке. Тогда нам откроется, кого любил он и кого ненавидел, чему в душе поклонялся и что в конце концов сжигал.

Именно так это было в спектакле «Братья Карамазовы». Театр многое «расслышал» у Достоевского, а кое в чем и поспорил с ним. И коль скоро это было так, то страстная интеллектуальность письма, необычайная острота {73} мысли писателя, пламенный накал чувств и насыщенность внутреннего мира его героев — все эти свойства таланта Достоевского помогли театру вырваться на простор искусства трагического, создать большое социальное полотно.

Все, что было накоплено о Чехове, постигнуто на материале сдержанной, «тихой» психологической драмы, ярким пламенем взметнулось в Достоевском, позволило актерам подняться к невиданным прежде высотам. Потенциальные силы прогрессивного сценического метода Станиславского именно в Достоевском получили полную свою реализацию, наконец-то стали явны всем. Потому что после «Карамазовых» никто уже, кажется (включая А. Р. Кугеля), не мог усомниться в том, что Художественный театр — это прежде всего *театр актера*.

Художественные особенности спектакля логически вытекали из его идейных основ.

Театр назвал свой спектакль «отрывками из романа Достоевского» и играл его в два вечера с отделениями вместо актов. В тексте пьесы не было ни единого слова, не принадлежавшего самому Достоевскому. Для связи картин театру понадобился чтец. Он сидел за кафедрой с левой стороны сцены, как бы сливаясь с порталом, с фоном, на котором развертывался этот спектакль. Когда приходила пора ему включаться в действие, на кафедре загоралась маленькая лампочка, зеленый абажур отбрасывал круглую тень на раскрытую книгу, и чтец Н. Н. Званцев, представительный, с «адвокатской» внешностью, с чуть приметной «летней» бородкой (летний отдых лица актера!), звучным, бархатным голосом читал тот или иной отрывок из романа. Читал ровно, бесстрастно, почти не окрашивая слов Достоевского личной «выразительной» интонацией.

Я не сразу разобрался, зачем это было сделано. Мне все казалось, что Званцев читает сухо, неинтересно, что это просто неудача актера, не захваченного текстом романа. И только позже я понял, что чтец задуман правильно, что всякое его «сочувствие» происходящему на сцене могло бы ненужно размельчить трагедию, лишить ее лаконической строгости форм. Чтец — не участник действия, он, — я повторяю это, — лишь фон, на котором {74} с особой отчетливостью проступает драматический контур событий.

Фоном было и оформление спектакля. Художник В. А. Симов, замечательный мастер живописных подробностей, типического интерьера, одухотворенных пейзажей, в «Карамазовых» стал на путь сурового самоограничения. Скромный темно-оливковый занавес был протянут между двумя колоннами, стоявшими по бокам сцены Художественного театра и уменьшавшими зеркало ее Он отдергивался слева направо, обнажая серый нейтральный задник, сукна кулис и жесткий минимум обстановки, лишь в намеке определяющий место действия той или иной картины пьесы. Круглый с гнутыми ножками красного дерева стол под белой скатертью, накрытый для кофе у Федора Павловича, одинокая ракита при дороге, где Митя встречает Алешу шутливым возгласом «кошелек или жизнь!», грубый потрескавшийся деревенский стол, видавший виды диван и два стула на первом плане в «Мокром», а также кровать в углу, задернутая грязным ситцевым пологом, — вот и все, что позволил себе художник, ища декоративный образ спектакля.

Казалось бы, Художественный театр, столь приверженный к жизни вещей на сцене, видевший в точно воссозданном быте важное средство реалистической образности, не привыкший воспринимать людей вне обстановки, их окружающей, сделал в этом спектакле шаг назад, уступил общепринятым тогда нормам сценического оформления. Меня могут спросить: «Как же так? Снова слева диван, а справа стол и два стула, то есть то же условное убранство сцены, против которого так горячо восставал Художественный театр в пору своей протестантской юности? Где же его пресловутое новаторство сверху донизу, в том числе и в вопросах декорационного искусства?»

Нет, театр не изменял себе, когда ставил «Карамазовых» в сукнах, с деталями обстановки. Напротив, он нашел здесь высшее выражение своих творческих идей. Пройдя через соблазн натуралистических излишеств в ранних постановках, бывших как бы «крайней» реакцией на рутину и условность старой сцены, Художественный театр пришел в «Карамазовых» к насыщенному {75} лаконизму, предпочитая множественности красок их концентрацию, всей радужной гамме — один выразительный блик.

Зато кровать и стол, «игравшие» в «Мокром», были не кровать и стол «вообще», не дежурные кровать и стол, а те самые, единственные, какие только и могли стоять в этом большом придорожном трактире с развращенными слугами и плутом-хозяином, где все таит в себе следы бессовестных загулов, все вычищено и прибрано кое-как, чужими, равнодушными руками.

Сценическая простота «Карамазовых» диктовалась прямым режиссерским заданием. Она также служила лишь фоном для острых внутренних столкновений, борьбы страстей, составлявшей нерв этого спектакля. Стоило театру расцветить сцену подробностями, весьма заманчивыми для такого живописца, как Симов, знатока быта и нравов русской провинции, и потускнели бы сильные тона трагедии, внимание зрителей оказалось бы неизбежно расслабленным, его «захват» происходящим не был бы столь абсолютным.

На тех же принципах (почти на тех же) строилась и кульминация спектакля — «Мокрое».

Во всех рецензиях о «Карамазовых» сцена «В Мокром» оценивалась в превосходных степенях. Эта картина была воспринята, как точнейшее творческое «попадание», «выстрел в яблоко», говоря языком военных. Острый, взвинченный ритм действия, густая, тяжелая атмосфера кабацкой оргии, «шабаш девок» (как выразились в одной из статей о спектакле), вино рекой, и деньги рекой, и десятки горящих алчностью глаз, неудержимо притянутых к пачкам кредиток в руках загулявшего Митеньки, — такой запомнилась мне эта сцена, выписанная сильными и резкими мазками с великолепным чувством меры, с непревзойденным мастерством режиссерской инструментовки целого.

Интересно, что, когда пришел момент «подключать» массовую сцену к основному действию и мы, молодые, с трепетом ждали, что-то скажет Владимир Иванович, одобрит ли нашу работу, внесет ли в нее свое видение, нас постигло известное разочарование. Владимир Иванович не сказал ничего. Он принял нас, как штрих, {76} ничего не решающий, как еще один элемент фона. Это был на моей памяти единственный случай полнейшего невмешательства Немировича-Данченко в режиссерско-педагогическую работу Лужского.

И если уж расценивать «Мокрое» с данных позиций, то прием, с моей точки зрения, был не вполне выдержан. Владимир Иванович не вмешался в массовую сцену, он как бы вывел ее из своего поля зрения, и это понятно: у него были другие, более важные задачи, но вмешаться, может быть, и следовало. Персонажи «массовки» оказались излишне ярко расцвеченными и моментами заставляли вспомнить словечко «олеография». Было нечто стилизованное, малявинское в этих крикливых сарафанах баб, затейливых, с петухами рубахах парней, в характерных фигурах евреев-цимбалистов, в разухабистой пляске, лихой частушке, во всей этой буйной, разряженной толпе, завладевавшей подчас вниманием зрительного зала. И хотя Владимир Иванович то и дело «уводил» это пестрое общество за кулисы, предоставляя сцену главным героям, и хотя, повторяю, в сочетании общих и «сольных» эпизодов «Мокрого» соблюдалось строжайшее чувство меры, мне все же казалось, что успех картины держался совсем не на блеске «массовки», пусть сделанной с обычной для театра тщательностью. Митя и Грушенька, Митя и поляки, Митя и следственные органы — таковы были три «оселка», на которых вращалось «Мокрое» в Художественном театре.

Сценами «Мокрого» открывался второй вечер спектакля. Задача неимоверной трудности: у исполнителей, попадавших сразу в обстоятельства сумасшедшего внутреннего напряжения, не оказывалось никакого «разбега». Вдобавок картина шла час двадцать минут — длительность небывалая в истории русского театра до «Карамазовых». Она как бы распадалась на два акта, Две части, до известной степени самостоятельные: Митин загул и следствие. В первой части сквозь пьяный угар дебоша просвечивало трагическое предчувствие беды, несчастья, жило ощущение «пира во время чумы». По мере «переключения» Грушеньки от поляков к Мите (линия, талантливо прочерченная режиссурой), по мере того как душа этой женщины, видавшей так много грязного, {77} обидного, воскресала «для жизни и добра», нарастали тоска и тревога Мити, страх за поверженного старика Григория, грызла его сердце мысль о преступлении, может быть, совершенном им, Дмитрием, подле дома отца.

Во второй части сценой завладевали мотивы обличительные. Все это следствие, казенное, грубое, это бесцеремонное влезание в чужую душу, поворачивание ножа в ране, — и такое вежливое, деликатное, с предупредительностью почти изысканной, эта полная неспособность взглянуть на дело неформально, проникнуть в суть поступков и помыслов «подследственного» — все было ярчайшим проявлением критического реализма театра, его умения по-толстовски срывать маски с тех, кто мнит себя законом, общественной совестью, моралью. Да, театр ставил вопрос в моральном плане, как наиболее ему близком, но и это уже было много в условиях жесточайшего аморализма эпохи.

И одновременно внутренним контрастом к фальшивой церемонии следствия возникает в «Мокром» тема нравственного «распрямления» Мити Карамазова. Весь спектакль до этой сцены зритель мог сомневаться в Мите — Леонидове, потому что театр и актер беспощадно, до дна обнажали ту и другую «бездны» его. Здесь, в «Мокром», сомнения кончались. Становилось ясно, что какая ни грешная эта душа, а все же душа, на преступление не способная, чести-совести не продающая, душа, поднятая из грязи силой чувства к Грушеньке, чувства, оказавшегося как бы выше самого Дмитрия. *Не очищение страданием, а очищение любовью* играл актер в этой великолепной сцене — потому-то и не понадобилась театру глава «Дитё» с ее благостным всепрощением.

Очищение было взаимным — и Мити и Грушеньки. Последняя также теряла в «Мокром» черты «инфернальности», и это сразу сближало Грушеньку, такую, какой мы ее видели на сцене Художественного театра, с другими женскими образами русской классической литературы и драмы. Только эти двое — Митя и Грушенька — да еще, разумеется, штабс-капитан Снегирев оказывались в конечном счете «подзащитными» театра. {78} И не «карамазовщину» защищал в них театр, а нечто другое — проснувшуюся человечность.

Вот почему «Мокрое», несмотря на весь ужас следствия, начиналось куда более зловеще, чем оно кончалось. Вот почему оно оказывалось идейным центром спектакля: основные общественные силы, затронутые Достоевским, а точнее, воспринятые как основные театром, здесь, в «Мокром», сталкивались в открытом бою. Осуждался бездушный закон, и торжествовала вера в добрые начала человека. В этом был, может статься, элемент идеализации, свойственный, по слову Владимира Ивановича, «толстовскому мироощущению» театра, но это же и вносило ясность в усложненную, путаную философию Достоевского, придавало спектаклю демократические черты.

Наконец, в «Мокром» сильнее, может быть, чем в остальных частях спектакля, чувствовалось, что хозяин сцены — актер. Театр сделав все, чтобы приблизить героев к зрителю, поставить в центре внимания переживание, чувство, мысль. Сколько я ни перебираю в памяти мизансцены «Карамазовых», — они все были фронтальны, развернуты вдоль рампы, не часты в сменах, укрупнены. Объектив театра как бы сходился на лицах, на душах, и потому так захватывала, волновала драма жизни, прочитанная театром в романе Достоевского.

В одной из рецензий «Братья Карамазовы» Художественного театра были названы «пиршеством талантов». В самом деле, такого класса ансамбля не было до той поры ни в одном спектакле театра, да немного было и после того. Ансамбль как бы весь составлялся из звезд самой первой величины. Точно десятилетний запас сил душевных был израсходован исполнителями за один этот спектакль.

Прежде всего — о братьях (обо всех четырех).

Кажется, Николаю Эфросу принадлежало в те дни крылатое изречение: «“Братья Карамазовы” — это “Мокрое”, — а “Мокрое” — это Леонидов». Победа актера была тем более полной, что от Леонидова — таково было ложное мнение о нем — не ожидали ничего подобного. Он пришел за несколько лет до того в Художественный театр и сыграл на его сцене несколько ролей, главным {79} образом характерных, не предвещавших трагического начала в даровании актера. Признанным актером героического плана, кумиром московской публики был в те времена Василий Иванович Качалов, и я помню, как Леонидов говорил, смеясь, что получил роль в «Карамазовых» только потому, что там три брата, вернее, даже четыре. Во всяком случае, с Леонидовым-трагиком Москва встречалась впервые.

Актер неровный, с капризным вдохновением, в дальнейшем наряду со сладостью побед познавший и жгучую боль провалов, Леонидов играл Митю с тем неизменным огнем, с той свободой сценического поведения, какие возникают лишь тогда, когда роль удалась вполне, когда перевоплощение абсолютно. Думая о Леонидове — Мите, я всегда вспоминаю слова Станиславского: «не подделаться, а стать». Леонидов и был Митей Карамазовым в полной мере, причем особенно поражало то, что актер не укрывался за «живописностью» облика капитана, не злоупотреблял перевоплощением внешним, но до такой степени сливался со своим героем внутренне, что легко постигал каждый порыв этой смятенной души.

Я говорил выше о страстной интеллектуальности-Достоевского, о постоянном стремлении его героев «ходить по ножам» жгучих, пронзительных, испепеляющих мыслей. О Мите Леонидова такого не скажешь. Гипертрофия мысли была в спектакле уделом Качалова — Ивана. Это в нем горел темперамент ума, голубой огонь, при котором плавится сталь. Митя весь был во власти страстей, необузданных и стремительных. Если он и был умен (все герои Достоевского умны), то умен стихийно, проницателен сердцем, позволявшим ему скорее угадывать истину, чем сознательно ее постигать.

Биография Мити, столь существенная в романе, оставалась, разумеется, за пределами спектакля. Но нельзя было не чувствовать, глядя на Митю — Леонидова, что этот человек искалечен средой и дурным воспитанием, что все его нравственные понятия спутаны. В нем соединялись чувства мстительные и великодушные, «насекомое сладострастья» и душевная чистота, он был способен на черные поступки, такие, как оскорбление бедного Мочалки, и на высшую меру самоотречения, что сказалось, {80} например, в его намерении уступить Грушеньку «прежнему и бесспорному». Леонидов глубоко брал и то и другое сразу. Верилось, что его Митя мог с дурными намерениями зазвать к себе под вечер Катерину Ивановну, а поступить с ней по-рыцарски, благородно.

Весь спектакль Леонидов — Митя находился в той крайней степени возбуждения, на грани которой человек уже почти не владеет собой. У него как бы было беззащитное сердце. Оно кровоточило, горело, сжималось от боли буквально на наших глазах. Никогда не забыть мне этого потерянного лица, этого взгляда, блуждающего и смятенного, беспорядочно спутанных волос над высоким лбом, чуть прикрытым артиллерийской фуражкой. Не забыть этих резких движений, этой сумасшедшей порывистости. Небрежно распахнутый черный сюртук открывал белую простую рубаху с отложным воротом, схватывающим тонкую шею Мити.

Очень точно передал самочувствие Мити — Леонидова Николай Эфрос (дело касалось «Мокрого», его первой половины):

«Да, то была воистину душа, сорвавшаяся со всех петель, выбитая изо всякой колеи, налитая до последних краев смертельным ужасом, каждую минуту умирающая в исступленном отчаянии, пьяная всеми хмелями, отравленная всеми ядами, какие скопил “дьяволов водевиль” — жизнь человеческая»[[9]](#footnote-10).

А за этим трагическим безумием скрывались вещи глубоко реальные: денежный тупик, горькая обида на мерзавца-отца, с юности поруганные нравственные чувства, неустроенная судьба. Скрывалось стремление к жизни людей чистых, сокровенная мечта о том, что вот еще один, только один дурной поступок — и он, Митя, станет порядочным человеком, навеки расстанется с миром порока. Эта тяга к доброму, всячески и, может быть, вопреки Достоевскому подчеркнутая театром, была главным и решающим доводом, в силу которого о Мите — Леонидове в большей степени, чем о Мите Достоевского, можно было сказать: «Да, виновен, но заслуживает снисхождения».

{81} И только одна сцена не удовлетворила меня в исполнении Леонидова. Впрочем, на то были особые причины. Я расскажу о них не для того, чтобы умалить актера, создавшего вдохновенный образ, а для того, чтобы вывести из этого случая немаловажное творческое правило.

Вот как было дело.

Репетировалась первая картина «Карамазовых», эпизод, когда разъяренный, взбешенный Дмитрий вне себя от ревности вламывается в дом отца, думая найти там свою избранницу. «Где Грушенька?» — называли мы этот эпизод. Леонидов начинал кусок очень ярко, но каждый раз что-то мешало актеру продолжать репетицию в том же градусе. Его могучий темперамент, врываясь вместе с ним из-за кулис на сцену, словно разбивался там о какую-то невидимую преграду, тускнел, терял весь свой внутренний заряд. Что-то не ладилось в сцене, что-то мешало актеру реализовать до конца тот порыв, который влечет его Дмитрия в дом отца.

Владимир Иванович с присущей ему деликатностью несколько раз объяснял Леонидову, что именно нужно ему сделать, чтобы сцена «пошла», но Леонидов не схватывал объяснений и при повторении куска допускал ту же самую ошибку. Наконец Владимир Иванович, осознав, по-видимому, что теоретическими рассуждениями делу не поможешь, сам пошел за кулисы и попросил «подавать» ему текст.

И тут я увидел чудо. Владимир Иванович, маленький, кругленький, с адвокатской бородкой, с добрыми глазами, милый, всем нам знакомый Владимир Иванович вдруг предстал перед нами, как человек неудержимого, бешеного, стихийного порыва. Было ясно, что эту лавину ничем не остановишь, и огромный, массивный И. М. Уралов — Григорий, стоявший у двери, отлетел в сторону, как былинка, от одного этого движения Дмитрия (позже я узнал, что Владимир Иванович даже не прикоснулся к нему).

Все стало ясно без слов. Ошибка Леонидова заключалась в том, что он искал Грушеньку здесь, на сцене, то есть в гостиной карамазовского дома, тогда как в гостиной ей спрятаться было негде и она могла находиться {82} лишь где-то там, во внутренних покоях. Туда, в те дальние комнаты, и должен был быть направлен темперамент исполнителя. У Леонидова же был в этом эпизоде как бы темперамент короткой дистанции; он меркнул, так и не достигнув искомого объекта. Получались фальшь, нарочитость, невольный наигрыш. Леонидов метался по сцене, заглядывал в такие углы, где вовсе нельзя было спрятаться человеку, и в его поведении то и дело нарушалась простейшая жизненная логика.

Разумеется, и Леонидов сразу понял, чего добивался от него Владимир Иванович. Он ринулся за кулисы и сыграл сцену снова — правильно, правдиво, много лучше, чем раньше, но… как казалось мне, без того подъема, который сопутствовал ему весь спектакль. И, сколько бы ни смотрел я впоследствии эпизод «Где Грушенька?», я всегда видел верный рисунок, недостаточно «обжитый», освоенный Леонидовым. Так я получил наглядный урок из области сложных и тонких взаимоотношений режиссера с актером.

Леонидов сперва не схватывал объяснений, а потом был подавлен творческой силой режиссерского показа. В отличие от Станиславского к показу Немирович-Данченко прибегал очень редко и, показывая, намечал искомое как бы пунктиром, бережно подводя актера к цели, не стесняя его личной свободы. В дальнейшем я мог убедиться в этом десятки раз. Но вот эпизод «Где Грушенька?» он сыграл тогда с полной «отдачей». Это была одна из самых его вдохновенных «актерских минуток», ярко свидетельствовавших о том, какой превосходный актер таился в его существе. Играть сцену после Владимира Ивановича не по рисунку Владимира Ивановича было бессмысленно — это значило заведомо портить дело. Играть по его рисунку — значило в той или иной мере копировать, что для актера такого самобытного таланта, как Леонидов, невольно оборачивалось потерей яркости, полноты перевоплощения в сценический образ.

Тогда я не понимал, что случилось с Леонидовым, и тщетно ломал себе голову над этой загадкой. Я понял это позже, на собственном опыте, столкнувшись с опасностью насыщенного показа, убивающего подчас в актере импульс к самостоятельному творчеству. Самоограничение {83} режиссера в показе стало для меня впоследствии неписаной заповедью, которую я по мере сил моих старался не нарушать.

Эпизод «Где Грушенька?» был единственной потерей в образе Мити. И то, что актеру так удался этот образ, что такой убедительной и жизненно конкретной оказалась характеристика этого бывшего армейского офицера с его тяжелым детством и исковерканной психикой, многое решало в спектакле. Это переводило его из плана философских абстракций в план реалистического повествования о нравах уездного города самодержавно-крепостнической России.

По логике вещей читатель вправе ждать от меня рассказа о среднем брате — Иване. Но мне бы хотелось прежде сказать несколько слов о четвертом в этой семейке — о Смердякове, образе, с необычайной меткостью очерченном в спектакле.

Это было такое же прямое «попадание», как и Леонидов в роли Дмитрия. Смердякова играл С. Н. Воронов — актер, ничем до той поры не примечательный. В дни премьеры «Карамазовых» он из числа сотрудников театра шагнул прямо в первую шеренгу мастеров. О Воронове заговорил весь город, ему пророчили серьезное будущее, его имя мелькало в газетных отчетах о спектакле наряду с именами Качалова и Леонидова, Кореневой и Москвина. Это была большая смелость со стороны театра — занять ученика в столь ответственной роли, и понадобилась прозорливость Владимира Ивановича, чтобы угадать в неопытном актере, незадолго перед тем показавшем в студийном порядке Подхалюзина из пьесы Островского «Свои люди — сочтемся», талант сатирических зарисовок, меткую наблюдательность, великолепное чувство формы.

Все было типично в вороновском Смердякове — лакейская улыбочка и чистоплюйская аккуратность, напомаженные височки и какая-то плебейская изысканность. У него были не руки, а ручки, не фуражка, а фуражечка, не голос, а голосок — вкрадчивый, с теноровой слащавостью. Он говорил и сам любовался игрой своих интонаций, своим умением красиво, «научно» философствовать о смысле бытия. С олимпийской невозмутимостью, {84} скрестив руки на груди, стоял он у колонны гостиной Карамазовых и излагал свое кредо, свой подленький лакейский «идеал». Это была самоутвержденная, монументальная лакейщина, да еще претендующая на командные роли в жизни. Единственный из всех братьев, он не был снедаем страстью, не терзался сомнениями, знал все ответы на «проклятые вопросы», пребывал в убеждении, что он-то и есть самый настоящий, доподлинный «сверхчеловек». Смердяков Художественного театра всегда казался мне яблочком, нездорово румяным снаружи и отвратительно горьким, прогнившим внутри.

Таково было это пошлое исчадие развратника и садиста Карамазова-старшего, эта мерзкая Галатея ницшеанствующего анархиста Ивана. Понятие «карамазовщина» весьма чувствительно бичевалось в спектакле через образ Смердякова, созданный безвестным сотрудником театра.

Да, Воронов мог бы стать большим актером, если бы у него сверх яркого таланта были еще качества художника-творца. Но он был нетерпелив, любил успех и рвался к славе; «карамазовские» лавры вскружили ему голову, и он не захотел ждать следующего случая, следующей большой работы в Художественном театре. Он уехал в провинцию — и растворился там.

Вот теперь я могу приступить к Ивану, самому сложному образу спектакля, замечательному созданию философского гения В. И. Качалова.

Иван Карамазов Художественного театра являл собой еще один яркий пример плодотворного и ненасильственного вмешательства актера во внутреннюю структуру образа, его переакцентировки в соответствии с творческим замыслом театра.

У Достоевского главным в Иване является, по-моему, бунт против бога и философское обоснование этого бунта. Зло жизни, с детских лет обступившее Ивана, заставляет его бросить вызов богу, отвергнуть его власть над собой. Но богоборчество Ивана вырастает на горькой почве нигилизма и всеотрицания. Для него, коли нету бога, так, стало быть, и ничего святого нет. Добро и честь — звук пустой, а нравственную узду он признает лишь для слабых, для темной толпы. А он, выдающаяся {85} личность, аристократ духа, не ведает преград: ему и таким, как он, «все позволено» в этом мире.

Вот эта гнилая ницшеанская теория с неумолимой последовательностью опровергалась в спектакле как через лакейство Смердякова, о чем было сказано выше, так и через муки самого Ивана, неспособного преступить те моральные понятия, которые он с таким жаром отрицал. Качалов казнил не человека — напротив, в его Иване было много привлекательного, даже чистого («насекомое сладострастия» в образе не оттенялось); он казнил ложную идею, им завладевшую, бесплодный и нищий его нигилизм. Тем самым утверждалась в спектакле мысль, что добро и честь существуют, что они сильнее, чем высокомерное «избранничество» и философский аморализм.

Правда, Иван не побеждает и у Достоевского. Но в романе он расплачивается за неверие, за то, что «дерзнул» против бога, отрекся от него. Театр отклоняет эту «христианскую» мотивировку. Богоборчество Ивана, достаточно, впрочем, отчетливое у Качалова, служило актеру лишь отправной точкой для перевода Ивановых теологических размышлений на язык повседневной реальности. В спектакле ведь не было «великого инквизитора» и разговора с Алешей в трактире, где рядом с «бунтом», в оправдание «бунта» особенно пышно развернут философский догмат героя. Театр как бы подчеркивал тем самым, что не видит серьезной разницы между каноническим православием и туманными рассуждениями о «человекобоге» и «богочеловеке». Качалов брал в характеристике Ивана главным образом то, что обращалось не в религию, а в жизнь. В этом и заключалась переакцентировка, допущенная театром в образе среднего брата.

Ницшеанство Ивана не носило в спектакле оттенка западного, иноземного. Оно вырастало из противоречий русской жизни.

Когда я думаю об образе, созданном Качаловым в спектакле, мне приходит в голову одна мысль, может быть, и спорная с точки зрения литературоведов, но мне она кажется важной, потому-то я и рискую ее высказать читателю. Иван в спектакле представлялся мне последним из могикан философствующих отрицателей русских, в роду у которых, — да простят мне историки литературы {86} столь смелое сопоставление, — такие имена, как лермонтовский Печорин, как его же Арбенин, как Марк Волохов Гончарова. Но идея всеотрицания, порожденная во всех этих случаях пессимизмом общественного порядка, постепенно мельчает, мельчают и ее носители по мере того, как проигрывают они бой с жизнью; в Иване эта идея приходит к своему последнему тупику.

И если в порывах Печорина, в его критике действительности, в его незаурядности духовной таилось начало общественно ценное, то на последующем этапе исторического развития образ этого философствующего отрицателя духовно вымирает. Мы видим — все, что удается создать Ивану Карамазову, оборачивается смердяковщиной, падает гневным приговором на его же собственную голову. Отцеубийство — вот цена его философских упражнений. Отцеубийство, а затем драма брата Мити, ставшего жертвой судебной ошибки, невольно принявшего на себя его, Ивана, вину. И то обстоятельство, что Качалов как бы вскрывал «корни» Ивана, сближая его с целой линией в русской литературе, усиливало социальную тему спектакля, снимало с образа мистический налет.

При всем том Качалов не строил характер примитивно, он как бы все время видел дистанцию между личностью героя и исповедуемым им «верую». У Ивана в спектакле было самое разорванное, самое противоречивое сознание из всей карамазовской «семейки». Достаточно было взглянуть на это лицо, одухотворенное и немного надменное, на эти правильные черты, осененные волнами белокурых волос с одинокой прядью, спадающей низко, до самых бровей, на эти страдальческие глаза, тонкие губы, тронутые кривой усмешкой, чтобы ощутить, как мучается человек, как дорого оплачивает он свое ницшеанское «все позволено».

Мне не забыть, какой безысходной тоской веяло от всего качаловского существа, когда в миг короткого просветления его Иван шепотом произносил в суде: «А я за одну минуту радости отдал бы квадриллион квадриллионов». Было в нем и другое: глубокая уязвленность в сцене, когда пьяный отец в упоении жестокого сладострастия оскорбляет его покойную мать, нежность к Алеше, была и целомудренная любовь к Катерине Ивановне. Ум {87} гордый и независимый, отгородившийся от других людей надменным «аристократизмом духа», качаловский Иван подчас удивительно оправдывал характеристику Алеши, назвавшего брата в хорошую минуту «молоденьким, желторотым мальчишкой».

Словом, и у Ивана были в спектакле свои «две бездны», созерцаемые «обе разом». Сдержанный и немногословный, внутренне он все время метался между стихийной тягой к доброму, преобладавшей в порывах Дмитрия, и злой смердяковщиной, опустошавшей душу героя. Иван как бы был поставлен в спектакле между этими двумя братьями — вот почему и мне захотелось рассказать сперва о них, а потом уж о нем.

Двойственность качаловского Ивана нашла свое полное выражение в сцене с чертом — второй кульминации спектакля после «Мокрого».

Вопрос о черте дебатировался, насколько я помню, на многих репетициях «Карамазовых». Решение пришло не сразу. У Достоевского черт материализован, конкретен, ему придан характерный облик, весьма выразительный костюм. Казалось бы, тем больше оснований было у театра ввести эту колоритную фигуру в спектакль. Так первоначально и виделся этот эпизод Владимиру Ивановичу. Однако принято было предложение Качалова, который говорил тогда, что черт — плод больной фантазии Ивана Федоровича. Незачем вмешивать в это дело публику, состоящую из нормальных людей. Качалов предложил решать сцену, как галлюцинацию Ивана, как поединок «двух бездн», расколовших надвое его душу, и убедил в этом Владимира Ивановича. Диалог с чертом превратился в самодиалог.

Это было верно не только потому, что уводило спектакль от мистики, особенно пагубной в те «позорные» годы. Это было верно для Достоевского, потому что отвечало его «многоголосию», его страсти к душевным диспутам, к анализу скрытых движений человеческого ума. Но только Качалов, актер-философ, художник такой интеллектуальной силы, выше которой я в театре не знаю, мог справиться с этой труднейшей задачей — выплеснуть в зрительный зал неудержимый поток схватывающихся мыслей Ивана.

{88} Сцена шла около двадцати минут. Двадцать минут Качалов держал публику в нервном напряжении, в состоянии буквально завороженном. Ничто не помогало ему в этом — на сцене не было буквально ничего, что так или иначе «подпирает» актера. Она была погружена во тьму, и только колеблющееся пламя свечи освещало бледное лицо героя, его расширенные ненавистью и страхом глаза. Но на всем протяжении этой огромной сцены у зрителя ни на минуту не возникало чувство «потери адресов». Четкая физическая грань отсекала всякий раз реплику одного действующего лица от реплики другого. Нельзя было спутать, где говорит Иван, а где слово предоставляется его оппоненту. Последний «такт» действия (словесного действия, что то же самое) каждого из них известным образом фиксировался, замедлялся с тем, чтобы вступающий в разговор собеседник как бы мог оттолкнуться от этого такта, превратить его в отправной пункт для своей собственной тирады. То это был некий резкий, «отграничивающий» жест, то удар по столу, неожиданно закрепленный словом, то что-нибудь падало у Качалова — книжечка, спички, мундштук, хлопала крышка портсигара, и это опять-таки служило сигналом для вступления в действие его воображаемого партнера. И так — двадцать минут острейшего, захватывающего диалога.

Но не только высокая техника Качалова, эти его великолепные «отыгрыши» позволяли зрителю безошибочно различать самого героя и его искусителя — черта. Водораздел был намечен и глубже и тоньше. Качаловский Иван ничем — ни обликом, ни духом — не напоминал в спектакле философствующего лакея Смердякова, но всякий раз, когда хозяином положения оказывался черт, в его манере, тоне, в самом мышлении неуловимо проглядывало нечто смердяковское: то ли наглое благодушие, то ли тайная озлобленность, то ли мерзкое самолюбование. Недаром Иван, пока длится его кошмар, несколько раз называет черта своим лакеем. И думалось: вот она — вторая Иванова «бездна», вот преисподняя этой души. Повторяю, Качалов намечал смердяковское в чёрте штрихами легкими, еле уловимыми: здесь не было и доли нажима, грубости; была лишь правда самочувствия {89} в образе, неосознанная, может быть, до конца самим актером.

Таков был средний брат Иван — существо страдающее и виновное, с живой тоской и ложной философией, неумолимо влекомое к своему трагическому финалу. «И этот гордый ум сегодня изнемог» — хотелось сказать о нем словами лермонтовского «Маскарада».

Я уже упоминал о том сложном положении, в какое попал молодой артист В. В. Готовцев, исполнявший в спектакле роль младшего Карамазова. Но к этому следует кое-что добавить. У Готовцева была, как говорится, дурная пресса. Его дружно отчитывали все рецензенты за то, чего в роли сыграть было нельзя, что оказалось опущенным в самой инсценировке. Но не все было дурно в игре актера. Этого не видели, не захотели видеть многие современники спектакля в силу невольной аберрации зрения: в спектакле был другой Алеша, не Алеша романа, и это казалось неудачей тем почитателям таланта Достоевского, которые видели в Алеше воплощенный идеал смирения и всепрощения.

А между тем я читал, что Достоевский хотел Алешу провести через монастырь, через религиозную страсть и вернуть его в мир революционером[[10]](#footnote-11). «Братья Карамазовы» повествуют лишь о юности Алеши, о поре его ранних жизненных впечатлений, когда только формируется личность человека. Вот такой Алеша и был в спектакле, Алеша-мальчик, нежный и чуткий, жадно вбирающий в себя (без всякого налета христианского великопостничества) все «впечатления бытия».

У Алеши не было самостоятельной партии в спектакле, это был лишь мазок в картине, мягкий штрих, «подсвечивающий» нечто в облике других персонажей — отца, братьев, штабс-капитана Снегирева, Грушеньки, Катерины {90} Ивановны, расслабленной, взбалмошной Лизы Хохлаковой.

Вот во взаимоотношениях с Лизой всего яснее звучала личная Алешина тема, и именно в этих эпизодах актер оказался выразительнее всего. В спектакле было много любви, и любовь была всякая: чувственная, презрительная, с надрывом, с «унижением паче гордости», с взрывами страсти слепой и неудержимой. И только в Алеше воплощалась прелесть первой любви, чувства детского, робкого, неуклюжего и наивного.

Но влюбленность Алеши соединялась с невольным осуждением того нервического «дамского» стиля, которым отмечены были в спектакле обе Хохлаковы — мать и дочь. Печально, с укором смотрели Алешины ясные глаза на это уверенное ничегонеделание, на этот ажиотаж по поводу чужого несчастья, на это азартное празднословие, всплески и аханье, продуманный и искусный «надрыв» в гостиной. «Богато живете», — я уже говорил о том, каким горьким итогом звучала эта реплика в устах Готовцева — Алеши.

Готовцеву очень помогала Л. М. Коренева в роли Лизы. В ту пору еще совсем молоденькая, Коренева была всеми одобрена за эту работу. Не было рецензии, в которой не упомянули бы о ней.

Когда я вызываю в памяти облик ее Lise — изящной и хрупкой, с тонким нервным личиком, с угловатыми жестами, с быстрой сменой чувств, дурных и хороших, я не могу избавиться от ощущения, что Коренева была в этой роли неумолимым прокурором, что она судила героиню без всякого снисхождения. Актриса нежнейших полутонов, превосходно передающая очарование юности, прелестная Верочка в «Месяце в деревне», Коренева в «Карамазовых» играла зло, решительно выводя свою Lise за пределы той группы лиц, которым хотя бы в минимальной степени сочувствовал этот спектакль.

Было что-то отталкивающее, безнравственное в этой балованной девочке с порочным воображением, ищущей сильных ощущений в четырнадцать лет. В ее чувстве к Алеше жил элемент нездорового любопытства, а в ее бессознательном кокетстве проглядывала «задушенная плоть», как писали в одной из рецензий. Лиза — Коренева {91} не принадлежала в карамазовской семейке, но она была порождением той же среды, тлетворной и затхлой, той же тины уездного города с его сплетнями и развращенностью, с его тягой к сенсациям самого пошлого, обывательского порядка.

Четыре брата, наделенные столь разными характерами, как бы представляли в спектакле все социально-философские линии романа. Остальные персонажи так или иначе группировались подле братьев, что-то в них оттеняя, чем-то дополняя этот четкий фамильный портрет. Театр по-прежнему брал каждый образ сложно, в противоречиях и душевной борьбе, но нельзя было не видеть, какая бездна отделяет «роковые», но искренние страсти Грушеньки от изломанных, деланых чувств Катерины Ивановны, сколь полярны в спектакле оба «отца» — обездоленный жизнью Снегирев и нажившийся на людских слезах Карамазов-старший.

Женские образы спектакля, за исключением Лизы — Кореневой, не получили, насколько я помню, одобрения в прессе. Что касается Грушеньки (М. Н. Германова), то мне и самому казалось, что роль выражена несовершенно, во всяком случае, она проигрывала в сопоставлении с тем высоким классом исполнения, которым отмечен был этот спектакль. В Грушеньке — Германовой не было шири душевной, того огня, той женской силы, которые так властно притягивают к ней персонажей романа Достоевского. В ней отсутствовала характерная для Грушеньки мягкая округленность линий, походка «уточкой», все то русское в ее внешнем облике, что свойственно героине романа. Высокая, худая, с черными как смоль волосами Груша Германовой, по-своему статная, красивая, слишком уж отличалась от Грушеньки Достоевского характером страстей, природой темперамента и женственности. Недостаточная «угаданность» этого образа была, на мой взгляд, серьезной потерей спектакля.

Но рисунок роли, общий замысел и его решение — ничего этого нельзя было отнять у актрисы. В противопоставлении Грушенька — Катерина Ивановна мысль спектакля выражала себя столь же ярко, как и в противопоставлении Митиного «безудержа» олимпийству лакея Смердякова.

{92} Одна — обиженная и поруганная, с растоптанными мечтами юности, с полузаглушенной тягой к добру. Другая — чопорная, всех в глубине души презирающая, испепеляемая «гордыней бесовской». Одна грешная, другая чистая, как бывает чист снег на холодных вершинах гор. Одна боится поверить в то, что ее еще могут полюбить любовью светлой, без грязных помыслов, и от этого мучает дорогого ей человека и в мстительном, горьком томлении чернит саму себя, саму себя презирая. Другая знает о том, что любима сильно, но прежде любви говорит в ней самолюбие, желание унизить обидчика — хотя бы ценой «великодушия», хотя бы обдуманным благородством; так она отравляет жизнь и Ивану и Дмитрию, никого из них, в сущности, глубоко не любя. У одной — все сердце, у другой — ум озлобленный, кипящий в «действии пустом».

Незабываема была сцена «Обе вместе», построенная на глубоком подтексте, который как бы развивался вразрез с событиями, образующими ее сюжет. Обижает Грушенька, — а театр ее же представляет обиженной; жестоко оскорблена Катерина Ивановна, — а театр без пощады вскрывает истинный смысл затеи «барышни», вздумавшей унизить соперницу мнимой к ней же симпатией. У меня до сих пор звенит в ушах низкий, надтреснутый голос Германовой — Грушеньки, произносящей глухо, с заметными паузами, как бывает при учащенном дыхании: «А знаете что… Ангел-барышня?.. Знаете что?!. Вот возьму я вашу ручку, да и не поцалую!..» Интонация крепла, в ней уже слышалась дрожь оскорбления, ненависть к этой «чистой» девушке, вздумавшей на ней, Грушеньке, «отыграть» то давешнее свое унижение, когда пришлось ей ради спасения отца забежать под вечер на холостую квартиру к заезжему офицеру, а тот возьми, да и откажись от нее.

Нет, Катерина Ивановна сыграна была в спектакле точно, без единого фальшивого звука. О. В. Гзовская, превосходная актриса комедии, мастер тонкого, «кружевного» рисунка, была в этой роли как бы внутренне взрывчата, остра по темпераменту, особенно в сцене суда, где Катерина Ивановна идет, как говорится, ва-банк, вызволяя из беды Ивана ценой гибели того человека, в любви {93} к которому клялась. Ведь губит Митю именно Катерина Ивановна, хотя знает, чувствует, что не таков человек, чтоб с расчетом убить отца и украсть три тысячи, что в чем угодно, только не в этом проявляется вторая «бездна» его. Кстати, в сцене суда особенно чувствовалось «расстояние» между Грушенькой, духовно выросшей, сбросившей пестрый покров «инфернальности», и этой холодной красавицей, о которой говорит та же Грушенька: «Эх, Митя! Погубила тебя твоя змея».

В игре Гзовской не было красок трагедии, да они и не требовались по замыслу роли. Но Катерина Ивановна — барышня, белоручка, брезгливо презирающая в душе и «распутную» Грушеньку и погрязшего в страстях Дмитрия, — сыграна была актрисой с гневной и сдержанной силой.

Отчего не принимали эту Катерину Ивановну современники? Было много причин тому. И то, что у Гзовской была репутация актрисы комедии, и то, что в образе, ею созданном, точно так же как в образе Грушеньки, было мало надломленности и истерики (этого требовали общие здоровые основы спектакля), и то, наконец, что театр двигался к сути образов, минуя их внешнее, поверхностное, отбрасывая многое из того, что путает, мешает карты, заставляет белое мистификаторски обертываться черным, а черное — белым. Катерина Ивановна в «Братьях Карамазовых» написана так, что иным любителям путаных душ она может хоть на час показаться героиней. Катерина Ивановна театра — меньше всего героиня. Тем самым, быть может, кое-что упростилось в образе (отнюдь, впрочем, не примитивном в спектакле), зато ясной стала заложенная в нем мысль.

Иначе говоря, и в женских образах так же, как и во всем спектакле, присутствовала тенденция в самом лучшем, положительном смысле слова. В сложной психологической ткани романа театр нащупывал темы, близкие ему социально и человечески, и насыщал ими свой спектакль.

Вдохновенно играл в спектакле И. М. Москвин роль капитана Снегирева. Он был героем первого вечера, самой яркой фигурой в нем. Мочалка — одна из немногих ролей в творчестве Москвина, в которой сказалось скрытое трагическое начало его таланта. Начало, заявившее {94} о себе с тем большей силой, что Снегирев был едва ли не единственным образом у Достоевского, не нуждавшимся в «переключении» со стороны театра. Здесь сливались социальные симпатии театра и непреодоленный демократизм писателя, его боль за маленького, поруганного человека.

Москвин, шел к результату не прямо, а сложным путем, через точно разгаданную характерность образа. Его Снегирев представал перед зрителем существом неприятным, озлобленным, с замашками шута, сквозь которые сквозила жестокая обида, потребность утопить в паясничаний и в кривляниях горькое горе свое. Это был жалкий, издерганный, суетливый человечек с несобранными, дисгармоничными движениями, скачущей, захлебывающейся, с оговорками речью, назойливыми «словоерсами», то почтительными и робкими, то звучавшими откровенной издевкой. У него были острые, колючие глаза и редкая бородка клинышком; клочки седеющих волос островками торчали на лысой голове, и казалось, что остальное вырвано таким же забавником, вздумавшим, наподобие Мити Карамазова, потешиться над смешным стариком. Картину дополняли мятые парусиновые брюки (трубочками) и старое пальто с бахромой, порыжевшее во многих местах.

Отчетливее других исполнителей Москвин реализовал мысль Немировича-Данченко: Достоевский в театральном плане — это «объект в партнере». Он буквально впивался в своего собеседника, терзал его мыслью, взглядом, стараясь добраться до сокровенного, до истинных целей человека. Штабс-капитан Снегирев не верил никому — слишком жестоко обидела его жизнь.

В Мочалке — Москвине парадоксально смешивались ненависть к сильным мира сего (а кто в этом мире не сильней такого вот штабс-капитана?) и неуверенность в завтрашнем дне, делающая его покорным, почти заискивающим иногда; самоотверженная любовь к своему сирому семейству и острое чувство стыда за чудовищную свою нищету, стремление казаться благороднее, выше того положения в обществе, которое вынужден он занимать; невысказанная мольба о помощи и независимость бедняка, отводящего руку с протянутым ему подаянием. Вот это последнее было доминантой образа, его сутью. {95} Москвин с огромным трагическим подъемом раскрыл в спектакле, что значит гордость маленького человека, показал силу его духа, его способность на нравственный подвиг, на вызов пошлой среде. Ведь именно этим маленький человек Достоевского отличается от «тихого» Акакия Акакиевича из знаменитой гоголевской «Шинели».

Вот Алеша, страдая от зрелища чужого несчастья, только что открывшегося ему в нищей избе капитана, страдая за брата, посмевшего поднять руку на этого беззащитного человека, теряясь, спеша пробует передать ему двести рублей, присланные «сердобольной» Катериной Ивановной. Москвин — Снегирев смотрит на новенькие кредитки молча, с видом, глубоко потрясенным. Вот оно, его спасение, спасение сына Ильюшечки, так храбро вступившегося за оскорбленного отца. Захлебываясь больше, чем обычно, Снегирев громко мечтает о будущем, о своей так неожиданно изменившейся судьбе. Можно будет позвать доктора, полечить бедную «мамочку» и безногую, кроткую Ниночку тоже, можно будет отправить старшую дочь в Петербург на курсы — давно мечтает, наконец поднять на ноги обожаемого Ильюшечку, восстановить и его пошатнувшееся здоровье. Снегирев мечтает упоенно, громко, он, казалось бы, весь поглощен перспективой счастья, небывалого, неслыханного. Актер нагнетал эти краски, сознательно усиливая контраст.

Но вдруг как будто грозовая туча застилала безоблачный доселе горизонт, что-то сламывалось в груди у Снегирева, его расслабленный от блаженных мечтаний взгляд вдруг становился упрямым и гневным, губы сжимались, и мстительная, злая усмешка чуть трогала их края. «А знаете что… милая барышня?.. Знаете что?» — неизменно вспоминалось мне в эту минуту. Москвин — Снегирев не произносил ничего, он молча демонстрировал свой «фокус», ожесточенно мял кредитки и потом с наслаждением топтал их ногами, но самый этот порыв и у него и у Грушеньки как бы питался из одного источника, был вызван накипающим чувством социального протеста, как сказал бы я, если бы не боялся упрека в вульгарном социологизме. Только «месть» Грушеньки была скромнее и стоила меньше потому, что она в ту минуту {96} не ставила жизнь на карту, как поставил ее штабс-капитан Снегирев.

«Доложите пославшим вас, что Мочалка чести своей не продает!» — пожалуй, это был высший взлет социального в спектакле. Точно ток пробегал по зрительному залу от этого резкого, пронзительного голоса, от этой вызывающей интонации, от непреклонности, ощущаемой во всей тщедушной фигуре штабс-капитана. Право же, Мочалка — Москвин был прекрасен в это мгновение. Он вырастал в глазах публики до масштабов подлинно трагических, потрясая сердца людей, нравственно их очищая, рождая острую ненависть к «карамазовщине», подтолкнувшей пьяного Митю на дикий, бесчестный поступок. Именно Мочалки, нанесенной ему обиды зрители не могли простить Дмитрию.

Таким образом, понятие «карамазовщина» много раз возникало в спектакле, много раз бичевалось сверх «прямого адреса», то есть тогда, когда дело не касалось самого Федора Павловича Карамазова. И это очень важно для понимания того, почему нельзя смешивать спектакль «Братья Карамазовы» с инсценировкой романа Достоевского «Бесы» — этой непростительной ошибкой театра.

Ведь одно дело — смаковать явление «карамазовщины», объективно утверждая его, другое — сознательно его ниспровергать. Художественный театр, с моей точки зрения, спектаклем «Братья Карамазовы» «карамазовщину» ниспровергал.

Горький писал: «Главный и наиболее тонко понятый Достоевским человек — Федор Карамазов, бесчисленно — и частично и в целом — повторенный во всех романах “жестокого таланта”. Это — несомненно русская душа, бесформенная и пестрая, одновременно трусливая и дерзкая, а прежде всего — болезненно злая… Очень искаженная душа, и любоваться в ней — нечем»[[11]](#footnote-12).

Театр мог бы подписаться под этой характеристикой образа. В спектакле, которого Горький не видел, Федор во многом приближался к горьковскому пониманию образа Достоевского. «Любоваться в нем — нечем», — {97} решительно и убежденно заявлял зрителю В. В. Лужский, без пощады клеймя в спектакле «темную, спутанную, противную душу»[[12]](#footnote-13) героя. Этот отвратительный плюгавый старикашка с похотливым взглядом, гаденькой улыбкой на мокрых губах, обнажающей редкие гнилые зубы, вряд ли кому-нибудь мог прийтись по сердцу. Это было мерзкое создание с грязными мыслями и склонностями садиста, особенно любящего опачкать, оскорбить честного человека, хотя бы даже человек этот приходился ему сыном или женой. С наслаждением потягивая свой кофе, вызывал он на откровенность «валаамову ослицу» Смердякова, стравливая его с Иваном, оскорблял религиозное чувство Алеши, и все смеялся мелким, беззвучным смехом, а маленькие злые его глазки поспешно перебегали с одного лица на другое, словно боясь упустить выражение боли на них.

Лужский обнажал и другое: старческие немощи Федора Павловича — результат развратной жизни, его трясущиеся руки, его приверженность к «коньячку» и ненасытное чревоугодие. Я хорошо помню, как Федор Павлович, оставшись один в комнате, неслышно подкрадывался к шкапчику, доставал оттуда вино, дрожащими руками наливал рюмку, выпивал, потом минуту колебался, снова брал бутылку в руки и снова решительно отставлял, а потом все-таки наливал еще, шепча вожделенно: «Больше не буду». И хотелось крикнуть ему из зрительного зала: «Врешь! Будешь!» — так отчетливо доносил актер тайную «слабость» героя.

Вообще Лужский не играл однолинейно, хотя все, что он делал на сцене, состояло как бы из одних минусов в человеческой характеристике его героя. В основе этой характеристики лежало замечание Достоевского о Федоре Павловиче: «Он был сентиментален. Он был зол и сентиментален». Так и в спектакле Федор Павлович, растрогавшись, хныкал, лез к Алексею целоваться, в его движениях была какая-то кошачья мягкость, подчас он даже истово крестился, замаливая свои многочисленные грехи. Но по контрасту с этой иезуитской «добротой» еще яснее выявлялась «злая» суть образа, его воинствующая {98} реакционность, разоблачалось присущее Федору Павловичу яростное желание унизить, оболгать все добрые и чистые начала жизни.

«Русского мужика, вообще говоря, надо пороть. Русская земля крепка березой… А Россия — свинство. Друг мой, если бы ты знал, как я ненавижу Россию!» — Федор Павлович почти плакал в эту минуту, но тем отвратительнее был смысл фразы, произнесенной им столь прочувствованно.

Таков был этот «родоначальник», вызвавший к жизни все муки, все страсти, все «бездны» младшего поколения Карамазовых. Обобщение было громадным. В Федоре Павловиче неуловимо проглядывали черты и Суворина, и Победоносцева, и Пуришкевича, и Столыпина. В такой интерпретации образ, достаточно неприглядный и у Достоевского, оказывался жестоко развенчанным театром.

Я и без того слишком задержался на актерских достижениях спектакля, но не могу обойти молчанием некоторых его эпизодических лиц, воплощенных со степенью яркости главных.

Это прежде всего жена Снегирева — Н. С. Бутова, самое трогательное и жалкое существо во всем его горемычном семействе. В счастливом неведении «мамочки», в ее беззаботном лепете несчастья Снегиревых отражались, как в кривом зеркале, но тем это было тягостнее, тем явственнее проступала жестокая изнанка их жизни. Во-вторых, это следователь — Б. М. Сушкевич, тогда совсем молодой актер, мой ровесник, великолепно проникнувшийся казенной атмосферой следствия, теми чертами «судейских», которые сближали спектакль «Братья Карамазовы» с «толстовским началом» Художественного театра. По ходу следствия героя Сушкевича больше всего беспокоила форма, процедура, невозможность придать допросу Митеньки целиком и полностью «законный» характер. «Не так, господа! Не так!» — все твердил он, внутренне страдая от «нарушений», и его безупречная выдержка еще подчеркивала холодную тупость «закона», его враждебность человеку и человечности. Наконец, это Трифон Борисович — Н. А. Знаменский, типичный «расейский» кабатчик-кулак, такой старатель насчет рубля, {99} что верилось: он разнесет по половице весь дом, отыскивая Митины «заветные» полторы тысячи, будто бы спрятанные там.

Так, в итоге огромной работы, проделанной театром, перед зрителем представала не картина всеобщей нравственной путаницы, жестокого блуждания героев по городам и весям российских споров о существовании бога, о смысле бытия, не коварная «полифония» с нарочитыми завихрениями мысли, со сгущением доводов pro и contra, с «опрокидыванием» поочередно каждого из мнений, обсуждаемых по, ходу действия, но социальная картина жизни, не до конца осознанная самим писателем. Люди остались сложными, но мистификация кончилась, туман рассеялся, маски упали. Зритель получил возможность отделить «овец от козлищ», понять, кого театр ненавидит, кого обвиняет, кому сочувствует и на что возлагает свои надежды.

Словом, это была картина эпохи, нравов того времени, широко охваченная театром.

Да, это был спектакль без героя, потому что того единственного героя, которого предложил своим читателям Достоевский, театр отверг вместе с его «хвостами»: монастырским «успокоением», старцем Зосимой, фальшивой идеей «очищающего» страдания. Это был спектакль без героя, но с горячим протестом против «карамазовщины» всех родов и мастей, спектакль, в котором явно ощущалась тоска по общественному идеалу.

В те годы в атмосфере пессимизма, в угаре мистики, в чаду сменовеховщины спектакль Художественного театра «Братья Карамазовы» во многом «доходил» даже как излишне бунтарский. Не случайно реакционная пресса много раз выступала против него. Была своя сложная судьба у этого спектакля. Его старались всеми способами унизить, зачеркнуть. Пробовали «защищать» Достоевского от театра на том основании, что театр «упростил» писателя, выбросил с водой ребенка, с реакционной философией — душу романа, что Достоевский без истерики и надрыва — не Достоевский, а показанное на сцене — лишь намек и подделка под знаменитый роман. Этим любителям сильных ощущений не хватало как раз всей той психологической мути, которая составляет суть {100} достоевщины и которой законно не воспользовался театр.

Вот для примера характерный отзыв: «Театр совершил огромную работу, затратил много энергии и сил, чтобы доказать, что инсценировать Достоевского нельзя. Можно передать тот или иной эпизод, ту или иную картину. Но как перенести на сцену карамазовщину в ее целом? Во всей ее инфернальности? Во всей бездонной глубине мистических откровений? Во всех извивах психологического кошмара?»[[13]](#footnote-14)

Этому отзыву вторит рецензент газеты «Одесские новости»[[14]](#footnote-15) некий А. Бурд-Восходов, восклицающий патетически: «А где же надрыв, богоискание, бунт, пророческий экстаз, так органически связанные с “Книгой великого гнева”?»

С другой стороны, атаковали спектакль за то, что в нем ставятся «проклятые вопросы» остро, страстно. Это была критика под лозунгом: «чтобы нас не беспокоили». А спектакль беспокоил, возбуждал жгучие мысли, вызывал чувство протеста против «карамазовщины» и отнюдь не только в плане историческом, не только с «уходом» в глубь 80‑х годов. Вот это-то современное начало спектакля и влекло за собой отпор «заинтересованных лиц».

Таков был, например, резкий, издевательский отзыв Н. Ежова[[15]](#footnote-16), в котором даже сцены Мочалки — Москвина были названы «визгливым трагизмом»; Леонидов для того же рецензента всего только «моветон», а Художественный театр в связи с этим спектаклем обозначен как театр «добросовестных кустарей сценического искусства».

Если даже откинуть мотивы политические, для трезвых, насквозь буржуазных нововременцев жгучая боль Достоевского была всего лишь истерикой. Сквозь их толстую кожу не пробивалось ничего из того, что так остро тревожило театр и изливалось гневной исповедью в «Братьях Карамазовых». Может быть, я необъективен; {101} «Карамазовы» — это моя юность, но, право же, такие отзывы свидетельствуют скорее в пользу спектакля, чем против него.

С совершенно иных позиций критиковал театр Горький: с позиций передовой идейности, боевой революционной мысли. Не случайно В. И. Ленин поддержал горьковские статьи. Но не случайным мне кажется и то немаловажное обстоятельство, что статьи эти появились тогда, когда театр взялся за постановку «Бесов» — произведения прямого реакционного смысла, неистребимой ненависти к революции.

В связи с выступлением Горького во всех газетах поднялся невообразимый шум. Беспрерывно мелькали крикливые заголовки, репортеры осаждали Художественный театр. Горького обвиняли в том, что он выступил в роли «литературного городового», что он якобы притесняет свободу слова, свободу личности. Изо всех сил «защищали» Достоевского и Художественный театр от Горького, не понимая или не желая признать, что Горький ведет борьбу не против театра, а как раз за него, за те его принципы, которые создали ему славу. Не понял этого тогда и сам Художественный театр.

Я помню, какое тяжелое настроение царило в труппе в связи с выходом статей о «карамазовщине». Ведь статья Горького, опубликованная за две недели до премьеры «Николая Ставрогина», предопределяла судьбу спектакля. В ту пору театр, зараженный настроениями аполитичности, не понимал, что выступление Горького питалось соображениями высшей принципиальности, перед которыми личная дружба бессильна и которые сами по себе и есть дружба требовательная, отвергающая компромисс. Кстати сказать, Горький несколько раз предупреждал руководство театра, что он выступит в печати против «Бесов», если театр сам не откажется от своей затеи.

Нужно было ответить Горькому, объяснить свои намерения, оправдаться перед общественным мнением. С этим что-то долго тянули. Составляли ответ, читали его на общем собрании, переделывали, снова читали, наконец, в газетах появилось нечто вроде открытого письма {102} театра Горькому, короткого и неубедительного, с ссылками на «высшие запросы духа», которые одни якобы интересовали театр в романе Достоевского «Бесы», а вовсе не его идейная канва. Эта попытка отделить политическое от художественного звучала наивно даже в те времена.

Правда, театр действительно пробовал стать при инсценировке романа на тот самый путь, который однажды принес ему успех в «Братьях Карамазовых». Была целиком опущена вся липутинщина и деятельность «кружковцев», из текста инсценировки старательно вытравлялись прямые наскоки писателя на революцию. В результате целые большие сцены, обезглавленные в идейно-философском отношении, превратились, насколько я помню, в грубоватую, с уголовной основой мелодраму.

Это было само по себе плохо, но, разумеется, театр так и не смог вытравить из спектакля тот злобный, ретроградный дух, которым буквально дышит роман Достоевского «Бесы». Его идея в очищенном от философских прикрас виде сводится к тому, что человек от природы преступен, что низменное, звериное превалирует в нем над святым и возвышенным, что он арена разнузданных страстей, эксплуатируемых врагами России — революционерами. И если не унять этих «бесов» в душе человека через идею бога, узду религии, они вырвутся на свободу и неизбежно разрушат мир. От этой реакционной сути романа театру некуда было деться, об нее разбивались намерения режиссуры «показать на сцене лишь драму Ставрогина, как драму сложной и многогранной души русского человека»[[16]](#footnote-17).

Этого нельзя было добиться, потому что Достоевский «Бесов» в русского человека не верит, потому что он его предает и поносит и вместе с тем обливает грязью все те высокие понятия жизни и морали, которые театр отстаивал и воспевал на протяжении пятнадцати лет своей истории.

Не случайно театр, имевший уже серьезный опыт в {103} интерпретации Достоевского, совершивший творческий скачок в «Карамазовых», никак не мог найти необходимого ключа к «Бесам». Мучений было много, репетировали долго, что-то настойчиво искали, меняли отдельных исполнителей, с чувством неуверенности играли премьеру, проходившую в атмосфере оглушительных дебатов вокруг гневных горьковских статей, а успеха не было, не было удовлетворения даже у самих участников спектакля.

И вот что интересно: «Карамазовы» шли в Художественном театре в ту пору, когда я еще пребывал, так сказать, в «младенческом» возрасте, но спектакль я помню хорошо и могу говорить о нем со всей ответственностью. «Бесы» были поставлены тогда, когда я уже на что-то претендовал в искусстве: играл маленькие роли в спектаклях Художественного театра, занимался со Станиславским «системой», исполнял ответственную роль Баренда в студийной постановке «Гибель “Надежды”», наконец, сам участвовал в «Николае Ставрогине» в качестве некоего распорядителя с бантом на «литературном» балу у губернатора. И все-таки «Ставрогина» я почти не помню; спектакль изгладился из моей памяти, не закрепившись в ней ни единым ярким пятном.

Суть происшедшего заключается совсем не в том, что в «Бесах» не было формального новаторства «Карамазовых», что спектакль был неярким по внешнему облику — никакого чтеца, обычные «интерьерные» декорации М. В. Добужинского и пятнадцать «рядовых перемен». Суть заключается в том, что в спектакле не было демократической темы, которая могла бы увлечь актеров, вдохновить их на создание жизненных образов. Перед исполнителями этого спектакля то и дело возникали задачи «на преодоление» авторского материала.

В бесплодной борьбе с ретроградностью Достоевского жертвой, естественно, пал театр. Даже В. И. Качалов, этот глубокий художник, актер, умевший во всякой роли дать что-то особо интересное, правдивое, свое, не был значителен в этом спектакле. Таинственным незнакомцем, замкнутым и одиноким, со скептической улыбкой на устах проходил он по сцене в «Ставрогине», безвольно следуя стихии событий, влекущих его к трагическому концу. Это закономерно, так как {104} Ставрогин и у Достоевского — «замкнутый» образ, сфинкс без загадки, так как он весь в прошлом и в пору действия романа и спектакля с ним уже не происходит ничего. Качалова не приняли даже те, кто из соображений политически-реакционных защищал и оправдывал этот спектакль.

Я помню, что успехом у публики пользовались в «Николае Ставрогине» женщины: Л. М. Коренева в роли Лизы Дроздовой и М. П. Лилина в роли Марии Тимофеевны Лебядкиной — «хромоножки». Но помню лишь факт, совершенно не представляя себе теперь, как обе они выглядели тогда в спектакле. Больше других сохранился в моей памяти И. Н. Берсенев, игравший в «Ставрогине» Петра Верховенского. Вот он был как раз необъяснимо типичен, словно списан с натуры, обильно представленной в современной спектаклю действительности. «Русским бесом» называли его Верховенского. И действительно, было что-то иезуитское, каинское во всей повадке этого вдохновенно подлого человека с острой бородкой, клоком волос, разрезающим надвое низкий лоб, со змеиной усмешкой на тонких губах. Самый талант Берсенева, которого я всегда считал актером характерном, обличительного толка, умевшим за внешней привлекательностью обнажить гнилое нутро, чем-то серьезно отвечал образу Верховенского! Но успех актера лишь усугублял политическую вредность спектакля, потому что Верховенский написан автором как яростный поклеп на революционера, а ему ничто не было противопоставлено в спектакле.

Как же мог совершить столь непростительную ошибку Художественный театр?

Искусство принадлежит к медленно перестраивающимся формам общественного сознания — оно весьма часто не поспевает за бытием. Эпоха общественного подъема была в разгаре, по всей стране уже гремели призывные трубы, а в литературе, живописи, музыке, театре по-прежнему царили пессимизм и безверие, эстетство и декаданс. Искусство продолжало засыхать, оно все больше заходило в тупик, теряя плодотворные связи с жизнью. Правда, в ту пору уже раздавался страстный, бунтующий голос Маяковского. Но, так как прислушиваться {105} к этому голосу многим и многим было невыгодно, поэта поспешили объявить лишь ниспровергателем эстетических ценностей, правофланговым в шеренге футуристических шалунов.

Вместе с современным ему искусством заходил в тупик и некогда столь прогрессивный театр.

Если в первые сезоны после поражения революции 1905 года, разделяя растерянность и уныние, его окружавшие, театр, словно по инерции, сохранял еще верность демократическим принципам своей юности, крепко держался за право быть рупором вольнолюбивой русской интеллигенции и это позволило ему наряду со спектаклями, печально отвечающими «духу времени», создать «Ревизора» и «Горе от ума», «Месяц в деревне» и «На всякого мудреца довольно простоты», «Живой труп» и «Братьев Карамазовых», то чем дальше, тем больше отрывался театр от земли, от правды, от передовых общественных веяний, погружался в душный мирок стилизованной условности и мистических «откровений».

Театр жестоко расплачивался за репертуарные грехи своих послереволюционных лет (я имею в виду революцию 1905 года). Расплачивался утратой идейных критериев, притуплением вкуса, неумением постичь, угадать общественное лицо тех или иных произведений драмы. Мысль Станиславского и Немировича-Данченко, гласящая, что всякий отрыв от современности грозит неизбежной гибелью театру, получила поистине драматическое подтверждение в исторической обстановке тех лет. Обратившись к драматургии Андреева, Мережковского, Юткевича, Сургучева, уводившей театр от коренных социальных проблем предреволюционной поры, МХТ утрачивал живую душу своего искусства — его народность, идейность. А декадентские опыты Крэга, режиссерские пробы Бенуа — могло ли все это легко «сойти» театру?

Вот и получилось, что прежде, в 1910 году, театр останавливала идейная окраска романа «Бесы», а теперь, в 1913‑м, он, ничтоже сумняшеся, приступает к «Ставрогину», ссылаясь на туманный довод о «высших запросах духа». Недостойная и жалкая отговорка!

{106} Однако внутренними пороками спектакля не исчерпывалось его пагубное действие.

«Бесы» — произведение не просто реакционное, художественно несостоятельное, фальшивое, как «Жизнь человека» или «Осенние скрипки», но такое, которое могло стать (и стало) манифестом воинствующих столыпинцев в их борьбе с освободительными идеями времени. Проповедь человеконенавистничества, развернутая в романе, ожесточенные нападки на социал-демократию, на революционное подполье «сегодня, здесь, сейчас» обслуживали официальную идеологию, помогали, по выражению М. Горького, «дремлющей совести общества заснуть крепче».

Не может быть ничего более убийственного для театра, чем одобрительный отзыв о «Николае Ставрогине» реакционного журнала князя Мещерского «Гражданин» за подписью некоего Независимого, где говорится буквально следующее:

«Все сцены — сплошное развенчивание деятелей революции: каждый монолог говорит о тех низменных чувствах, которыми руководствуются эти деятели, — все время вы не можете отличить, где кончается революционная, партийная работа и где начинается грязная провокация этих грязных дельцов. “Как все это современно! И как все это поучительно”! Недаром Максим Горький так энергично кричал против этой постановки Художественного театра… Пусть наша молодежь, которая жаждет подвигов, которая, будучи очень отзывчивой на горе и несчастье ближних, бросается в революционные кружки и, веря красивым песням о свободе, равенстве и братстве руководителей этих кружков, отдает работе в них все свои силы в надежде изменить существующий строй и тем якобы обеспечить для всех счастливую и справедливую жизнь, — пусть эта молодежь, которая видит в своих руководителях богов и на них молится, пусть она пойдет на представление Московского Художественного театра посмотреть “Бесы” и перечтет потом дома это бессмертное произведение русского гения»[[17]](#footnote-18).

{107} Это был приговор театру, приговор тем более страшный, что он был высказан в форме похвалы врага. Художественный театр, в течение многих лет рассматриваемый правительством как политически неблагонадежный, ожесточенно воевавший с царской цензурой, получивший переодетых полицейских в качестве капельдинеров на премьеру «Мещан», спектаклем «Николай Ставрогин» как бы поставил под сомнение весь тот путь, которым шел он пятнадцать лет. Факт тяжелый, хотя и не имевший, по счастью, своего продолжения в творческой биографии театра. Я до сих пор помню, как в одной из гневных статей о спектакле на самый театр были перенесены слова шута и пьяницы Лебядкина — «раскаявшийся вольнодумец».

Иначе говоря, спектакль «Бесы» оказался в центре идейной борьбы тех лет, на скрещивании мечей революции и реакции в сфере художественно-идеологической.

Этим и объясняется резкость Горького, непримиримость его статей, смысл которых выходит далеко за пределы чисто эстетического явления.

Очень точно писал об этом ныне здравствующий критик Д. Л. Тальников — один из немногих представителей интеллигенции, поддержавший Горького в его полемике с Художественным театром. В журнале «Современный мир» появилась статья Тальникова с характерным названием «Бесовское наваждение», где было со всей откровенностью сказано, что статьи Горького направлены не только против спектаклей Художественного театра, но против того «пира во время чумы, который справляют промотавшиеся сыны нашей буржуазии на развалинах 1905 года».

«В Москве, той самой, которая уже забыла свои “красные дни”, — пишет Тальников, — в тревожные дни процесса Бейлиса, так полно, густо и ярко воплотившего в себе кошмар российской реакции, на сцене Московского Художественного театра, лучшего театра России, поднимается призрак карикатуры на революцию, созданной мстительным воображением писателя-революционера… И если даже в постановке “Бесов” “художественниками” видеть только самодовлеющий эстетизм, как {108} видят некоторые, то разве от этого меняется дело по существу?.. Где ж, как не в этом “эстетизме”… вскрывается ярче вся психология интеллигенции эпохи упадка?»[[18]](#footnote-19)

Горький не пощадил свой любимый театр, не сделал различия между «Карамазовыми» и «Ставрогиным», не счел возможным Достоевского «членить». Потому, я думаю, что в ту минуту ему всего важнее было сказать Достоевскому и его сторонникам «нет!», в том числе и Художественному театру. Потому что он не хотел в условиях ожесточенной идеологической борьбы ослаблять свою позицию оговорками, взглядом на дело «с одной стороны» и «с другой стороны». Потому, наконец, что враги поднимали Достоевского на щит, делали его знаменем русской контрреволюции.

Горький точно определил место и роль Достоевского в идеологических схватках предреволюционного десятилетия. Но спектакля «Братья Карамазовы» он не видел. Оставаясь явлением противоречивым и сложным, спектакль этот дорог нам сегодня как свидетельство творческой мощи реалистического метода театре, как яркий пример «переосмысления» литературного первоисточника в демократическом духе. «Карамазовы» Художественного театра доказывают нам лучше всяких исследований, что Достоевский — художник противоречивый, с тяжелыми срывами, с заблуждениями философскими и идейными, но все же такой художник, который писал не только ложь, а глубокую, страстную правду о жизни, и этим он дорог сегодня нам.

Для меня лично постановки Достоевского в Художественном театре оказались серьезным и мудрым уроком. Они навеки объяснили мне, что такое режиссерская концепция и как гибнет уже при рождения спектакль, этой концепции лишенный. Они убедили меня в том, что ни одной пьесы нельзя поставить сильно, ярко, пока не отдашь себе отчета, *ради чего* ты хочешь ее ставить, какую мысль, общественно важную сегодня, своим спектаклем утвердить. Я понял также, что большой писатель всегда сложен, всегда богат. Что есть проблемы, идеи, стиль, прием, свойственные писателю в целом и специфичные {109} только для данного произведения, Составляющие его raison d’être. Что ни один серьезный художник в следующем произведении не повторяет нацело себя, не говорит как раз того, что он уже сказал в предыдущей вещи. Опыт спектаклей Достоевского впервые натолкнул меня на мысль об обязанности режиссера дифференцированно подходить к произведениям литературы и драмы.

Таков был тот творческий вывод, который я сделал для себя, тот опыт, который я извлек из этих двух во всех отношениях поучительных спектаклей Художественного театра.

## **{110}** В школе Толстого

После «Карамазовых» — «Живой труп» Толстого… Снова Немирович-Данченко, снова Качалов, Москвин и Германова, тот же Лужский ставит массовые сцены с молодежью, прошедшей школу «Мокрого», знакомые лица и прежний серьезный тон. И тем не менее — все другое: другие темы, мысли, другой воздух на репетициях, совершенно иная внутренняя настроенность.

Там, в Достоевском, — острый, взвихренный тон повествования, взрывы и потоки страсти, открытый темперамент, жестокое борение умов. Здесь, в Толстом, — благородная простота и сдержанность, тонкость и деликатность чувств, холодная броня благопристойности и высшая человечность души, не мирящейся с этим холодом, с формализмом и казенщиной жизни.

Там, в «Карамазовых», — творческий спор с автором, перестройка, подмена акцентов, отбор; там Достоевский, избавленный по мере сил от ложной философии, от надрыва и безумия. Здесь, в «Живом трупе», — глубокое и полное доверие к автору, внутреннее слияние с ним.

Наконец, тогда, в дни премьеры «Карамазовых», театр со своим новаторством, с целым рядом маленьких революций, совершенных этим спектаклем, вынужден был преодолевать косность и недоверие, устойчивость предвзятых мнений, настороженность друзей и прямую издевку врагов. Теперь, накануне «Живого трупа», влюбленность в Толстого, охватившая не только театр, но и {111} зрителя, к нему близкого, мыслящую часть русского общества, создавала вокруг будущего спектакля совсем особенную, благоговейную атмосферу, заразившую нас с первого же дня работы над пьесой.

Нынешняя молодежь, для которой имя Толстого изначально связывается с далеким прошлым, вряд ли может себе представить, какой поистине всенародной скорбью отозвалась в стране весть об уходе и трагической смерти творца «Войны и мира» и «Анны Карениной». Толстой был нашим старшим современником, человеком, жившим среди нас. Мы работали, учились, мечтали, но в каждом нашем повседневном деле нас не оставляло сомнение, что там, в Ясной Поляне, живет поистине великий правдолюбец, огромный писатель земли русской, национальный гений, с именем которого связаны прекрасные минуты становления и формирования целых поколений. Мысль, что Толстой жив, что он с нами, что по-прежнему бьется его сердце, полное любви к людям, к правде и отвращения к лжи, заставляла наши сердца стучать сильнее. Когда умер Толстой, я был мальчишкой, целиком ушедшим в интересы школы; но и меня весть о смерти Толстого полоснула, точно ножом.

Я глубоко убежден, что истинная цена человека, общественное значение его деятельности необычайно точно измеряется в минуту смерти. Умер Толстой, глубокий старец, в ту пору почти ничего не писавший, и нельзя было не скорбеть о том, как осиротела русская литература, «какой светильник разума угас», особенно яркий в густых сумерках унылого межреволюционного десятилетия.

Толстой был сложным художником; его сила и слабость были исчерпывающе вскрыты Лениным как раз в те горькие траурные дни. Но на стороне Толстого, в отличие от Достоевского, стояло уже тогда все светлое, демократическое в русском обществе, прежде всего потому, что самая жизнь Толстого всегда являлась образцом чистоты и моральной безупречности. Он был нашей совестью, у него мы учились нравственности, чести, добру…

Вот почему щемящее чувство утраты, владевшее в дни смерти Толстого всеми, кто дорожил судьбами нашей культуры, улеглось далеко не сразу. Давно умолкла {112} разноголосица официальных соболезнований, затихли траурные марши газет, а люди все еще плакали о Толстом, с трудом привыкая к мысли, что его уже нет, что о нем нужно говорить: «был». И даже мы, совсем еще зеленые питомцы школы С. В. Халютиной, подготовили в память Толстого ученический спектакль «Власть тьмы» и играли его много раз с неизменным успехом. Но то был успех не наш; то был успех самого Толстого, бессмертного имени его.

И вот в эту атмосферу любви, почитания и повышенного интереса к Толстому осенью 1911 года ворвалась весть о том, что в бумагах писателя найдена новая, никому еще неведомая пьеса, что Художественному театру предоставлено наследниками исключительное право ее первой постановки и что вскоре она пойдет на образцовой русской сцене с участием Москвина и Качалова, Лилиной и Станиславского! Легко представить себе, с каким интересом встречали зрители будущий спектакль, как много от него ожидали. И какие серьезные обязательства накладывало на театр это дружеское нетерпение публики.

Теперь, через годы и десятилетия, оглядываясь на прошлое Художественного театра, мы уверенно причисляем «Живой труп» к числу спектаклей русского классического репертуара, которым театр оборонялся в те смутные годы от ядовитого потока пошлости, ринувшейся из литературы на сцену. В нашем сегодняшнем представлении «Живой труп» стоит рядом с «Месяцем в деревне», «Ревизором» и комедией «На всякого мудреца довольно простоты». А между тем это была пьеса *современного* автора и социально-этические ее проблемы остро отвечали многим чертам переживаемого страной исторического момента с его поистине гигантским лицемерием и столь же гигантской моральной нечистотой.

Жить — стыдно, точно так же как стыдно служить в банке или занимать должность следователя в суде, — это чувство разделяли тогда сотни Протасовых во всех уголках русской земли. Нравственная непримиримость Феди, чуткость его сердца, позволившая ему увидеть, почувствовать фальшь, лицемерие, подлость там, где на {113} первый взгляд царствует порядок и норма, где «все так» и «всегда так», способны были открыть глаза многим людям, притерпевшимся к духу и нравам столыпинского режима, к видимости общественного благополучия, характерной для России тех лет.

Тут важно еще и другое — то, что сам Художественный театр был в ту пору, как говорил Вл. И. Немирович-Данченко, театром *толстовского* миросозерцания. Обычно весь предреволюционный период истории этого театра оценивается лишь с позиций чеховских идей, чеховских умонастроений русской интеллигенции. И в самом деле, «Чайка» была, наверное, самым субъективным, самым «личным» спектаклем Художественного театра, настоящей исповедью его души. Но я думаю, что прав был Владимир Иванович, когда он подчеркивал в своей книге «Из прошлого» особую, стойкую, ничем не замутненную близость Толстого всему духовному строю старого, дореволюционного Художественного театра. Его актеры были, конечно, и чеховскими людьми, но, может быть, еще больше были людьми толстовскими, такими же, как он, неутомимыми искателями правды, проповедниками, мечтавшими обратить к доброму заблудшие человеческие сердца.

«Идеализация Толстого, мягкое отношение к человеку, художественная влюбленность его самого во многие его образы, даже такие, к которым он относился не в полной мере положительно, глубокая вера в то, что в каждом человеке, в конце концов, заложено что-то “божеское”, чисто языческая любовь к быту…»[[19]](#footnote-20) — вот черты, роднившие, по мысли Владимира Ивановича, старый Художественный театр с Толстым. Естественно, что в «Живом трупе» театр нашел материал, необычайно себе созвучный, затрагивавший дорогие ему мысли, настроения, области человеческих отношений. Потрясенные смертью Толстого, скорбным финалом этой героической жизни, испытывая, как и все лучшие люди России, прилив любви и восхищения великим писателем, актеры Художественного театра во главе с Владимиром Ивановичем {114} внесли в постановку «Живого трупа» большое, взволнованное личное чувство, и это усиливало эмоционально-художественное, а стало быть, и идейное воздействие спектакля.

Вот почему «Живой труп» представляется мне высшим взлетом предреволюционного репертуара Художественного театра, самым значительным *современным* спектаклем тех лет. По своему общественному содержанию «Живой труп» противостоял таким идейным грехопадениям театра, как «Жизнь Человека», «Будет радость» и «Осенние скрипки». Противостоял, разумеется, и спектаклям Достоевского, если брать их в целом, как это делал Горький, если говорить об объективном звучании самого имени Достоевского в обстановке сменовеховской реакции. Поставленный в промежутке между «Карамазовыми» и «Николаем Ставрогиным», «Живой труп» свидетельствовал, что есть еще порох в пороховницах, не растрачены театром его демократические чаяния, его общественные идеалы, что призвание театра остается прежним: быть рупором передовой интеллигенции русской, отвечать ее духовным запросам.

Но, когда мы прослеживаем пути внутреннего творческого развития театра, нельзя не увидеть, не ощутить незримой связи между новаторством спектакля «Братья Карамазовы» и высшей мерой художественной простоты, впервые достигнутой театром именно в спектакле «Живой труп». Эту связь отметил уже Вл. И. Немирович-Данченко, подчеркивая в своей книге «Из прошлого», что «Достоевский был для театра заостренным, нервно-взвинченным тем же Толстым»[[20]](#footnote-21); эту связь почувствовал Николай Эфрос, самый чуткий из критиков той поры, сперва высоко оценивший сценическую культуру «Карамазовых», а затем увидевший в «Живом трупе», вопреки общему сдержанному тону прессы, самое полное, последовательное и глубокое осуществление принципов Духовного реализма МХТ.

Так протягивается ниточка преемственности между двумя ни в чем, казалось бы, не схожими сценическими произведениями; так отозвался творческий опыт работы {115} театра над спектаклем большого плана, каким, несомненно, были «Братья Карамазовы», в последующем развитии его творческих идей.

### \* \* \*

Первые уроки из области сценической интерпретации Толстого я получил еще за пределами Художественного театра.

Спектакль «Власть тьмы», осуществленный учениками школы С. В. Халютиной, не представлял собой сколько-нибудь значительного произведения искусства.

Мы к искусству в ту пору вообще еще не подходили, мы стояли на «дальних подступах» к нему. В спектакле не было ни ясного замысла, ни точных признаков жанра, ни индивидуальных примет толстовского стиля; молодость, непосредственность, искренность и горячая любовь к Толстому — вот и все, что питало этот спектакль. Так же я играл Никиту — со всем пылом здорового темперамента, со всей стремительностью еще ненаправленных сил душевных. В моем Никите было много от традиционного «рубашечного» любовника, но очень мало от подлинного толстовского героя. Отсутствовали быт, типичный говор, конкретность обстановки русской глухой деревни, конкретность «власти тьмы», отчетливо выраженной в характере Никиты. Словом, я играл Никиту рутинно, несмотря на то, что от роду не видал толстовской пьесы на сцене. Театральные штампы — опаснейшие бациллы: они переносят болезнь на расстоянии.

Но сам я, конечно, не подозревал ни о каких бациллах и очень удивился, когда один из актеров Художественного театра (впоследствии актер ЦТСА), покойный А. М. Петров, посмотрев наш школьный спектакль, сказал мне мягко: «Да, я тоже в молодости играл Никиту и играл так же плохо, как ты. Должно быть, эта роль — для зрелого таланта». Тогда я не только не поверил, но даже не понял, что именно сказал этот актер. Переспросил, — и все-таки не поверил. Я играл Никиту со всей самоуверенностью молодости и был убежден, что играю хорошо, что просто нельзя играть лучше, иначе. Увы! Жизнь очень скоро протрезвила меня, доказав бесспорную правоту Петрова.

{116} В первый раз это случилось тогда, когда накануне очередного спектакля «Власть тьмы» захворала ученица, игравшая Матрену. Кто-то посоветовал нам обратиться к одной из старых актрис Малого театра, тогда уже не выступавшей на сцене. К сожалению, у меня выскользнула из памяти ее фамилия; но, может быть, в данном случае не талант актрисы решил дело, а реалистическая традиция Малого театра, традиция О. О. Садовской, заслужившей в этой роли одобрение автора.

Едва услышав новую исполнительницу на первой же считке, я начал догадываться о том, как далеки были мы со всей своей искренностью от подлинного Толстого. Приглашая эту актрису, мы опасались сценической рутины, боялись, что своим исполнением она будет вырываться из нашего «ансамбля», близкого, как мы надеялись, Художественному театру. Мы ошиблись. Не она к нам не подходила — скорее мы не подходили к ней.

Ее Матрена была настоящая русская баба, быстрая, лукавая, почти простодушная. Сладчайшим говором, медоточивой речью, журчащей ровно и привычно, как ручеек между камней, она буквально обволакивала окружающих. В ней не было ничего зловещего, мелодраматического. В собственных глазах она не была преступницей, напротив, не зная жизни чистой и нормальной, а зная лишь жизнь уродливую, жизнь безобразную, она совершала свои злодейства в наивной уверенности, что иначе и поступить в ее положении нельзя, и эта наивность, это неведение оборачивались в спектакле страшным приговором «власти тьмы», приговором действительности, возводящей преступность в общественную норму. На сцене царила такая правда — времени, быта, среды, — о которой мы, молодые, и понятия еще не имели.

Вот тогда я впервые если не понял, то смутно ощутил, как сложно видит людей Толстой, как опасно Толстого обеднять однолинейным толкованием, дешевой игрой «социальных» акцентов, как прочно сидят его герои в известном быте и как непонятны вне его. Все эти мысли, тогда еще смутные, властно завладели мной с первой же репетиции «Живого трупа».

Второй урок по «Власти тьмы» я получил уже в самом Художественном театре. Был вечер, посвященный {117} Толстому (вскоре после смерти писателя). На этом вечере я, ученик школы Халютиной, только что принятый в число сотрудников театра, увидел Станиславского, Грибунина и Бутову в отрывке из спектакля Художественного театра «Власть тьмы».

Мера простоты, столь поразившая меня в игре старой актрисы Малого театра, здесь была «перекрыта» несколько раз. Я знал от товарищей и участников, что спектакль «Власть тьмы» не принадлежал к числу побед Художественного театра первых лет, так как был задавлен бытом, утонул в подробностях натуралистического изображения русской деревни. Но это не исключало ряда актерских побед в спектакле. В частности, Н. С. Бутова в роли Анисьи немедленно вспоминалась всяким, кто заговаривал о «Власти тьмы».

И вот я увидел ее Анисью — сдержанную, тихую, много пережившую, сполна расплатившуюся за свой «грех» с работником Никитой. В ней не было и следа той разудалой чувственности, которую почему-то часто считают основой роли. Никогда не забыть мне, как отвечала Бутова — Анисья на вопрос Митрича — Станиславского: «Микита-то из городу не бывал?» «Нету-ти», — печально, как вздох, произносила она, и жила в этом слове такая тоска, такая боль разрушенных надежд, что было ясно — вот она, власть тьмы, власть жизни бесправной и нищей над страдающей женской душой.

А потом появился Никита — Грибунин, и тут уж я был поражен вдвойне, потому что, играя Никиту в школьном спектакле, рассматривал данный эпизод как решительно проходной, не имеющий значения для роли в целом. Я рвался к ударным ее моментам, к сценам сильного драматического напряжения и, кажется, больше всего любил эпизод, где Никита избивает Анисью, детально разработанный нами, как сказали бы мы теперь, по линии физических действий; получался целый этюд на тему о том, как мужик бьет жену в русской деревне. А этот приезд Никиты из города — да я и внимания на него не обращал до того времени!

Никита — Грибунин вваливался в горницу пьяный, в самом мрачном расположении духа: бывает такой угрюмый хмель у грубых, балованных мужиков. Едва войдя, с {118} порога, он начинал истязать жену — не физически, но нравственно, что страшнее всякой физической травмы. Издевательство выражалось в ряде бессмысленных, праздных вопросов, с помощью которых Никита «донимает» безответное существо, попавшее к нему в руки: «Кто приехал. А?», «Как звать мужа-то?», «А по отчеству?», «Фамилия как?», «Нет, ты скажи, какой ногой Чиликин в избу ступил?» Весь этот поток дурацких вопросов Грибунин охватывал одним беспрерывным внутренним посылом; вопросы следовали друг за другом, как единая, логически построенная фраза, с назойливой интонацией, с повторяющимся внутренним ритмом — словно муха жужжала и билась о стекло. Опьянение сказывалось в той настойчивости, с какой добивался Никита поставленной цели. А цель была гаденькая: привести к полному обезличению стоящего перед ним человека, унизить его, чем можно, нравственно растоптать. Звериное, темное в Никите раскрывалось в этой сцене сполна без всякого подчеркивания и нажима.

А я, грешный, в поисках «выразительности» дробил сцену, «надумывал» каждый вопрос в отдельности, красил куски, вообще делал что-то невообразимо наивное, как кажется мне теперь и как впервые показалось тогда, на вечере в Художественном театре. Вот тогда-то я с болью признался себе, что Петров действительно был прав, утверждая, что Толстой требует зрелого таланта и большей сценической простоты, чем была нам тогда доступна.

Следующее впечатление, также связанное с «Властью тьмы», было уже совсем другого рода.

К демократическим начинаниям той поры относились различные легальные общества и кружки, целью которых было посильное продвижение культуры в массы. Таковы были, например, Пречистенские курсы для рабочих, где читали лекции И. М. Сеченов, Р. С. Землячка и А. Я. Вышинский, где выступали передовые деятели литературы и искусства, в том числе и либерально настроенные актеры. В Москве существовал к тому времени ряд кружков и передвижных товариществ, дававших бесплатные спектакли в рабочих клубах города и в ближних деревнях. Душой этого дела был И. М. Уралов, {119} актер-демократ, тяготившийся чисто профессиональной работой даже в таком прогрессивном театре, как Художественный, мечтавший о прямой общественной деятельности. Вот с его-то легкой руки я и сыграл еще раз Никиту в спектакле «Власть тьмы», поставленном силами одного такого товарищества.

Играли мы под Москвой, в большом селе. Спектакль был бесплатный, зрители — крестьяне, зал — яблоку негде упасть. Играли, как думалось мне, хорошо, да и актеры были опытные, не ученики из халютинской школы. Но — странное дело — жестокая драма, взволнованно и просто рассказанная Толстым, была воспринята в тот день с ничем не оправданным юмором. Чем больше лезли мы вон из кожи, раскрывая трагизм сценической ситуации, тем сильнее смеялись в зрительном зале, награждая нас аплодисментами и одобрительными возгласами. Спектакль имел шумный успех, но мы понимали, что провалились.

Я долго ломал себе голову над тем, почему зритель не понял, не принял пьесы, столь близкой ему по теме, по быту, по содержанию, почему Толстой «не дошел» до этих простых сердец. И лишь некоторое время спустя, может быть, даже не на премьере, а на рядовых и особенно прекрасных спектаклях «Живого трупа», начал постигать, что Толстой здесь ни при чем, что не он «не дошел» до народного зрителя, а не дошла наша игра, в которой зритель отчетливо слышал подделку, приспособление к «деревенскому вкусу» и потому не *увлекался* драмой, но лишь *развлекался* тем, как «представляются» приезжие господа. Лишь тогда я понял, какой «натуральности» требует Толстой, какое богатство жизненных наблюдений питает правду толстовского образа. И опять-таки «Живой труп» оказался здесь своего рода катализатором, ускорившим для меня процесс постижения сложных истин толстовского театра.

Существует мнение, будто бы спектакль «Живой труп» не играл самостоятельной роли в истории Художественного театра и лишь в отдельных своих моментах предвосхищал ту глубину интерпретации Толстого, которой отмечены спектакли советского времени — «Воскресение» и «Анна Каренина». Иначе сказать, есть тенденция {120} рассматривать «Живой труп» лишь как подступы к теме «Толстой в Художественном театре». Тенденция, по-моему, недостаточно обоснованная.

Слов нет, к своим большим толстовским спектаклям послереволюционной поры театр подошел во всеоружии идейной зрелости и сценического мастерства. Неоценимую помощь в работе над Толстым оказали театру новое социалистическое мировоззрение, плодотворный подход к Толстому с позиций ленинской оценки писателя. То, что тогда, в 1911 году, рождено было интуитивным предвидением, явилось теперь в результате сознательных поисков театра. Но я лично думаю, что без «Живого трупа» были бы невозможны и толстовские спектакли наших дней, хотя, скажем, те же спектакли ничем не обязаны «Власти тьмы».

Да, в пору премьеры «Живого трупа» никто в театре не смог бы, наверное, отделить Толстого-мыслителя от Толстого-художника, увидеть в нем «зеркало русской революции», понять всю вредоносность его философии непротивления. Ленинские статьи, к тому времени опубликованные, насколько я помню, прошли мимо театра. Но было чувство огромного доверия к автору, к жизненной правде его замысла. Была такая глубина во вскрытии внутренних пружин действия, внутреннего смысла образов пьесы, весьма мало захваченной «утешительными» идеями Толстого, что это не могло не привести театр к большим выводам общественного и этического порядка.

По своему объективному звучанию «Живой труп» в Художественном театре был спектаклем о жизни фальшивой и лицемерной до самых своих основ, о веригах приличий, порядка, законности, добровольно надетых на себя так называемыми воспитанными людьми, о мире, где глохнет живое чувство, где задыхается и гибнет честная человеческая душа. Спектакль вскрывал губительность общественных отношений самодержавной России, отношений, заживо мертвящих человека. В этом спектакле не Федя Протасов был трупом, а люди, окружавшие его.

Когда я читаю сегодня у Немировича-Данченко в замыслах его «Анны Карениной»: «И хотелось бы дать сразу, с первым же занавесом, этот фон, эту атмосферу, {121} эти освещенные скипетром и церковью торжественные формы жизни — княгиня Бетси, дипломаты, свет, дворец, придворные, лицемерие, карьеризм, цивилизованно, красиво, крепко, гранитно, непоколебимо, блестяще и на глаз и на ухо»[[21]](#footnote-22), — я невольно думаю о том, как много в этих определениях могло быть подсказано Владимиру Ивановичу творческим опытом «Живого трупа». Разумеется, в «Анне Карениной» у Толстого другие масштабы, другой ракурс в постановке общественных проблем. «Живой труп» — не столь обширное социальное полотно, его контуры скромнее, ýже, но все-таки суд и семья с их фарисейством и бездушием во весь рост показаны в «Живом трупе» Толстого, а вслед за ним — и в спектакле Художественного театра. Среда, загубившая Федю Протасова, представала на сцене во всей ее неприглядности.

Перед зрителями предстали три человека, неравные по своему духовному облику, по своей нравственной ценности, но равно несчастные, равно жертвы ложной морали. В «Живом трупе» разоблачались система, а не лица, общественное зло, а не индивидуальные преступления. Это и означало, что «Живой труп» был сыгран *по автору*. И не случайно Немирович-Данченко в книге «Из прошлого» отмечает, что именно «Живой труп» наряду с «Царем Федором», «Братьями Карамазовыми» и чеховскими спектаклями театра заставляет задуматься о том, что «самое высокое в искусстве исходит только из недр глубоко национальных»[[22]](#footnote-23).

Зрительный образ спектакля был создан художником Симовым — человеком, удивительно умевшим угадывать мысль и намерения постановщика. У них с Владимиром Ивановичем всегда был полный контакт — был он и на этот раз. Симов решил спектакль очень лаконично, в сдержанных тонах. Самоограничение художника в спектакле было предельным и казалось особенно неожиданным, если вспомнить, что именно Симов был мастером живописных подробностей, что в его оформлении {122} шли все чеховские спектакли театра, что именно он воспроизвел с поразительной, хотя и излишней достоверностью картину быта тульской деревни во «Власти тьмы».

В «Живом трупе» мы увидели совсем иного Симова — и не менее талантливого. Белая рамка портала уменьшала сцену в ширину и ввысь, концентрируя действие на небольших площадках. Была тщательная продуманность во всей обстановке, жизнь вещей нигде и ни в чем не загораживала от зрителя человека с его переживаниями, со сцены было убрано все лишнее, кроме того, что с минимумом подробностей передавало или скучную аккуратность протасовского дома «без изюминки», или вольный дух цыганского табора, или унизительную казенщину суда.

В спектакле получил свое дальнейшее развитие декоративный прием, который был впервые реализован Симовым в «Братьях Карамазовых». После «Карамазовых» возврат к натуралистической нагроможденности был бы для театра шагом назад, хотя такие рецидивы случались, как известно, в его дальнейшей истории, вплоть до «Пугачевщины» К. Тренева, поставленной уже в советское время. В «Живом трупе» все приносилось в жертву актеру, все приближало актера к зрителю, сосредоточивало внимание на внутренней жизни героев. И если в «Карамазовых» стремление свести декорацию к минимуму диктовалось еще и условиями инсценировки, то здесь, в «Живом трупе», оно существовало как самостоятельный художественный принцип, хотя карамазовские ракиты и палисадники заменены были полным сценическим убранством.

Но на этом приглушенном фоне Симов смело дал одно колористическое пятно. В ряде моментов действия он буквально залил сцену солнцем. Так возник яркий контрастный образ. Солнце было враждебно фальшивой, призрачной жизни света, того самого света, нравственная тьма которого наглядно представала в спектакле театра. Когда теперь мне случается взять в руки «Воскресение» Толстого или услышать по радио незабываемый качаловский голос, повествующий о том, как люди старались изгнать из города весну и солнце и как весна {123} и солнце все-таки пришли, — я всегда вспоминаю спектакль «Живой труп» и этот солнечный блик, прорезающий его атмосферу.

Той же строгостью вкуса и тем же художественным совершенством отмечены были обе массовые сцены спектакля — «В Грузинах» и в суде. С моей точки зрения, они были шагом вперед после «Мокрого», потому что шли дальше по линии индивидуализации бессловесных образов. В «Мокром» на сцене были просто бабы, просто цимбалисты и просто плясуны, а в «Живом трупе» каждый из нас был кем-то, человеком с биографией, со своим лицом. У каждого было свое отношение к драме Феди, каждый по-своему участвовал в ней — сочувствовал или презирал, любопытствовал или чуждался.

Я помню, как волновались все мы, сотрудники и молодые актеры, собравшись в зрительном зале театра, где Лужский отбирал участников для сцены «В Грузинах». Это продолжалось долго; между фамилиями, им называемыми, возникали томительные паузы — видимо, он взвешивал все pro и contra, прежде чем сказать тому или другому: достоин. Помню, как рядом со мной тихонько заплакала Л. И. Дейкун — ее что-то долго не вызывали, помню расстроенное лицо С. Г. Бирман, которая так и не попала в сцену «В Грузинах» и потом играла некую чопорную англичанку в сцене суда. Я и сам очень волновался, возьмут ли меня в цыганскую сцену, и был счастлив, когда В. В. Лужский произнес, наконец, мою фамилию. В хору же был Е. Б. Вахтангов, он прекрасно играл на гитаре и чрезвычайно этим гордился.

Таким образом, народная сцена формировалась путем самого строгого отбора, где все принималось во внимание: внешние и внутренние данные актера, музыкальность, голос, близость к известному типу, возраст, жизненный опыт и так далее. В «Грузинах» были заняты люди, многие из которых впоследствии стали большими актерами, корифеями театра. Это и обеспечило великолепное качество массовых сцен в спектакле «Живой труп».

После отбора началось изучение «натуры». Несколько раз приезжали к нам в театр цыгане — настоящие, таборные, очень своеобразные, с великолепной, теперь {124} уж утраченной музыкальной культурой. Они были мало похожи на тех экзотических, ресторанных цыган, которых частенько изображают теперь во второй картине «Живого трупа». Однажды, после такого паломничества цыган, Константин Сергеевич и Владимир Иванович, посовещавшись, донага раздели всю сцену «В Грузинах», раздели в буквальном смысле слова, заставив нас сбросить пестрые лохмотья, шали с денежками и яркие рубахи, в которые мы было все облачились. Тут же из костюмерной театра принесены были костюмы совсем иного свойства — они и «играли» потом в спектакле «Живой труп»: женщины в темных, одноцветных платьях, мужчины в пиджаках; у Вахтангова, помню, был небольшой черный галстучек, и только Адашев, игравший старого цыгана, отца Маши, был в красной атласной рубахе без пояса, что еще сильнее подчеркивало строгую простоту остальных.

Это была мудрая мера, не только потому, что она обращала нас к жизненной правде, уводя от экзотики, от дурного лубка, но еще потому, что данное обстоятельство также переключало внимание зрителя с внешних подробностей к внутреннему существу происходящего с главным героем.

Ведь цыганская сцена играет в концепции пьесы свою большую и важную роль. После убогой благопристойности дома Протасовых зрителю должен открыться совсем иной мир, та самая степь, и свобода, и ширь, которые поэтическая натура Феди угадывает в цыганской песне.

В спектакле Художественного театра этот мир открывался зрителю и благодаря Москвину, остро, всем существом чувствовавшему атмосферу цыганской вольницы, и благодаря верно сыгранной массовой сцене.

Мы всерьез занимались природой цыганского пения, стараясь насытить каждую музыкальную фразу не только вокальным, но и драматическим элементом. Мы были не певцами, но поющими актерами, мы искали соответствия между внутренней настроенностью человека, родящей песню, и тем впечатлением, которым эта песня поражает чуткую душу Феди. Искали — и часто находили правильно.

{125} Незабываемо пела О. В. Богословская «Не вечернюю» — негромко, совсем не эффектно, и голоса настоящего, певческого, у нее не было, но так выразительно, с такой неожиданной фразировкой, с такой внутренней силой и страстью, что становилось понятно, почему Протасов все время просил «Не вечернюю».

Очень хороша была «В Грузинах» А. Г. Коонен — Маша. Уже здесь она полностью раскрывала внутренний мир созданного ею образа, лишь слегка дополняя его в следующих сценах спектакля. Была она строгая, внутренне сосредоточенная, с тонким лицом, с артистическими руками, очень — и необычно — красивая. Черные гладкие волосы, туго затянутые, глухое черное платье как нельзя лучше дополняли ее облик, одухотворенный и немного печальный. «Черная лань» — написали о ней в одной из рецензий. В Маше — Коонен как бы концентрировались те внешние и внутренние качества, какими характеризовались в спектакле Художественного театра цыгане — «природы вольные сыны». Находясь все время в центре «массовки», она помогала нам своей постоянной наполненностью, а мы, как могли, помогали ей.

Совсем другой была публика в суде. Насколько цыгане были для Феди дружественной средой, настолько же здесь его окружала среда враждебная. Беспрерывное журчание французской речи, любопытные взгляды, подчеркнутая элегантность туалетов, атмосфера светского раута… Этим людям не было никакого дела до драмы Феди, до нравственных страданий его. Их привлекла сюда звонкость сенсаций, интерес к модному адвокату, стремление быть там, где будет «весь свет». И эта суммарная характеристика так же «работала», говоря нынешним языком, на тему спектакля, как и стихийная вольность цыган, даривших Феде редкие минуты забвения, погружавших его в мир простых и естественных чувств.

С той же степенью угаданности характеризовались в спектакле маленькие, почти бессловесные персонажи; каждый из них так или иначе нес на себе печать философии Толстого, его взгляд на жизнь, на семью и мораль.

Культура маленькой роли стояла в Художественном {126} театре тех лет очень высоко. Этого не было никогда еще на русской сцене. Нас, молодых, не часто баловали ролями ответственными, но мы ревностно цеплялись за всякую возможность выйти на сцену театра хотя бы в немом эпизоде или в эпизоде «с фразой», рассматривая это как серьезное творческое поручение, как предлог для подлинного творчества. Кажется, именно той эпохой был рожден популярный афоризм: нет больших и маленьких ролей — есть большие и маленькие актеры.

Мы сами создали себе и неуклонно соблюдали закон творческого соревнования в качестве актерской работы. Тебе дана в руки роль, — рассуждали мы, — так сумей же сыграть ее так, чтобы в мимолетной, подчас бессловесной сценке мысль спектакля раскрывалась не менее точно и ярко, чем в образах первого плана, чтобы у этого молчаливо проходящего через спектакль персонажа были индивидуальность, характер, своя человеческая судьба.

Интерпретация эпизодических ролей во всех случаях требовала от исполнителей безошибочной, «снайперской» работы. Мы чувствовали себя на положении стрелка, у которого всего один патрон: нужно выстрелить и попасть в зрачок. И нам случалось попадать в него. Иные маленькие роли в спектаклях тех лет по праву сравнивались с работами ведущих мастеров театра. Их высоко ставили как многочисленные отзывы прессы, так и внутритеатральное мнение.

Например, А. А. Баров, впоследствии провинциальный актер, играл в «Живом трупе» бессловесную (или с одним словом) роль письмоводителя в картине «У следователя». Это было подлинное проникновение в обличительный замысел пьесы Толстого. Тяжелый, обрюзгший человек преклонного уже возраста, с лысиной через всю голову, опухший от многолетнего сидения в одной и той же позе, в одной и той же должности, бесстрастно водит пером по бумаге, глубоко равнодушный к человеческой трагедии, разыгравшейся у него на глазах. На протяжении едва ли не всей картины он сидит неподвижно, отвернувшись от зрителя, и только тупой, нависший затылок да разжиревшая спина свидетельствуют о безмятежности этого стража закона, в котором давно уже {127} умерло все человеческое. Трудно сказать, что сильнее бичевало судопроизводство самодержавной России — многопланный сложный образ следователя или эта немая фигура, образующая в общей картине зловещее и яркое пятно.

В сцене трактира замечательно играл полового П. А. Павлов, молодой актер с явной склонностью к сценической миниатюре. В этой роли у него была какая-то особенная, скользящая походка, словно взятая напрокат с картины Кустодиева. Фигура получалась весьма характерной, и это сразу обнажало перед зрителем всю меру «падения» и нищеты героя, заживо погребенного в городских трущобах, заброшенного на самое дно жизни.

Оглядываясь на свой личный опыт, я искренно считаю, что тот крошечный эпизод, который я играл в «Живом трупе», был большим моим достижением, чем центральная роль Никиты в ученическом спектакле «Власть тьмы». Без преувеличения могу сказать, что я был признан в Художественном театре, после того как вышел на сцену в финале «Живого трупа», где я играл судебного пристава, пробегающего через толпу в коридоре суда со словами: «Господа, проходите, проходите, нечего в коридоре стоять». У меня была роль с фразой — ну могло ли быть большее счастье для сотрудника, начинавшего свой второй сезон в труппе Художественного театра!

Я, двадцатилетний, играл этого пристава восьмидесятилетним старцем, ко всему привычным и всего навидавшимся, у которого от многолетней переписки бумаг искривлен позвоночник. Я искал стиль службиста, человека в суде, превыше всего на свете уважающего святость судебной процедуры, неукоснительность в следовании «законному» порядку… Его равнодушие к Феде в роковую минуту его жизни с головой выдает в приставе «меньшого брата» тех ненавистных Толстому чиновников, ревностностью которых скрипит и движется безжалостная машина государственности, сметая со своего пути все мыслящее и живое.

За этот свой маленький успех я был вознагражден полной мерой. Прежде всего Владимир Иванович, никогда не проходивший мимо удачной работы, кому бы она ни принадлежала, опытному актеру или начинающему, {128} лично поблагодарил меня за роль пристава в «Живом трупе», сказав какие-то очень лестные слова о проникновении в философию Толстого. Попал мой пристав и на страницы прессы — он был отмечен в журнале «Аполлон», а после, в ходе жизни спектакля, меня всякий раз смущал В. И. Качалов: стоя на выходе в первой кулисе, он неизменно заглядывал во вторую, где я готовился к своему эпизоду, и смотрел, как я «влезаю в шкуру» моего старца и пробегаю затем через коридор суда.

Но, разумеется, ни о каком сознательном овладении философией Толстого с моей стороны говорить не приходится. Скорее речь может идти о степени зараженности нас, молодых, любовью к Толстому, охватившей в ту пору весь театр, а также об общем блестящем тоне спектакля «Живой труп».

Помню, например, такой характерный эпизод. Репетировалась та же сцена «В Грузинах» — выход Каренина. Репетицию вел В. В. Лужский — он «сводил» массовую сцену с исполнителями главных ролей. Мы, молодежь, с восторгом приняли Качалова. Затаив дыхание, смотрели мы, как входит его Каренин в эту прокуренную, людную комнату, окутанную чадом ресторанных загулов, как смущенно озирается, какую неловкость испытывает при встрече с цыганами, как страдает за Федю, «опустившегося» до этого общества, этих людей. И вдруг мы услышали строгий голос Лужского: «Вася, Вася, не наигрывай!» Качалов смутился, попросил начать сцену сначала и стал репетировать, как показалось нам, суше, бледнее, менее ярко, чем прежде. И нам было втайне очень жаль, что больше он уже «не наигрывал».

Но вот отшумела премьера, и все, буквально все рецензии о спектакле отметили Качалова именно в этой сцене, причем в адрес его героя были сказаны те же слова, какие приходили нам в голову на первой репетиции, где он «наигрывал». Писали о том, каким нелепым, чуждым в своей роскошной шубе с соболями выглядел Качалов — Каренин среди цыган, как мучительно он не знал, что ему делать с этим подносом, как вести себя во время величанья, какой оттенок барственной брезгливости вносил он в общение с людьми, столь близкими Феде Протасову!

{129} Что же случилось? Ринувшись прямо к результату, актер был тотчас же остановлен режиссером и потом уже подбирался к этому результату сложным органическим путем, через богатство внутренних ходов и подтекста роли. Это был наглядный урок, приближавший нас к пониманию тех высоких задач, которые ставит перед актером школа Художественного театра. Это был в то же время ярчайший показатель высокого уровня мастерства, характерного для спектакля «Живой труп».

Художественный театр всегда был театром актера — по крайней мере старался им быть. Но в первое десятилетие его жизни задача воспитания больших и ярких актерских индивидуальностей отступала на второй план перед необходимостью революционизировать весь строй старого театра сверху донизу, пересмотреть принципы обветшалой сценической культуры. Внешнее, постановочное новаторство в ранних работах Художественного театра было более очевидным, оно больше бросалось в глаза, чем сразу же начавшееся в нем движение за новый тип актера, за высшую ступень благородного искусства переживания. Шел длительный период накопления сил, «пристройки» к новому формирующемуся методу, которому суждено было впоследствии покорить все прогрессивное сценическое искусство мира. И на этом этапе развития у театра бывали выдающиеся актерские победы, целые спектакли, образующие «линию интуиции и чувства» в его истории; и все-таки главным козырем противников Художественного театра до поры до времени оставался довод, будто бы это театр без актера, выезжающий на плечах режиссера и художника, на достижениях формального порядка.

Конечно, эти люди ошибались. Рутинеры и консерваторы, они исходили из ложных критериев, мерили театр старой мерой, не замечая того, что новый актер уже родился и становится на ноги, постепенно набираясь опыта, для того чтобы в один прекрасный день стремительно «взметнуть» к невиданным творческим высотам. Такое чудо произошло в «Карамазовых», в первый же вечер ошеломивших Москву целым каскадом ни с чем не сравнимых актерских откровений. Именно об этом говорил Владимир Иванович, утверждавший в письме к Станиславскому, {130} что театр долго ходил вдоль какого-то огромного забора в поисках калитки или щели, пока не проломил его в «Карамазовых». После этого спектакля никто уже не смел утверждать, что в Художественном театре нет актера; напротив, с «Карамазовыми» стало ясно, что это преимущественно театр актера, что вся его сила зиждется на буйном цветении актерских дарований, а его труппа сплошь состоит из талантов первой величины.

Конечно, это была до известной степени революция, скачок из скованности к свободе, из приглушенности к яркости, из полутонов психологической драмы к смелым и ярким мазкам трагедии. Словно вешние воды, дотоле сдерживаемые, сорвали плотину и разлились по окрестным полям, все сметая со своего пути и все вокруг очищая…

И только после «карамазовской бури» стал возможен углубленный «душевный реализм» толстовского спектакля. Именно это имел я в виду, когда говорил о ниточке внутренней преемственности, протянувшейся от «Карамазовых» Художественного театра к его замечательному «Живому трупу».

Однако я совсем не хочу сказать, что «Живой труп» превосходил актерскими удачами спектакли, созданные театром до него. Напротив, актерски в «Живом трупе» получилось не все, не все образы оказались на высоте поставленной задачи. Речь идет не о практическом результате — дело не в нем, но о принципе, о методике, о торжествующих нормах школы, давшей театру в дальнейшем так много непревзойденных удач. Речь идет о том «театре живого человека», за который так ратовал Немирович-Данченко, ради которого разрабатывал свою «систему» Станиславский.

Разве можно забыть, например, тот удивительный дуэт, который разыгрывали в спектакле «Живой труп» М. П. Лилина и К. С. Станиславский? Ее Каренина и его Абрезков были плотью от плоти дворянского общества той поры; они были глубоко типичны с их старомосковской барственностью, смешанным русско-французским говором и той органической воспитанностью, которая дается людям лишь заботами нескольких поколений. Нельзя было заметить у актеров и следа беспокойства о {131} том, выглядят ли их герои в достаточной степени светскими; светскость была в крови, она сквозила в каждом движении, в том, как Лилина — Каренина читала молитву по-французски, как носил свое платье Абрезков — Станиславский, удивительно элегантный в черном пиджаке и безупречных перчатках, с седыми волосами, завитыми по моде тех лет. Внешний облик обоих найден был с поражающей точностью. Не менее точно была разгадана и внутренняя сущность образов.

Ни Лилина, ни Станиславский не занимались в спектакле «разоблачением» своих образов, да и не в обычаях Художественного театра тех лет был этот путь — путь наименьшего сопротивления. Созданные ими характеры были сильны своей субъективной правдой. В Карениной, как ее играла Лилина, причудливо смешивались отзывчивость и черствость, чуткость и бестактность, независимость и предрассудки, поверхностность и глубина. Перед нами представала женщина незаурядная, с душой и умом, но скованная по рукам и ногам лживой моралью, кругом предвзятых понятий, обескрыливающих всякую свежую мысль. Она все пыталась и не могла примирить свою нежность к Виктору, симпатию к Лизе с привычкой следовать мнению света, не нарушать неписаных заповедей его.

Карениной верили, даже сочувствовали, понимали ее тревогу за сына, но спектакль кончался, и зрители выносили из него убеждение, что итог существования этой женщины — ложь, что живое чувство, говоря словами Горького, всегда приносилось ею в жертву идолу, что она — рабыня, не властная над собственной судьбой. И это был, с моей точки зрения, самый подлинный, «натуральный» Толстой.

Отношения Карениной и Абрезкова в соответствии с волей автора раскрывались в спектакле как любовь-дружба, тянущаяся через всю жизнь. Лилина и Станиславский просто купались в этих отношениях. Теплота и нежность, счастье полнейшего взаимопонимания, родство душ, скрепленное многолетним общением, во всем совпадающий взгляд на жизнь — ни один из этих тончайших оттенков не был опущен актерами в ходе спектакля. Но опять-таки в итоге его вы не могли отделаться от мысли, {132} что есть в этой любви нечто удручающе ненатуральное, чахлое, как тепличный цветок. Вот от таких-то чувств при всей их утонченности и бежал без оглядки Федя Протасов, ища прибежища в цыганской вольнице, в том кратком забвении, каким его дарило вино.

С неменьшим совершенством вел в этом дуэте свою партию Станиславский; но гениальность Художественного театра сказалась здесь в том, что в теме Абрезкова по отношению к теме Карениной отсутствовал чистый параллелизм.

Абрезков Станиславского был прямым союзником Карениной — Лилиной, но чем-то существенно ее превосходил. С головы до ног барин, человек, в котором за версту чувствуется «порода», весьма твердый в известных представлениях и правилах и не задающийся вопросом о том, верна ли им исповедуемая мораль, он в то же время отличался душевной терпимостью, той редкой деликатностью, которая дается лишь чутким, без пятнышка, душам. Когда он приходил к Феде в его заброшенный, нищий номер и видел его самого, бледного, в пиджаке без рубашки, мучительно стыдящегося своего положения, он, Абрезков, физически, всем существом страдал от бестактности собственной миссии и остро сочувствовал человеку падшему, хотя и не разделял его жизненных убеждений. Мудрость, с годами пришедшая к Абрезкову, делала его способным на такие душевные проявления — широкие и непредвзятые. Это было исключение, подтверждавшее общее правило и потому тоже отвечавшее духу и мысли Толстого.

Замечательно, с моей точки зрения, играл Каренина В. И. Качалов.

У нас, помню, не все принимали Качалова в этой роли, да и отзывы прессы о нем были недружные. К тому времени он, любимец Москвы, сыграл уже Чацкого и Бранда, Карено и Глумова, а в эту пору как раз репетировал Гамлета, о котором ходили самые фантастические слухи в близких к театру кругах. В Качалове хотели видеть героя и любовника и потому невольно переносили каренинскую сдержанность, каренинскую ограниченность на актера, который кое-кому казался в этой роли пресным, без обычного качаловского «полета».

{133} А я лично больше всего любил Качалова в ролях характерных, дающих простор великолепному чувству формы, которое всегда было свойственно этому мастеру. Я обожал его Барона в «На дне» и его Тузенбаха, был поражен Анатэмой, потрясен Иваном Карамазовым и полностью принимал его в Каренине, хотя, быть может, так же как и все, не раз жалел, что не он играет в этом спектакле Федю Протасова.

Каренин Качалова был воплощением корректности, он выделялся своим квазиприличием даже в кругу, где воспитанны все. Глядя на этого Каренина, сразу делалось ясно, как он достиг «степеней известных» и почему в тридцать восемь лет камергер. От всего его облика так и веяло ординарностью, той благодетельной склонностью к золотой середине, которая весьма устраивает обычно так называемый свет. Его любовь к Лизе при всей ее искренности не несла в себе никакого оттенка своеобразия — к ней нельзя было применить знаменитого толстовского афоризма: «Сколько сердец — столько и родов любви»; она текла в «дозволительных» формах, никого и ни в чем не шокируя, вполне соответствуя представлениям и вкусам среды, сформировавшей камергера Каренина. Человек порядочный во всем, но во всем и банальный, и в самом деле — удивительно как «без полета» — таков был образ Каренина, созданный Качаловым в спектакле Художественного театра. И в мастерстве, с коте рым это было сделано, ощущались и страсть, и фантазия актера, и поражающая меткость его взгляда.

Но при всем том в Каренине бродили эмоции живые и подлинные, все происходящее с ним в спектакле он переживал глубоко и в сцене у следователя плакал настоящими слезами, прикасаясь в эту минуту к таким высоким и сильным чувствам, каких ему до того еще не приходилось испытывать в жизни. Иначе это не был бы Художественный театр с его умением обнажать человеческое в человеке, раскрывать как бы нравственные первоосновы характера героя для того, чтобы усилить контраст между тем, каким мог бы быть человек и Каков он стал в результате большего или меньшего уклонения от нормы. В сцене «У следователя» Каренин Качалова на мгновение как бы вырывался из корректной своей оболочки, {134} чтобы вновь явиться в картине суда холодным и сдержанным камергером, почти торжественно несущим свой крест.

И тут я хочу сделать одно сопоставление.

Зрители наших дней никогда не забудут, как глубоко понял Н. П. Хмелев другого Каренина — одно из самых великих созданий обличительного гения Толстого. В дни премьеры «Анны Карениной» работа Хмелева была воспринята, как откровение, как высшее постижение правды толстовского образа. И это случилось именно потому, что Хмелев не побоялся показать задавленную человечность героя, но человечность эта в условиях старой, бюрократически-чиновничьей России неизбежно обращалась в свою противоположность.

Вл. И. Немирович-Данченко писал, замышляя постановку «Анны Карениной»:

«Толстой расположен увидеть “божеское” в самых закоренелых фигурах. Так происходит и с Карениным. Эта “машина” и “злая машина, когда рассердится”, при виде настоящего человеческого горя — умирания Анны — расплавляется в сочувствии, познает “счастье прощения” и готова к самоотверженности. Казалось бы, конфликт не поведет к трагической развязке: Каренин согласен на развод и даже готов отдать Анне сына.

Но он же, великолепный реалист Толстой, твердо знает, что в мире, который он описывает, такого сентиментально-благополучного исхода быть не может. На помощь непоколебленной царствующей фарисейской морали является графиня Лидия Ивановна. Влюбленная в Каренина ханжа быстро овладевает его ослабевшей волей и поворачивает руль событий: Каренин отказывается от своих обещаний, не дает ни сына, ни развода»[[23]](#footnote-24).

Стало быть, в пору работы над этим спектаклем у Владимира Ивановича был тот же ход мыслей, на которые когда-то, много лет назад, уже наводил Качалов своей игрой в спектакле «Живой труп». Разумеется, это сопоставление не нужно понимать примитивно; тут нет никакой прямой параллели, но есть все-таки вольная или {135} невольная ориентация на опыт — положительный опыт театра, приобретенный в спектакле «Живой труп».

И еще один сложно решенный образ украшал собой в целом превосходный ансамбль этого спектакля — образ следователя, мастерски очерченный И. Н. Берсеневым.

Мне случилось быть занятым в спектакле «Живой труп», осуществленном в пятьдесят первом году Московским Малым театром. Способный актер, игравший там следователя, понял задачу упрощенно: он впрямую «разоблачал» в своем герое ненавистную Толстому «законность», и потому его следователь был хамом из хамов, человеком зловещим, испытывающим явно удовлетворение при мысли, что он может уничтожить, обезличить свою жертву. Но дурной человек — лично дурной — еще не олицетворяет собой системы. Он как бы «принимает на себя» ее смертные грехи. Невольно в голову приходит вопрос: не изменилось ли бы к лучшему положение Феди Протасова, если бы у него оказался добрый следователь?

Именно такого «доброго» следователя изображал Берсенев в спектакле Художественного театра. Его следователь был сама любезность и само доброжелательство. Он, казалось бы, всячески готов облегчить тяжкую участь трех людей, вверенных его попечительству, удручен необходимостью вести столь щекотливое и сложное дело. Во всем его поведении, в предупредительной вежливости манер, в галантности и изысканной внешности ощущался как бы некий выбор: лишь такому следователю могло быть доверено разбирательство, в котором замешаны звонкие имена и один из подследственных носит высокий сан камергера.

Но в «доброте» и любезности следователя крылось глубокое его равнодушие к сути этого необычного дела, к судьбам этих людей, связанным в единый драматический узел. Он добр, потому что у него нет сердца, как ни парадоксально это звучит. И эта «доброта» следователя уже сама по себе обличала общественную систему, столь остро порицаемую автором пьесы «Живой труп». Делалось больно за Россию, крепло возмущение порядком, глубоко враждебным человеку и человечности.

Я намеренно не останавливался до сих пор на главном герое спектакля — Протасове — Москвине, потому {136} что вопрос этот — сложный и от правильной его постановки зависит, мне кажется, общая оценка спектакля «Живой труп» и места, занимаемого им в предреволюционной истории Художественного театра.

Внутренние данные Москвина глубоко соответствовали роли Феди. В тех немногих драматических образах, которые Москвин сыграл до «Живого трупа», всегда слышалась звенящая нота тоски, разочарования, горькой обиды на жизнь. Такие черточки характера Феди, как острая душевная уязвимость, чувствительность к фальши, жажда правды, добра, чистоты, как бы жили в актере до встречи с образом. И можно понять, почему Владимир Иванович поручил роль Феди именно Москвину: он искал продолжения той линии в творчестве актера, которая была так блистательно начата «Царем Федором Иоанновичем» и лишь спорадически вплеталась затем в галерею комических, острохарактерных образов Москвина.

Но, приступая к работе над ролью Протасова, Москвин столкнулся с рядом индивидуальных трудностей, преодолеть которые в полной мере не смог. Мы, занятые вместе с ним в спектакле, видели, через какие муки творчества прошел И. М. Москвин в процессе воплощения образа Протасова. Это была поистине гигантская работа, настоящий подвиг — подвиг преодоления своих природных данных, борьбы с личными актерскими качествами. И то, чего добился Москвин на этом пути, само по себе было чудом.

Москвин был актером широкого диапазона; талант могучий и самобытный, он мог делать на сцене чрезвычайно многое. И все-таки для роли Феди ему не хватало двух вещей: специфических черт актера, как мы бы раньше сказали, на амплуа «героя-любовника» и той безупречной светскости, без которой нет Феди Протасова, человека высшего общества, известного воспитания и культуры. Федя Протасов — не царь Федор, наделенный тем же актером чертами «царя-мужичка». Федю, как кажется мне, нельзя играть белой вороной в среде, его окружающей, человеком «не с той улицы». Он белая ворона лишь внутренне, он такое же порождение дворянской интеллигенции, как князь Абрезков и камергер {137} Каренин. Порывая с жизнью своего круга, он как бы взрывает ее изнутри. «Отступничество» Феди — акт сам по себе отрадный; в нем и заключен, на мой взгляд, протестантский смысл замечательной Драмы Толстого.

Это не значит, конечно, что Федя Протасов является протестантом по своим субъективным свойствам. Напротив, он именно не борец, он человек «третьего пути», ищущий не борьбы, а забвения, не свободы для всех, а только личного выхода из оков фарисейской морали. Это замечательно раскрыл, между прочим, наш советский актер Романов — лучший Федя Протасов, какого мне доводилось видеть в жизни. Когда Федю играл Романов, мы видели, что это душа, органически неспособная существовать в мире камергеров и следователей. Актер показал, как жгучее чувство стыда, гипертрофия совести гонят Федю по жизни, делая его бесприютным странником, бродягой в собственной стране. То, что он уходит, порывает с привычной средой, — это не волевой акт, не сознательное решение, но результат непреодолимого стихийного порыва, который сильнее его самого. В сцене со следователем обычно играют обличение — Романов играл боль. Печально и недоумевающе смотрели на мир его глубокие глаза, как бы спрашивая у других людей: как же могут они не видеть того, что открылось его прояснившемуся сознанию. При этом Романов был красив поэтической, духовной красотой, и он был именно человеком «с той улицы», наделенным всеми внешними признаками принадлежности к известной культуре.

А Москвину то и другое было трудно, и в той степени, в какой эта ограниченность данных была непреодолима мастерством, спектакль нес известный урон, теряя важные оттенки своей темы. Я был свободен от сцены «В Грузинах» до сцены суда и часто, стоя в кулисе, наблюдал это досадное несоответствие между правдой внутренней жизни актера и неточностью в средствах выявления ее. «Истина страстей, правдоподобие чувствований» оставались законом игры Москвина и в роли Феди, но неправомерное опрощение облика героя стало как бы заслоном между ним и зрителями, не позволяя им полностью разглядеть, что же творится в душе Протасова.

{138} В «Живом трупе» Москвину так и не удалось достичь того высокого спокойствия, которое дается актеру лишь полной синхронностью внешнего и внутреннего существования в роли. При всей очевидной актерской сосредоточенности он был как бы физически несобран: суетлив, без нужды подвижен, то и дело расстегивал и вновь застегивал пуговицы своего сюртука, шевелил пальцами, и речь его текла затрудненно — местами он почти заикался.

В образ неправомерно вкрапливались черты Мочалки — Снегирева, которого накануне «Живого трупа» столь вдохновенно сыграл Москвин в спектакле «Братья Карамазовы». Дело, конечно, было не в том, что Достоевский «испортил» Москвина хотя бы временно; просто ненайденная форма новой роли по инерции покрывалась формой, ранее найденной и хорошо «обжитой». Рецензии о спектакле отмечали неврастеничность, издерганность Москвина даже в решающей для него сцене со следователем, хотя по внутреннему накалу и страстности это была одна из лучших сцен спектакля.

И все-таки Москвин играл хорошо. Было что-то щемящее, хватающее за душу во всем его облике — простоватом, лишенном изящества, но до удивления чистом и благородном. Создавалось непреодолимое ощущение, что его Феде действительно стыдно жить, стыдно самого себя и еще больше — других, неспособных мучиться и стыдиться, как он. Возникало острое чувство жалости к человеку, несправедливо обиженному, без пощады растоптанному жизнью. Во всяком случае, так это доходило до нас, бывших его партнерами по сцене «В Грузинах».

В этой сцене Москвин был особенно хорош. Непередаваемо слушал он цыганские песни, впитывая их всем существом, переживая каждый звук, каждую музыкальную фразу, внутренне подхватывая мелодию. В такие минуты он как бы отрывался от земли, от всех своих жизненных бед, от всех нерешенных и трудных вопросов. И его некрасивое лицо становилось тогда одухотворенным, почти прекрасным. Он сам не знал, как помогал нам, молодым, быть наполненными в массовой сцене, как он, по существу, дирижировал нами, задавая тон и настроение всей картине.

Я хорошо помню, между прочим, как это началось, {139} отчего «пошла» у Москвина сцена «В Грузинах». Ничего еще не было сделано, не было ни мизансцен, ни даже точных задач у исполнителей, а Владимир Иванович, приглядываясь к беспорядку, царившему до поры До времени на сцене, вдруг поднялся туда, подошел к Москвину и что-то тихонько шепнул ему на ухо. Москвин радостно закивал и лег плашмя на тахту, лицом вниз. Так создалось непререкаемое теперь начало второй картины, повторяющееся едва ли не в каждом новом спектакле «Живого трупа». И действительно, что могло быть выразительнее этих вздрагивающих плеч, этой распластанной фигуры, всеми порами жадно впитывающей вольницу песни, безраздельно отдающейся ей. Москвин делал это выше всяких похвал.

Запомнилось мне и то, как играл Москвин сцену самоубийства — первого, неудавшегося; какое было у него лицо, когда он подносил револьвер к виску, и как он потом опускал револьвер с гримасой боли и отвращения к самому себе, бессильному оборвать эту ненужную нить пустой, всем мешающей жизни. Жить — стыдно и незачем жить — нельзя, но нерассуждающая, стихийная «языческая» любовь к бытию оказывается сильнее рассудка, сильнее воли. Этот чисто толстовский мотив Москвин передавал со всей необходимой сложностью, психологической достоверностью, так свойственной лучшим работам Художественного театра.

И последний взлет Москвина в роли Феди — смерть, на этот раз настоящая, принятая, как умиротворение, как избавление от долгих мук. Сколько бы ни смотрел я финал «Живого трупа», мне неизменно вспоминалась «Бесприданница» Островского, трагический исход Ларисы и ее финальное: «Какое благодеяние!» Москвин не произносил этих слов, но именно это он играл, в первый раз показывая Федю счастливым. Его лицо, обычно омраченное страданием, становилось покойным, внутренне озаренным, слабая улыбка пробегала по губам, произносившим мягко, почти беззвучно: «А Маша… опоздала!» — взгляд делался ясным, а потом потухал, обессиленный физической болью. Это была тихая смерть, смерть-забвение, она потрясала именно своей простотой.

Таким образом, единоборство Москвина с особенностями {140} своей личной актерской природы если не окончилось полной победой актера, то, во всяком случае, не помешало ему местами прикоснуться к самым глубинам образа. Не случайно Москвин так любил эту роль — для его собственного актерского развития она дала очень много. Но с точки зрения высшей художественней принципиальности, интересов спектакля в целом, назначение Москвина на роль Феди было рискованным экспериментом, многое ставящим под угрозу. Глядя на Протасова — Москвина, я уже тогда смутно сформулировал для себя закон, верность которому старался сохранять всю мою долгую жизнь в искусстве: никакого компромисса в распределении ролей, строжайший учет всех и всяческих обстоятельств, могущих оказаться помехой актеру на пути овладения образом пьесы. В соблюдении этого закона я дохожу порой до жестокости, до пуризма.

Незавершенность образа Феди явилась одной из причин, по которым спектакль «Живой труп» не был по достоинству оценен в пору его сценического рождения. Художественному театру не прощали стрельбы возле цели — от него требовали безошибочного попадания. Но это была, так сказать, субъективная, внутренняя сторона вопроса. Существовали и другие причины, от театра, как говорится, не зависящие.

Премьера «Живого трупа» падает как раз на середину «позорного десятилетия» в истории русской общественной мысли. Это была пора повышенного интереса ко всякого рода сценическим эскападам, формалистическим вывертам, пора бесцеремонного хозяйничания в театре режиссера, художника, композитора, когда смежные искусства «узурпировали» театр, претендуя на роли первой величины, отодвигая в сторону актера-творца, низводя его до положения марионетки. В самом Художественном театре, как я уже отмечал, параллельно с «Живым трупом» репетировался крэговский «Гамлет» — странное, противоречивое произведение, рожденное фантазией больной и изломанной, где чувствовался могучий талант театрального «чародея», искателя Крэга, но раскрывался мир, далекий от образов и идей великого жизнелюбца Шекспира. Лишь резкое вмешательство Станиславского да талант Качалова спасли спектакль от почетного и {141} блистательного провала. Но именно к этой раззолоченной мистике, поглотившей во многом трагедию Гамлета, было приковано внимание как по ту, так и по эту сторону рампы. «Гамлет» был злобой дня, кометой на театральном небе тех лет, и, конечно, он больше соответствовал вкусам и нравам эпохи, чем строгий, не склонный к эффектам «Живой труп» с его глубоким «душевным» реализмом.

Любителям экзотики, охотникам до мистических мудрствований «Живой труп» не мог не казаться пресным. Его отличала та высшая простота, которая, по меткому слову Н. Е. Эфроса, «не мечется в глаза» и потому представляется неподготовленному глазу всего-навсего ординарной «правденкой», тем самым «как в жизни», каким уже давно — и подчас не без основания — попрекали Художественный театр. Принципиальные завоевания «Живого трупа» прошли незамеченными в силу ряда специфических черт эпохи, причем нужно иметь в виду, что пренебрежение к этому спектаклю носило не только эстетический, но прежде всего идеологический характер. Идейная проблематика пьесы Толстого, ее глубочайшая враждебность нормам современной писателю жизни слишком многих тревожили и пугали, и это не могло не повлиять на официальную оценку спектакля, отголоски которой докатились до наших дней.

Мне кажется, что пришла пора исправить эту историческую несправедливость. Пора оценить по достоинству подвиг Художественного театра, сумевшего в обстановке сражения с реализмом по всему фронту подняться на высшую его ступень. Прав был Владимир Иванович, сравнивавший «Живой труп» с такими признанными удачами театра, как чеховские его спектакли и некоторые произведения классического репертуара тех лет. Художественный театр хоронили не раз и не два, а он был жив и способен на большие и принципиальные творческие искания. Тому свидетельство — спектакль «Живой труп», одна из самых славных и чистых страниц предреволюционной истории этого театра.

## **{142}** «Провинциалка»

Одноактная пьеса «Провинциалка» была третьей составной частью тургеневского спектакля, показанного Художественным театром на исходе сезона 1911/12 года. Она игралась после первого акта «Нахлебника» и комедии-пословицы «Где тонко, там и рвется».

Спектакль этот никогда не стоял в центре внимания исследователей, и прав был критик Н. Е. Эфрос, когда, доброжелательно отозвавшись в своей рецензии обо всех трех тургеневских миниатюрах, заметил в конце, что они составляют спектакль, не говорящий нового слова в искусстве, а лишь укрепляющий театр на ранее завоеванных позициях. Но в том-то и сила замечательного прошлого опыта этого театра, что любая его постановка, даже если в свое время она осталась незамеченной, имеет огромную познавательную ценность в наши дни, когда мы изучаем и переосмысляем заново творческие открытия великих режиссеров-новаторов — Станиславского и Немировича-Данченко.

Так и «Провинциалка» — скромный спектакль, осуществленный маленьким коллективом артистов; в нем чрезвычайно рельефно отразились внутренние «пути и перепутья» театра в тот сложный момент его творческой биографии.

На протяжении короткого промежутка времени театр вторично обращался к Тургеневу. Это было закономерно, ибо тончайший художник Тургенев, великолепный знаток русской жизни, русских характеров, русской речи, был {143} *своим* автором для театра и его имя по праву стоит в репертуаре вслед за именами Чехова, Горького, Толстого. Это было тем более закономерно в те годы, когда мутная волна реакции пыталась захлестнуть всю идеологическую сферу русской жизни и растворить ее в пошлости, безыдейности, космополитизме условного искусства. Классические спектакли Художественного театра в ту тяжкую пору стояли на страже лучших, реалистических его традиций.

К моменту постановки «Провинциалки» нарастающее неверие Станиславского в возможности стилизованного искусства было уже ярко выражено, хотя список условных спектаклей театра не был еще доведен до конца. «Моя жизнь в искусстве» свидетельствует, что в те годы Константин Сергеевич «все более разочаровывался в театральных постановочных средствах и углублялся во внутреннюю творческую работу»[[24]](#footnote-25). Именно так оно и было на памяти живых свидетелей деятельности Художественного театра тех лет. Время, когда ущербные, пессимистические мотивы, сценическая условность в наибольшей степени проникали в практику Художественного театра, было, однако, и временем решительного углубления его реалистического искусства, зарождения гениальной «системы» Станиславского. Так действие реакции сразу же вызывало противодействие со стороны здоровых, прогрессивных элементов сценической школы МХАТ.

Впрочем, в годы «Провинциалки» «система» только еще возникала и оставалась плодом лабораторной работы самого Станиславского. На репетициях «Провинциалки» не мелькали столь знакомые сегодня термины — «сквозное действие» и «сверхзадача», — не велись дебаты о нынешних компонентах «системы», хотя практически, «для себя» они были Станиславским уяснены и, не названные, входили постепенно в повседневную жизнь театра. Основным критерием «системы» было в то время строжайшее соблюдение правды чувств (знаменитые «верю!» и «не верю!» Станиславского). Он уже нащупывал пути к созданию правдивого, естественного пребывания актера {144} на сцене и умел подсказать эти пути исполнителям готовящегося спектакля. Это как раз и способствовало заметному углублению реалистического искусства театра в те годы, укреплению его редкостного ансамбля.

Ко времени постановки «Провинциалки» Художественный театр уже далеко ушел от внешнего, «обстановочного» толкования ансамбля к коренному, внутреннему смыслу этого понятия. Было необычайное единодушие в воплощении замысла спектакля всеми исполнителями «сверху донизу»; остро ощущались общность и новизна школы, так поразившей иностранного зрителя в годы первой заграничной поездки театра. Все это налагало огромные обязательства на актеров, требовало от них самостоятельного подхода к образам, согласованной, «аккордной» манеры исполнения. Наиболее показательным спектаклем в этом смысле, как я уже сказал, явился «Живой труп».

В «Провинциалке» наряду с прославленными мастерами М. П. Лилиной — Дарьей Ивановной, К. С. Станиславским — графом Любиным, В. Ф. Грибуниным — Ступендьевым занята была совсем еще «зеленая» молодежь: Васильевна — Л. И. Дейкун, Аполлон — В. А. Попов, Миша — А. Д. Дикий.

Легко представить себе, как были счастливы мы, трое, получив роли не только со словами, но даже более или менее развернутые, в одном спектакле с Лилиной, Грибуниным, Станиславским. Содружество великолепного психолога Тургенева, режиссера Станиславского, художника Добужинского и композитора Саца предвещало, что работа будет новаторской и захватывающе интересной.

Но, против ожиданий, «Провинциалка» рождалась «в муках». Это был процесс сложный — о нем-то мне и хочется рассказать читателю.

Общий замысел тургеневского спектакля сводился к созданию реалистически достоверной картины русской жизни середины XIX столетия. Со сцены Художественного театра старая Россия должна была предстать перед зрителем как бы в трех измерениях: в «Нахлебнике» — Россия поместная с ее дворецкими, казачками, приживалами, самодурством одних и скрытыми трагедиями {145} других; в «Где тонко, там и рвется» — Россия дворянская с ее утонченными обитателями, с присущими им элегической вялостью желаний, неуловимой игрой настроения, капризами нестойкого, пугливого чувства, боязнью простоты и прямых ходов; в «Провинциалке» — Россия уездная, захолустная, похожая на сонное, стоячее болото. Так намечалось широкое историческое полотно, повествующее не только о прошлом России, но, разумеется, и кое о чем настоящем, отнюдь не изжитом в те предреволюционные годы.

Исходя из этого замысла, мы и приступали к «Провинциалке».

Надо сказать, что Станиславский со свойственной ему скромностью и почти болезненной недооценкой собственных сил очень нервничал, начиная эту работу. На петербургской сцене в «Провинциалке» блестяще играли Далматов и Савина: Константин Сергеевич их видел, и это чрезвычайно усиливало его постоянное недовольство собой. Помню, как в минуты упадка духа на репетициях «Провинциалки» неизменно возникал следующий диалог:

— Маруся, собственно, напрасно мы так волнуемся. Разве нам сыграть так, как играли Далматов и Савина? Куда нам до них!

— Ну что ты, Костя! — раздавался певучий, успокаивающий голос М. П. Лилиной. — Может быть, и у нас что-нибудь получится!

— Ничего не получится! — убежденно и сердито обрывал ее Станиславский. — Талантливейшие актеры и великолепно играли!

— А Может быть, и мы найдем что-нибудь новое, интересное!

— Ну, все равно, — слышался неожиданный ответ, — публика приедет смотреть Качалова, а мы пройдем, как водевиль.

Чтобы оценить самоотверженный смысл этого последнего замечания Станиславского, достаточно вспомнить, что он был не только постановщиком и исполнителем главной роли в «Провинциалке», но совместно с Вл. И. Немирович-Данченко еще и режиссером комедии «Где тонко, там и рвется», где любимец театральной {146} Москвы В. И. Качалов Превосходно играл молодого помещика Горского. Считая себя неспособным выдержать «конкуренцию» с В. И. Качаловым, Станиславский делал все от него зависящее, чтобы успех последнего был полным, оставаясь, как всегда в вопросах искусства, на позициях принципиальных.

Нам, молодым, все эти опасения, разумеется, казались праздными и мы с наслаждением отдавались работе. Репетиции Станиславского были великолепны, в особенности поначалу, когда после краткого литературно-театрального разбора пьесы в целом мы стали уточнять отношения между персонажами, факты их биографии до встречи в доме уездного стряпчего Ступендьева.

В тот период Станиславский уже очень настойчиво требовал от актеров охвата всей жизни образа, а не только той ее части, которая входит в пьесу, и потому на репетициях производились подробнейшие экскурсы в самые различные обстоятельства жизни героев, далеко выходящие за пределы, предусмотренные текстом автора.

Каких, каких только вопросов не касались на репетициях «Провинциалки»! Как провела детство и юность бедная девушка Дарья Ивановна? Как была она воспитана, какие имела вкусы, привычки, взгляды в ранней юности? Как протекала жизнь в помещичьей усадьбе середины XIX столетия? Когда в первый раз встретилась Дарья Ивановна с графом Любиным и при каких обстоятельствах? Каковы были их взаимоотношения в ту пору? Как они развлекались в имении, о чем волновались, о чем мечтали? Каково содержание письма графа Любина, которое Дарья Ивановна бережно хранила все двенадцать лет их разлуки? Как вышло, что красавица и умница Дарья Ивановна вынуждена была выйти за ограниченного пожилого чиновника Ступендьева? Как складывалась ее жизнь в замужестве? Каков средний бюджет дома Ступендьевых? Какое общество их окружает и какое место занимают они в этом обществе? Какую роль играет в доме Ступендьевых бедный юноша Миша? Сколько в доме прислуги? Сколько в нем комнат и какие? Как проводит свой день Дарья Ивановна? О какой жизни в Петербурге мечтает? И так далее, без конца.

{147} Не подумайте, что этот поток вопросов выливался у нас в некий отвлеченно-схоластический разговор затянувшегося «застольного периода». Нет, после очень краткой режиссерской экспозиции мы сразу же перешли к репетициям в «выгородке» и репетировали обычно (в то время для Художественного театра это уже было обычно), разбивая пьесу «на куски» и стараясь найти для каждого такого куска яркую, действенную задачу. И вот по ходу репетиций, поскольку пьеса Тургенева отчасти «обернута в прошлое», то есть построена на воспоминаниях героев о днях их юности, мы и касались всех этих вопросов, которые росли в геометрической прогрессии. Начинала обычно М. П. Лилина, с особой пытливостью относившаяся к работе, а Константин Сергеевич подхватывал, и вновь возникал оживленный спор о тех или иных обстоятельствах жизни «человеческого духа» роли.

Казалось бы, такой кропотливый анализ должен был привести исполнителей к полной внутренней слиянности с образами, которые им предстояло сыграть. И действительно, все трое старших мастеров репетировали чрезвычайно талантливо, со множеством интересных подробностей; но целое образа, его контуры лишь у Грибунина стали вырисовываться сразу же, с первых репетиций. Что касается Станиславского и Лилиной, то они все время пробовали, все время искали нечто, им самим, видимо, не до конца ясное. И вот постепенно на репетиции «Провинциалки» стала заползать какая-то смутная тревога. Мы уже начинали переходить ту грань, которая отделяет творческие искания от бесплодной детализации, начинали топтаться на месте.

По молодости лет мы, конечно, не сознавали, что мало-помалу заходим в тупик. Мы видели лишь безграничную добросовестность Станиславского, его неуемную требовательность и полагали, что в этом причины непредвиденной нашей задержки. Но были другие, более серьезные осложнения — они разрешились лишь тогда, когда совсем еще черновую, незавершенную работу над «Провинциалкой» договорились показать в фойе Владимиру Ивановичу.

Когда окончился прогон, мы, разгоряченные и взволнованные, окружили Владимира Ивановича, ожидая его {148} приговора. Он долго молчал, очевидно что-то обдумывая, затем последовало неожиданное после столь длительного молчания краткое заключение, лестное для всех нас:

— Ну что ж! Очень серьезная работа и тонкое проникновение в вещь. Мастерство, блеск в решении. Я бы сказал, что это… это грандиозно!

Поощренные и обрадованные высоким отзывом, мы наперебой стали просить у Владимира Ивановича конкретных указаний по спектаклю в целом и по отдельным ролям. Но их нелегко было добиться, этих указаний. Долгое время Владимир Иванович отказывался добавить что-либо к своей первоначальной оценке, утверждая, что она исчерпывает существо дела и что все действительно обстоит благополучно. Однако было нечто недоговоренное в словах и выражении лица Владимира Ивановича, какая-то хитринка в глазах, незаконченность интонаций, медлительная раздумчивость речи — словом, что-то, что заставляло нас во главе с Константином Сергеевичем настойчиво добиваться иного ответа. А Владимир Иванович продолжал твердить:

— Теряюсь! Теряюсь!.. Надо подумать… Потом, может быть… — и вдруг добавил:

— Вот, разве только…

— Что, что, Владимир Иванович?! — подхватили мы, чувствуя, что приближаемся к цели.

— Так, одно соображение… Меня интересует… Мне не совсем ясно, почему, собственно, Тургенев назвал свою комедию «Провинциалкой»?

Мы как-то сразу внутренне осели. Вопрос был для нас совершенно неожиданным. Неправда ли, какое странное положение: исполнители классической пьесы ни разу не задумались о ее названии и стали в тупик перед необходимостью его истолковать. Тем не менее это было так, и я не помню, чтобы после коварного вопроса Владимира Ивановича тут же развернулся обмен мнениями на эту тему. Мы почему-то очень скоро разошлись, и репетиции на время прекратились, а когда мы встретились вновь, то сразу поняли, что в образовавшемся промежутке Владимир Иванович проводил какую-то работу со Станиславским и Лилиной; поняли это по движению образов у обоих, по тому, что наш спектакль, словно освобожденный {149} от невидимого гнета, стал расти и расти, как на дрожжах.

Так мы получили возможность лишний раз оценить удивительную деликатность Владимира Ивановича, его особую чуткость в тех случаях, когда дело касалось Константина Сергеевича. И не только из-за необходимости охранять авторитет последнего — да и что в целом мире могло нарушить этот авторитет! — но еще потому, что он, Владимир Иванович, помнил о необычайной чувствительности Станиславского, о его иногда повышенных реакциях на прямые оценки его работы. Много позже, читая воспоминания Вл. И. Немировича-Данченко, я узнал, что разговор об этой «правде в глаза» состоялся у них еще в день знаменательной встречи в «Славянском базаре», и, раз предупрежденный Станиславским, Владимир Иванович ни разу с тех пор не задел его самолюбия, но всегда находил форму, чтобы критика той или иной постановки Константина Сергеевича была плодотворно действенной и правда все-таки была бы сказана в глаза. Так было и в этом случае — интереснейшим случае с тургеневским спектаклем.

Что же такое произошло с «Провинциалкой» и как удалось Владимиру Ивановичу вывести наш небольшой коллектив на правильный курс?

Я уже сказал, что в общий замысел тургеневского спектакля «Провинциалка» должна была внести характеристику жизни старой провинциальной России во всем ее унылом однообразии. Могли ли мы на репетициях «Провинциалки» не касаться в общей форме вопроса о том, что представляла собой русская провинция середины XIX столетия, каков исторический фон, на котором развертывается действие пьесы? Конечно, не могли, и поначалу мы действительно много думали и говорили на эти темы. Я даже ясно помню одну из страниц режиссерского экземпляра «Провинциалки», где рукой Станиславского было выведено слово «провинциализм» — по-видимому, это понятие занимало в то время его творческое воображение. И недаром в рецензиях, посвященных тургеневскому спектаклю, отмечалась обычная для Художественного театра верность быту и исторической обстановке эпохи, «мастерство сценической реставрации».

{150} Но в том-то и дело, что понятие «провинциализма» в значительной степени определяло лишь фон спектакля, сценическую рамку его, но не идейный замысел, не то, что мы сегодня называем «сверхзадачей». Увлеченный экспериментальной работой с актерами, Станиславский вскоре начал совсем отходить от проблемы провинциализма, обращая все свое внимание на передачу психологической правды характеров, на разработку взаимоотношений между героями пьесы. И мало-помалу из спектакля начало уходить общее, главное, то, ради чего его стоило ставить и показывать зрителю.

«… Если разбить на мелкие части статую Венеры Милосской и изучать ее отдельно по уху, носу, пальцам, суставчикам, едва ли поймешь художественную прелесть этого шедевра скульптуры, красоту и гармонию этой божественной статуи. То же и у нас: изрезав пьесу на куски, мы перестали видеть ее и жить с вею в целом»[[25]](#footnote-26). Эти слова Станиславского, сказанные им по другому поводу, полностью применимы и к «Провинциалке». Мы также вот разменялись на «мизинчики» и «суставчики», отошли от решения главной задачи.

Маленький пример, но как он бьет по иным ретивым вульгаризаторам «системы», полагающим, что первоначальный анализ авторского замысла не так уж важен, что так называемый застольный период — вообще понятие едва ли не устаревшее, что если актер будет действовать в данных предлагаемых обстоятельствах «логически, продуктивно и целесообразно», оно, это действие, само приведет спектакль к желанной цели, заменит собой его сознательно идейное истолкование! Пример «Провинциалки» еще раз подкрепляет ту бесспорную мысль, что лишь «сверхзадача», четко сформулированная и последовательное проводимая через все элементы спектакля, может дать жизнь сценическим образам, ибо это есть тот оселок, на который нанизываются все необходимые и целесообразные действия героев, действия не только физические, разумеется, так как на сцене и мысль — действие, и слово — действие, и чувство — действие, и пауза — действие.

{151} Но кривил ли душой Владимир Иванович, когда он так расхваливал нашу работу, чтобы потом одним словом перевернуть ее с головы на ноги? Было ли это лишь проявлением обычной его деликатности, желанием не оскорбить, не задеть товарищей, не спугнуть их творческого воодушевления, не отбить у них вкуса к работе над пьесой? Думаю, что Владимир Иванович был, как всегда, правдив и действительно видел в нашей «Провинциалке» все элементы будущего интересного спектакля; только они, эти элементы, были еще разрознены, не составляли целого, не были посажены на стержень общей идеи. И тогда он нашел краткую, но как всегда исчерпывающую форму подсказа, достаточную для того, чтобы наша работа обрела необходимое направление.

В самом деле, почему Тургенев назвал свою комедию «Провинциалкой»? Не «Картинами русской провинции», не «Провинциальной историей», не «Случаем из жизни уездного города» или как-нибудь еще в этом роде, но именно «Провинциалкой»? Может быть, мы потому и не задумывались над этим вопросом, что самый сюжет пьесы, казалось, дает на него исчерпывающий ответ; Дарья Ивановна, жена мелкого уездного чиновника, пользуясь своими женскими чарами, устраивает мужу, а стало быть, и самой себе, перевод в Петербург, заручившись содействием и покровительством графа Любина. Но Владимир Иванович, как всегда чутко проникая в замысел автора, помог нам уловить в названии пьесы Тургенева иронический оттенок. С тех пор в нашем представлении Дарья Ивановна перестала быть провинциалкой. Она-то как раз сохраняла в мертвящей атмосфере русской провинции живую мысль и живую душу. Она умна, предприимчива, деятельна. Она стремится вырваться из провинциальной тины и осуществляет свой замысел с энергией, не так уже часто встречающейся в людях ее воспитания и ее круга, — об этом убедительно рассказывают, кстати сказать, романы и пьесы самого Тургенева. И по контрасту с образом Дарьи Ивановны особенно резко проступали в нашем спектакле убожество и скука провинциальной жизни.

Но, конечно, Дарья Ивановна не Катерина. Она не может быть отнесена даже условно к числу передовых {152} русских женщин XIX столетия с их вольнолюбием, с их протестом против существующего общественного уклада. Ее мечты не простираются дальше рассеянной светской жизни в Петербурге. Ее тонкая игра с графом Любиным — это не только способ распроститься с постылой провинциальной скукой, но и некая «проба пера», говоря языком Шекспира, «прикидка на ножнах», проверка сил перед будущими боями и победами. И становилось горько и обидно за эту тонкую, вдохновенную женщину, за то, что она ставит перед собой такую узкую жизненную цель.

Больше того, мечты Дарьи Ивановны, как они сами по себе ни ограниченны, дополнительно разбивались в нашем спектакле с помощью самого графа Любина, тонко задуманного Станиславским-режиссером и замечательно воплощенного Станиславским-актером. Представитель того самого мира, который так привлекает героиню пьесы, граф Любин со своим чванливым высокомерием и ложным достоинством был несравненно более провинциален, чем «провинциалка» Дарья Ивановна. И недаром в прессе отмечали, что граф Любин Станиславского — совсем не настоящий аристократ, каким был, скажем, его князь Абрезков.

Так выявлялась в спектакле его идея — идея «провинциализма» всей русской жизни сверху донизу — от столичного Петербурга и до глухого уездного городка — с ее застойностью, пошлостью, бесперспективностью, с ее глубокой враждебностью всяким проблескам таланта, ума и чувства. Так маленькая «Провинциалка» неожиданно приобретала обобщающий смысл, но обобщение это не носило строго исторического характера. Многое в этом обобщении напоминало о гнетущей атмосфере реакции, в обстановке которой рождался спектакль. Сценическая интерпретация придавала комедии привкус горечи и усиливала обличительные нотки. В этом смысле ее можно поставить, хотя бы по замыслу, в один ряд с такими спектаклями предреволюционного десятилетия, как «Ревизор», «Живой труп» и «На всякого мудреца довольно простоты», содержавшими, в разной мере, конечно, прямую критику реакционности полицейского режима России. Вот как далеко завел наш {153} спектакль Владимир Иванович своим, казалось бы, невинным вопросом: «Почему Тургенев назвал комедию “Провинциалкой”?»

Еще раз повторяю: все необходимые основы для такой именно интерпретации пьесы имелись в нашем спектакле уже тогда, когда его впервые просматривал Владимир Иванович. И может быть, то был случай «двойного подсказа»: наши интуитивные поиски подсказали Владимиру Ивановичу путь дальнейшей сценической конкретизации идейных мотивов пьесы, а Владимир Иванович, в свою очередь, подсказал нам, как подчинить этим мотивам все компоненты спектакля, устранив тем самым причину для беспокойства, столь ощутимого еще накануне, на репетициях «Провинциалки». Это был типичнейший случай взаимной творческой помощи двух художников, стремившихся к общим целям в искусстве.

Да, Станиславский иной раз с болью воспринимал критику своих режиссерских и актерских созданий, потому что он творил «кровью сердца», целиком отдаваясь собственному видению пьесы, сцены, образа, но зато он, как никто другой, умел отказываться от созданного, поняв, что оно ошибочно, умел, не щадя себя, зачеркивать проделанное ранее, чтобы назавтра устремиться к новым поискам на новом пути.

Мы имели возможность лишний раз убедиться в этом, когда после краткого перерыва возобновились репетиции «Провинциалки» и Станиславский с блеском «прошелся» по всему спектаклю, ни на минуту не упуская из виду понятие «провинциализм». Его режиссерская фантазия работала без устали, подсказывая ему все новые и новые подробности готовящегося спектакля.

«Кокетливо-ситцевая обстановка гостиной», как писали впоследствии в одной из рецензий, тягучий ритм жизни на сцене до появления графа, непередаваемая интонация Грибунина — Ступеньдева: «Гости? Какие гости!» — безнадежная скука звучала в этих словах: и гости не придут, и придут — неинтересно; перепуганный насмерть Аполлон — В. А. Попов в нелепой ливрее, из которой смешно торчат нескладные руки подростка, его округленные страхом глаза, захлебывающаяся речь; грязная, небрежно одетая, ворчливая кухарка Василиса — {154} Л. И. Дейкун, даже не грязная, но точно вся пропитанная чадом провинциальной кухни; короткая курточка Миши, перешитая из старого ступендьевского сюртука, его почтительные «словоерсы» и подобострастный тон; стремительное бегство Аполлона из прихожей в кабинет Студендьева («Барин пришел! Я не успел спрятаться!»), подглядывание и подслушивание изо всех дверей за спиной графа Любина — в которую дверь он ни взглянет, та дверь немедленно захлопывается, выдавая присутствие невидимого соглядатая; мимические переговоры Ступендьева с Василисой, когда он отчаянной жестикуляцией пытается втолковать ей, что следует со всем почтением принять шляпу из рук барина, — все было воинствующе, безнадежно провинциально. И как ощущался во всем этом почерк Станиславского, его дар режиссера-организатора, умеющего провести идею пьесы через каждую мелочь сценической обстановки.

И дальше, по ходу спектакля — в ревности Ступендьева, этого захолустного Отелло, в деятельных усилиях Миши «обеспечить тылы» Дарье Ивановне, даже в откровенном дилетантизме графа, в пошлых завитушках его романса ощущалась все та же непролазная провинция, выявлялось сценически понятие «провинциализм». Таковы же были и костюмы, за исключением строгого, выдержанного в серо-стальных тонах платья Дарьи Ивановны, и разнообразные, тщательно отобранные сценические аксессуары. И оформление художника М. В. Добужинского — «желтая комната Ступендьевых, убранная плющом, из окна которой глядит маленький провинциальный город с желтым казенным зданием и наивной церковью», — было типично и, как всегда, жизненно. Впрочем, у меня были свои претензии к художнику. Мне казалось, что он замечательно написал залитую солнцем веранду барского дома к спектаклю «Где тонко, там и рвется», а вот в обстановке ступендьевской гостиной не сумел передать с достаточной полнотой облик и вкус хозяйки. Если наша Дарья Ивановна была «провинциалкой» в кавычках, как могла она жить в этой комнате с такими глазастыми обоями, уставленной тумбочками и трельяжиками, с вазонами герани на окне? Зато превосходный живописец Добужинский {155} действительно точно передал колорит маленького уездного городка, расстилавшегося за окнами дома «провинциалки».

Чтобы покончить со своей скромной долей в этом спектакле, отмечу, что моя «большая» роль Миши питалась маленькой целью маленького человечка — обеспечить себе мещанское благополучие, заполучить место в Петербурге и покровительство графа Любина. Роль строилась на действенном преодолении препятствий к осуществлению этой цели. Трудно понравиться графу — что привлекательного могло быть для него, петербургского барина, в бедном юноше из глухой провинции? Трудно увести Ступендьева из дома, чтобы расчистить «поле битвы» для Дарьи Ивановны. Трудно его удержать вне дома. Трудно дать знать Дарье Ивановне, что он возвращается. Трудно усмирять его ревнивые порывы. Мы старались, чтобы в энергии Миши, в его почтительнейшем участии в предприятии Дарьи Ивановны как бы отражалась мечта самой Дарьи Ивановны, чтобы эта мечта дискредитировалась тем самым как тщеславная и мелкая затея незаурядной женщины.

Я уже отметил, что В. Ф. Грибунин с самого начала ухватил «зерно» роли Ступендьева; он не вызывал никаких сомнений у нас, участников спектакля, и был полностью принят Владимиром Ивановичем. Умение всецело, органически сливаться с образом было вообще свойственно Грибунину, актеру абсолютной правды чувств. Недаром его так любил Станиславский и широкой улыбкой встречал каждый его шаг на сцене. Богатая интуиция подсказывала Грибунину кратчайший путь к постижению человеческого характера, и, раз овладев им, он становился полным хозяином предлагаемых пьесой обстоятельств. Пользуясь терминологией «системы», можно сказать, что Грибунин обладал той редкой устойчивостью в «куске» и «задаче», когда ничто постороннее не может вывести актера из творческого самочувствия на сцене.

Помню такой трагикомический случай из практики Художественного театра. Шел «Борис Годунов», сцена в корчме. И вот в самой неподходящей для этого ситуации актеров начал разбирать смех. Все театральные {156} люди знают, как заразительно это нервное состояние, когда, раз начавшись, смех буквально валит с ног актеров, вплоть до того, что подчас приходится давать занавес. Нечто подобное произошло и на спектакле «Борис Годунов»: смеялась хозяйка корчмы, сотрясался от смеха Варлаам, Москвин — Самозванец до пояса высунулся в окно, чтобы скрыть от публики свою неуместную веселость; и только Грибунин, ни на секунду не выходя из образа Мисаила, недоуменно посматривал на окружающих своими сонными, заплывшими глазками, и выражение пьяного благодушия не покидало его круглую, плутоватую физиономию.

Он принадлежал к числу тех актеров, стихийно, органически правдивых, которые открывали Станиславскому «давно известные истины» его формирующейся «системы». Только что я рассказал о способности Грибунина устойчиво сохранять на сцене творческое самочувствие. Могу привести и пример того, как претворял актер формулу Станиславского: «отношение к объекту».

В спектакле «У жизни в лапах» Грибунин играл небольшую роль антиквара Гислесена, который приходит к Блюменшену для одной из обычных своих торговых операций: Блюменшен уезжает, распродает вещи, а он, Гислесен, и продает, и посредничает, и покупает. Довольно длинный «нейтральный» диалог этого эпизода пьесы Грибунин вел спокойно, с оттенком бесстрастия, а глаза его в то же время жадно щупали, взвешивали, прикидывали стоимость каждого из подлежащих продаже предметов. Они как бы жили отдельно от их обладателя — эти глаза оценщика, раба вещей, презиравшего все и всякие духовные ценности ради ценностей материальных. И казалось, что никакие впечатления мира не в силах были оторвать Гислесена от созерцания этого антикварного хлама, которому отдана его жизнь. Скромный образ приобретал почти философские масштабы. Это было одно из сильных впечатлений моей театральной юности.

А вот и другое, не менее сильное. Огромный, добродушный, квадратный человек в черной поддевке и широченной рубахе, с окладистой белой бородой, больше похожий на купца, чем на помещика… Как массивный черно-белый шар, катается он по просторным комнатам {157} старинной усадьбы Раневской, ахает, удивляется, проглатывает одним махом полсотни пилюль, клянчит деньги у встречного и поперечного… И вдруг тихо, сквозь слезы: «Кланялась вам Дашенька!» И такая огромная теплота в этих незначащих словах, такое сочувствие горю недавних владельцев вишневого сада, каких и нельзя было подозревать в этом несуразном человеке. Так в образ смешного, докучливого помещика Симеонова-Пищика внезапно вторгалась глубокая, человеческая нота.

Это умение Грибунина обнажать человеческое в смешном сослужило ему службу и в спектакле «Провинциалка». Конечно, в его Ступендьеве не было той неожиданной трогательности, которая подкрашивала комический образ Пищика из чеховского «Вишневого сада». В «Провинциалке» в соответствии с общим замыслом спектакля и Грибунин играл более жестко. И все-таки он разоблачал не Ступендьева, но сами условия, порождавшие Ступендьевых, и потому его герой был не только смешон, но и наивен, и необычайный душевный примитив, ему свойственный, сочетался с бесхитростностью его натуры. И все это вместе наслаивалось на понятие «провинциализм», достойно представленное в спектакле недалеким, невежественным, до ужаса бестактным и вполне добродушным уездным стряпчим Ступендьевым.

Комедийное в образе рождалось от несоответствия бурных порывов Ступендьева, в душе которого доверие борется с ревностью, любопытство с неприязнью к неожиданному гостю — графу, и его человеческой забитости, неумения постоять за себя, его робости перед сильными мира. Оттого Ступендьев все время колеблется между энергичными действиями и внезапной вялостью, между активностью и безволием, развязностью и смущением, между почтительным усердием и провинциальным панибратством. Этот комический контраст последовательно выдерживался Грибуниным во всех решающих эпизодах спектакля.

Приведу один только пример.

Пятое явление пьесы. Из прихожей в гостиную Ступендьевых входит щеголь-лакей графа Любина в чужеземном платье. Ступендьев растерян — никогда еще столь {158} важный господин не переступал порога его скромного дома! Может быть, это сам граф, может быть, кто-то еще, не менее почтенный. Обдумывая, с кем он имеет дело, Ступендьев нерешительно топчется возле посетителя, то с чисто провинциальной откровенностью рассматривая его дорогой костюм, всю его импозантную фигуру, то внезапно робея и на всякий случай отступая в глубь комнаты. А тут еще новая трудная задача: по приказу жены, — ослушаться ее он не смеет, — Ступендьев должен сделать как-то так, чтобы этот представительный господин, неизвестно кто такой, снял, наконец, свою роскошную шляпу. Вот он и вьется вокруг пришельца, приговаривая растерянно: «Вы не находите, что здесь будто жарко?» — до тех пор, пока потерявший терпение лакей не произносит с твердым иностранным выговором: «Я вольнонаемный человек их сиятельства… Камердинер». И сейчас же, почти покрывая последние слово партнера, следовала мягкая, но категорическая реплика Грибунина — Ступендьева: «Сними шляпу!» Секундная пауза, и затем, внезапно взрываясь, он заканчивал резко, почти грубо: «Сними шляпу, сними шляпу, говорят!» Переход от внутреннего расшаркивания и беспомощности к повелительному тону и к обращению на «ты» был настолько неожиданным и острым в устах этого провинциального стряпчего, что вызывал бурную реакцию зала. Так возникал один из моментов глубочайшего выявления «провинциализма» в «Провинциалке».

Чрезвычайно комичен был Грибунин во всех сценах с Дарьей Ивановной. Его необузданные вспышки — гнева, ревности, возмущения — умирали так же внезапно, как и рождались, и еще за секунду перед тем нервно бегавший взад и вперед по комнате Ступендьев вдруг сразу стихал, робко посматривал на жену и лепетал примирительно: «Я совершенно с тобой согласен… совершенно согласен». Впрочем, забегая несколько вперед, не могу не отметить, что и Дарья Ивановна Лилиной, эта очаровательная женщина, повелевающая всеми событиями в доме как бы при помощи мизинца левой руки, располагала раз и навсегда подобранным ключом, чтобы усмирять своего ревнивого супруга. Этот ключ — необычайная {159} деликатность. Ни грозных окриков, ни Многозначительных взглядов, ни повелительных жестов! Чем больше бесновался Ступендьев, тем более нежными, обволакивающими делались интонации Дарьи Ивановны, тем мягче она произносила свое неизменное «друг мой!» Эффект всегда был один и тот же — одураченный Ступендьев терялся и покорно следовал всем приказам жены, а она, строго говоря, почти его не замечала; все ее мысли были заняты графом и предстоящим сражением.

И вот он появляется, этот граф, — величественный, импозантный, одетый с излишней для его возраста тщательностью. Вступая в комнату, он точно нес впереди себя свое напыщенное графское достоинство. От него так и веяло надутой важностью, чопорностью, самовлюбленностью. Было что-то отталкивающее во всем облике этого фальшивого аристократа; несуразные усы и чрезмерно разросшиеся бакенбарды контрастировали с безукоризненным покроем костюма, придавая заносчивой фигуре графа несколько шаржированный оттенок.

Преувеличение, карикатура, пародия — эти упреки в адрес Станиславского — графа Любина мелькали в ряде рецензий, посвященных тургеневской «Провинциалке». И даже Н. Е. Эфрос отмечает шарж, но шарж «тонкий, блестящий, со множеством восхитительных подробностей». Впрочем, с присущей ему чуткостью к истине критик оговаривается тут же, что право на буффонное решение роли дает актеру авторская характеристика графа, который белится и красит волосы и лишь с трудом может стать на колени, а потом совсем уже не может подняться с них без посторонней помощи. Рассуждение справедливое, разумеется, но это не единственная причина того, почему Станиславский играл своего графа Любина так обличительно резко. Хочу напомнить, что идея нашей «Провинциалки» сводилась к расширительному толкованию понятия «провинциализм» в русской жизни пореформенной поры. Чтобы зритель не усомнился в том, что тонкая и смелая Дарья Ивановна меняет лишь пустоту провинциальную на пустоту столичную, нужно было наглядно представить в спектакле все убожество так называемой светской жизни, в неприязни к которой Тургенев {160} смыкался с Толстым. Выполнение этой задачи в спектакле целиком падало на плечи Станиславского.

Впрочем, понятие шаржа лишь очень условно применимо к игре Станиславского в «Провинциалке». Скорее ее можно охарактеризовать известным афоризмом Владимира Ивановича: «На сцене не может быть ничего чересчур, если это верно». Станиславский создавал реалистический образ, и то, что подчас воспринималось как шарж, было лишь скрыто-насмешливым отношением актера к своему герою. Напротив, насколько я помню, Константин Сергеевич сохранял в этом спектакле совершенную серьезность и, кстати сказать, почти не пользовался внешними комическими черточками этого, по выражению Тургенева, «стареющего бель-ома». Он даже не стремился спрятать от зрителя свою крупную фигуру, звучный голос, размашистую походку. Для него не так существенно было передать внешний облик рамоли, развалины, как заклеймить внутреннюю, душевную дряхлость героя, его человеческое ничтожество. Это он и проделывал с блеском на протяжении спектакля.

Последовательно, со ступеньки на ступеньку низводил Станиславский своего графа с пьедестала его дутого величия. Этот важничающий господин, поначалу едва удостоивший Дарью Ивановну холодного полупоклона, почти без боя сдает ей позицию за позицией и уже очень скоро, позабывши свой возраст, положение в свете, не считаясь с приличиями, со всех ног пускается в гостиницу за «дуэтино» ради того лишь, чтоб заслужить одобрение какой-то безвестной провинциалки. На все лады разрабатывал Станиславский интонацию коротенькой фразы Любина: «Я сам схожу за ним!» И органичность этого «я сам» в устах человека, еще совсем недавно закованного в броню светских приличий, означала, что битва для графа проиграна.

А как он исполнял свой романс — это же целая поэма! Как торжественно разворачивал ноты, с какой ложной артистичностью готовился петь перед Дарьей Ивановной, рисуясь и важничая, заранее смакуя впечатление, которое он надеялся произвести на свою единственную слушательницу! И что это был за романс, блистательно написанный композитором Ильей Сацем! Вот {161} она на самом деле была пародийной, эта музыка, проникнутая пошлейшей итальянщиной, с сентиментальными воздыханиями, с бесконечными фиоритурами, со слащавостью, подменяющей страсть. Бездарность романса была такова, что ее нельзя было не заметить. Ее не замечал лишь один человек — граф Любин, сочинитель чужеземного покроя, презирающий вольные и глубокие интонации русской песни, предпочитающий им завозные «обноски» самого низкого свойства.

Станиславский пел романс без всякого наигрыша, сохраняя полнейшую актерскую серьезность и вкладывая в кудрявую, бессодержательную мелодию все доступное его герою вдохновение. От этого контраста пародийный, сатирический характер эпизода становился особенно ощутимым. Окончив, он медленно, словно с трудом отрешаясь от мира музыки, складывал ноты и с плохо скрываемым тщеславием дилетанта переспрашивал рассыпавшуюся в комплиментах Дарью Ивановну: «Вы находите?», «Не правда ли?» И кажется, ничто так не выдавало ограниченности графа Любина, его нравственной, духовной изношенности, изношенности и пустоты мира, им представляемого в пьесе, как этот бездарный романс. Так почти гротесковая острота рисунка уживалась с серьезным социальным обобщением, что поднимало образ графа Любина — Станиславского до лучших создания этого великолепного мастера.

Мария Петровна Лилина, актриса необычайной внутренней грации и внешнего изящества, тонкая и насмешливая, лирическая и беспощадная, играла «провинциалку» Дарью Ивановну в соответствии с проницательным указанием Немировича-Данченко и потому вразрез с традицией, законодательницей которой была петербургская актриса М. Г. Савина. Сравнение с Савиной обычно было не в пользу Дарьи Ивановны Художественного театра, и, может быть, в чем-то Лилина действительно уступала своей петербургской предшественнице, во всяком случае — в затейливом кружеве отделки. Но она толковала роль смело, самостоятельно и, как я полагаю, социально более точно.

Когда-то Савина была мастерицей раскрывать существо и форму чуждых ей по времени типов, как писал ей ее {162} друг А. Ф. Кони[[26]](#footnote-27). Но годы шли, и в поздний период творчества Савина «специализировалась» на образах современных ей женщин «конца века», нервических, взвинченных, опустошенных. А так как пьесы, в которых она играла, были по большей части ремесленными поделками и не несли в себе исторической и социальной конкретности, то и в игре актрисы все чаще и чаще обнаруживался элемент искусства абстрактного, отвлеченно психологического, а мастерство сценической формы начинало преобладать над глубиной и зрелостью идейной интерпретации. Это широко известно историкам театра и театральным старожилам.

Вот почему та самая Савина, которая на заре своей юности «открыла» Тургенева-драматурга, в поздние годы играла «Провинциалку», как своего рода психологический этюд, внося в пьесу (об этом писали в связи с премьерой в Художественном театре) мотив увядания, последний порыв стареющей женщины к счастью, к обновлению жизни. Играла блестяще, как все, что делала эта превосходная актриса, и даже покорила своей игрой Станиславского; и все-таки в руках Далматова и Савиной «Провинциалка» в значительной мере превращалась в салонный пустячок, не дающий никакого материала для тех далеко идущих идейных выводов, которые пытался сделать из этой маленькой пьесы Художественный театр.

Лилина была в ту пору моложе Савиной, играла острее и насмешливее; создавая образ женщины яркой и незаурядной, достойной лучшей доли, чем провинциальное прозябание, она подспудно вносила в него ту самую осуждающую нотку, которая так выделена была Станиславским в характеристике графа Любина. Лилина сочувствовала своей героине, томящейся в провинциальных тисках, разделяла ее страстную мечту о воле, ее стремление вырваться за пределы сонного унылого городка, но она и осуждала Дарью Ивановну за мелкость ее мечты, за то, что эта умная женщина готова сбросить с себя старые цепи лишь для того, чтобы тотчас же добровольно надеть новые, гораздо более тяжкие, гораздо более {163} прочные, как это понимала актриса. И потому в ев Дарье Ивановне временами мелькало что-то неприятное, холодное, узкорасчетливое, и потому в ходе спектакля у зрителя складывалось убеждение, что, даже если все останется по-старому, если затея Дарьи Ивановны потерпит крах, она не бросится в Волгу, не покончит с собой.

Не берусь объяснить, каким путем Лилина подводила зрителя к этому сложному итогу, итогу, не всегда и не всеми улавливаемому, что меня уже тогда огорчало. Отчасти это не доходило потому, что «провинциалка» — все же не лучшая роль в репертуаре Лилиной, хотя и роль интересно и верно намеченная, отчасти по причинам, обусловившим общее сдержанное восприятие спектакля, о чем несколько слов ниже. Во всяком случае, Лилина в еще большей степени, чем Станиславский, «ничего не играла», и в ее сценическом поведении не было ничего, кроме естественной жизни «человеческого духа» в предлагаемых пьесой обстоятельствах.

В поступках ее героини ощущалось подлинное вдохновение человека, поставившего жизнь на карту, реализующего свой единственный шанс. Внешне выдержанная, всегда спокойная, она вся охвачена жаром «генерального сражения» и потому так находчива, так быстра в устранении препятствий, так стремительно продвигается по намеченному пути. Бестактность ее супруга столь велика, что дело может, кажется, вот‑вот сорваться, но вступается Дарья Ивановна и, не повышая голоса, двумя-тремя словами успокаивает мужа, отправляет с поручением Мишу, умеет заинтересовать и задержать графа Любина. И не удивительно: она так заметно превосходит умом и, если можно так выразиться, человеческой одаренностью всех, кто ее окружает, что не только стареющего бель-ома Любина, но кого угодно заморочит, заворожит, увлечет.

Была в этой Дарье Ивановне черточка, несколько примиряющая меня с мещанской обстановкой комнаты, в которой она живет. Казалось, что грязь земная, пошлость окружающего вообще не могут ее коснуться. Она существует в этом провинциальном мире обособленно, сама по себе, как в некоей «нейтральной зоне», как в безвоздушном {164} пространстве, — таково ее единственное «орудие защиты» против засасывающего уездного убожества. И потому она не страдает (или, может быть, уже не страдает?) от нелепых выходок мужа, от его навязчивости и наивных замечаний невпопад и только движется «напролом» через все эти провинциальные дебри к поставленной цели.

А как умеет она разнообразить «стратегию и тактику» в своих атаках на ошарашенного графа Любина! Ее интонации то восхищенно-почтительны, то подернуты томной дымкой воспоминаний, то лукавы, то грустны, то «выдают» затаенное чувство, то добродетельно-строги и неприступны. Как наслаждается она пошлейшими фиоритурами романса, как старательно, священнодействуя, аккомпанирует, какие взгляды, полные восторженного почитания, бросает на счастливого сочинителя-графа! Это был целый вихрь женского кокетства, обаяния, заразительной, искрящейся веселости, увлекавший и беднягу графа и зрителя, смотрящего спектакль.

И вот наконец Дарья Ивановна — у желанного финиша! «Столичный лев», окончательно низведенный с высот своей аристократической неприступности, на коленях перед бедной провинциалкой. Подозрительная возня у дверей, чьи-то приглушенные голоса, один возбужденный и гневный, другой уговаривающий, и вот уже в комнату врывается разъяренный Ступендьев. Снедаемый ревностью, он с таким напором пробивался через все преграды, что мой Миша по законам физики отлетал в противоположную сторону сцены. Но, ворвавшись таким образом в комнату и увидев графа на коленях перед женой, Ступендьев не только не вступается за свою честь, но, напротив, совершенно теряется и замирает на месте, бессмысленно созерцая *ту самую* картину, которая лишь незадолго перед тем волновала его разгоряченное воображение. Из этой неуместной задумчивости его выводила только вторая барственно-повелительная реплика графа: «Да помогите же мне!» И тут мы оба — Грибунин и я — каждый из своего угла, топоча и со всем усердием почтительнейше подхватывали графа под мышки и восстанавливали его в прежнем вертикальном положении.

Эта сцена, превосходно разработанная Станиславским, {165} и в самом деле была настолько смешна, что можно было понять, почему, впервые не выдержав своей роли, от души смеялась Дарья Ивановна. Но Лилина не следовала ремарке автора — она не падала в кресла со звонким хохотом, потому что она была выше мелкого тщеславия и не стремилась унизить графа, продемонстрировать свое торжество. Она ведь не была провинциалкой — такая дешевая месть была бы недостойна ее. Нет, она смеялась тихонько, прикрывая лицо платком, просто-напросто не стерпев комизма сложившейся ситуации.

Впрочем, она тут же брала себя в руки и уже через секунду снова была скромна, любезна, воспитанна, очаровательна. И, хотя граф бросает сердито: «А! Вы опять… Нет, уж извините, — два раза сряду я не попадусь!» — Лилина давала зрителям уверенность, что он попадется и во второй, и в пятый, и в двадцатый раз, и не только он, но всякий, кого судьба столкнет с этой и в самом деле обворожительной женщиной. Потому так выразительна, так остра была финальная реплика Станиславского, когда он с непередаваемой интонацией, опрокидывающей название пьесы Тургенева, произносил под занавес: «До свиданья в Петербурге, провинциалка!»

Таков был этот спектакль, несущий в себе лучшие черты искусства Художественного театра тех лет — искусства углубленного сценического реализма.

В какой мере был прав Станиславский, утверждая, что публика придет смотреть В. И. Качалова, а «Провинциалка» пройдет, как водевиль?

Действительно, центром тургеневского спектакля оказалась комедия «Где тонко, там и рвется», в которой чудесно играли Качалов и Гзовская, но и «Провинциалка» имела достаточно прочный успех у зрителя. Тем не менее замечание Станиславского оказалось отчасти пророческим. Газеты встретили «Провинциалку» сдержанно, в рецензиях на этот спектакль и вправду мелькало словечко «водевиль», а кто-то даже язвительно заметил, что «Провинциалку» в Художественном театре разыграли «чересчур уж весело, по-коршевски». Особенно неласково был встречен спектакль в Петербурге, да это и понятно, учитывая местный патриотизм жителей северной {166} столицы, исходящих из эталона «Провинциалки» савинской, «Провинциалки» далматовской.

Могу допустить, что, несмотря на очевидные достоинства спектакля, была доля истины в этих холодных оценках. Одно дело — смелый замысел, исполненный общественного содержания, другое — возможность его осуществления в условиях жестокой политической реакции. Недаром Владимир Иванович Немирович-Данченко с присущей ему честностью отметил в дни сорокалетнего юбилея театра: «В классическом репертуаре нам не хватало необходимого мужества для создания больших социальных образов. Мы не имели необходимой идеологической и политической смелости для выявления больших и мужественных идей классических драматургов»[[27]](#footnote-28). И все-таки мне кажется, что причины прохладного приема, оказанного этой работе театра, скрывались за пределами самого спектакля, так же как и за пределами спектакля «Живой труп».

Нужно помнить, что идеология реакции не только подчиняла себе тогда репертуар, цензуру, прессу; не только в той или иной степени влияла на мировоззрение художников, но охватывала и сферу восприятия. Лишь истинные друзья театра — первым среди них был Горький — скорбели о времени, когда эта сцена была трибуной передовых идей. В те дни театр в Камергерском переулке заполняла публика, зараженная пессимистической философией Достоевского, мистикой пьес Леонида Андреева, модной в ту пору идеей условного театра. Именно она, эта публика, тянула Художественный театр в болото упадочного реакционного искусства, настаивала, чтобы он изменил боевому знамени своей демократической юности. Естественно, что эта публика встретила равнодушием попытку Станиславского и Немировича-Данченко превратить маленькую «Провинциалку» в социально значительный спектакль.

Есть и вторая причина, уже не идеологического, но, так сказать, художественного порядка.

В 1909 году театр показал превосходный спектакль {167} «Месяц в деревне». Тот же Станиславский в нем играл и его ставил, тот же Добужинский писал к нему декорации. И случилось то, что обычно следует за крупной сценической удачей, — спектакль сделался «законодателем стиля» данного драматурга; с тех пор казалось, что только так можно играть Тургенева, только этим ключом открывать его сценические тайны. И вот, увидев на афише «Провинциалки» фамилию Тургенева в качестве автора, Станиславского в качестве режиссера и исполнителя, Добужинского в качестве художника, публика шла на этот спектакль с заранее сложившимся представлением о том, что ей предстояло увидеть, решительно упуская из виду, что «Провинциалка» — это не «Месяц в деревне», что Тургенев — драматург сложный и едва ли не каждая из его пьес написана по-своему.

Но в том-то и заключались высокая талантливость Станиславского, редкое творческое чутье Немировича-Данченко, что они никогда не подходили к искусству с готовой меркой своих прежних находок и достижений; их тончайшая интуиция, передовое мышление помогали им увидеть особенности избранного театром произведения Тургенева, его самостоятельность — идейную и художественную.

Так родилась их «Провинциалка» — одна из попыток театра противостоять своей работой той реакционной волне, которая все больше захлестывала тогда различные стороны духовной жизни России.

Чему учит опыт «Провинциалки» Художественного театра?

Прежде всего — не пренебрегать ни малейшими крохами творческого наследия Станиславского и Немировича-Данченко. Помнить о том, что черты их новаторской школы с неизбежностью сказывались в каждом спектакле, к которому они только прикасались. Уметь видеть свежее, экспериментальное, до сих пор не использованное в самой рядовой постановке театра. Это первое.

Второе: опыт «Провинциалки» подтверждает ту истину, что ни одно театральное явление нельзя рассматривать вне конкретно-исторических связей с эпохой, его порождающей, с борьбой в идеологической сфере, с состоянием репертуара, с предыдущими и последующими {168} фактами жизни театра, со спецификой того или иного момента его творческого развития.

Наконец, последнее: опыт «Провинциалки» лишний раз говорит о первостепенной важности четкого идейного замысла («сверхзадачи») для формирования готовящегося спектакля, для всей его дальнейшей сценической судьбы. Опыт «Провинциалки», как сказали бы мы теперь, настоятельно требует сознательности творчества, говорит о том, что только большая мысль обеспечивает произведению жизненную и художественную полноту.

## **{169}** Мои учителя

«Провинциалка» была последним спектаклем предреволюционного Художественного театра, имевшим прямое и непосредственное влияние на мое творческое развитие. Я по-прежнему воспитывался в театре, играл бессловесные роли и эпизоды в «Пер Гюнте», в «Мнимом больном» и других спектаклях, но с того самого весеннего дня 1912 года, когда К. С. Станиславский собрал молодежь в маленьком здании на Тверской улице, где помещался кинотеатр «Люкс», и объявил о начале Студии, в моей душе произошло как бы некое внутреннее переключение. Мы боготворили Художественный театр, его культуру, его идеи, его спектакли; для нас не существовало авторитетов выше, чем К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Но с первых же минут образования Студии мы стали чувствовать себя как бы «государством в государстве». Силы центробежные, тенденции к сепаратизму, на мой взгляд, губительно отозвавшиеся во всей дальнейшей практике Студии, в ту пору еще не сложились в своей определенности; но именно Студия сразу же стала для нас главной притягательной силой. Художественный театр был нашим большим домом, а Студия — маленьким, самым тесным, близким и дорогим. К тому же личная моя судьба на три года оторвала меня от Студии и театра — с начала войны 1914 года я был призван в армию и целых три сезона вообще не принимал участия в их творческой жизни.

{170} И, поскольку мои воспоминания о Художественном театре становятся после «Провинциалки» отрывочными и нечеткими, я не хочу обращаться к ним в этой книге, дабы не утруждать читателя случайным выбором фактов. Но в этой беспорядочной россыпи есть крупицы, которые, по-моему, грешно терять, несмотря на всю их неполноту и разрозненность. Речь идет о тех впечатлениях, которые врезались в мою память как результат незабвенных минут прямого общения с Константином Сергеевичем и Владимиром Ивановичем.

В такой постановке вопроса как будто бы есть противоречие, поскольку в каждом разделе книги мне постоянно приходится обращаться к этим дорогим именам. Но одно дело — воспоминания о большом художнике, связанные с судьбами конкретного спектакля, другое — тот цельный образ, который десятилетиями хранится в моем сердце и всплывает тотчас же, как только я слышу привычное сочетание слов: Станиславский и Немирович-Данченко.

Театральная легенда до сих пор набрасывает на взаимоотношения создателей Художественного театра прочный покров недосказанности. Люди, улавливающие в истории театра не факты, а слухи, скользящие по наружной глади явлений, не умеющие серьезно прочесть содержательную книгу «Из прошлого», и сегодня шепотом сообщают друг другу о каких-то якобы разногласиях Константина Сергеевича и Владимира Ивановича, о «черной кошке», время от времени пробегавшей между ними. А между тем не было, кажется, во всем русском искусстве содружества более чистого, более высокого и более принципиального, чем содружество этих двух художников, оказавших такое огромное влияние на судьбу национальной сценической культуры, на все ее дальнейшее развитие.

За семнадцать лет моей работы в системе Московского Художественного театра (в театре, в Студии, в МХАТ 2‑м) я не помню случая, чтобы между Константином Сергеевичем и Владимиром Ивановичем легла хотя бы тень недружелюбия или инакомыслия (за исключением естественных и плодотворных споров творческого характера). Ни в чем не схожие по темпераменту, душевному {171} складу, природе ума, они были целиком слиянны в своих устремлениях, в понимании той конечной цели, к которой твердо и неуклонно вели русский театр. Они были «половинками», нашедшими друг друга в бескрайном и бурном театральном море; каждый в отдельности ни при каких условиях не сделал бы того, что смогли они сделать вместе, рука об руку проходя славный путь борьбы за «духовный реализм», за неподдельность сценического перевоплощения, за «живого человека» на сцене. Со дня исторической встречи в «Славянском базаре» и до последнего дыхания у них была одна вера, одна мечта и одна судьба.

Это необычайное единодушие мне приходилось наблюдать каждый день в живой, непосредственной практике театра. Афиши тогдашних его спектаклей подписывали то Константин Сергеевич, то Владимир Иванович, то оба вместе, но, независимо от того, чье имя поставлено было на афише, они добровольно делили между собой всю полноту ответственности за спектакль, выпуская его лишь тогда, когда он творчески удовлетворял обоих. И если постановкой непосредственно руководил Константин Сергеевич, то Владимир Иванович в какой-то момент приходил на репетиции и делал как раз те замечания, которые сам Константин Сергеевич сделал бы на его месте. Именно так случилось с тургеневской «Провинциалкой», о чем я уже имел случай рассказать читателю.

Но в то же время они действительно были разные, едва ли не полярные индивидуальности как в творческом, так и в простом человеческом смысле. Индивидуальности настолько яркие, так резко очерченные, что мы почтя всегда могли с точностью предсказать, как воспримет известный факт Константин Сергеевич и как — Владимир Иванович. Невольно на память приходит пушкинское:

Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой…

И, может быть, потому так прочна была их многолетняя дружба, что они удивительно дополняли друг друга этой своей «взаимной разнотой».

{172} Константин Сергеевич — весь огонь и кипение, ум увлекающийся, горячий до страсти, до безрассудства; новые кумиры, вечный пересмотр, «открытие давно известных истин». Владимир Иванович — спокойствие, выдержка, ясность, план, склонность мыслить философски и аналитически. Константин Сергеевич — это мечта и романтика, то высокое «постоянство вдохновения», которое дается лишь избранным талантам; Владимир Иванович тоже умел мечтать, но его мечта была трезвой, практической, деловой; изо дня в день неторопливо и упорно готовил он плацдармы для новых битв за «душевный реализм». Принципиальны были оба. Но принципиальность Константина Сергеевича выявляла себя в гневных вспышках, в суждениях резких, подчас жестоких; Владимир Иванович, сколько я его помню, вообще не повышал голоса, не нервничал, не выходил из себя. Деликатность была его оружием, действовавшим безотказно и метко, и мы, молодые, боялись вежливых замечаний Владимира Ивановича ничуть не меньше, чем самых энергичных «разносов» Константина Сергеевича.

И в творчестве они были разные. Константин Сергеевич, нетерпеливый и страстный, сплошь да рядом внутренне обгонял актера, устремляясь к решению таких задач, которые, кажется, кроме него, никому еще не были под силу; он мог быть непедагогичным иной раз, творя высший род педагогики в театре; Владимир Иванович был педагогичен всегда, и этот его педагогический такт часто не позволял актерам заметить, к каким высотам поднимается его режиссерская мысль. Константин Сергеевич любил показывать, и в этих его *показах*, может быть, больше, чем в ролях, им созданных, проявлялся его сценический дар; Владимир Иванович показывал редко, зато его знаменитые *подсказы* актеру, лаконичные и емкие, как формулы, давали больше, чем самый пространный разбор. Константин Сергеевич искал и находил, Владимир Иванович вел.

Наконец, они были разными в жизни, разными настолько, что подчас даже трудно было представить себе, на чем же держится их человеческая близость. В облике Константина Сергеевича не было ничего аскетического, но необычайная внутренняя сосредоточенность, поглощенность {173} делами творческими отрешали его от земных радостей или, сказать точнее, не позволяли их замечать. Для него не существовало жизни вне искусства, в то время как для Владимира Ивановича само искусство было частью жизни, большой и многообразной. Он работал так же много, так же неутомимо, как Константин Сергеевич, но, вызывая в памяти этот образ, я не могу избавиться от мысли, что никто бы, кажется, не мог жить с таким вкусом, так полно, как это делал Владимир Иванович. Глубочайший оптимизм, какая-то удивительная «земнородность» были неотъемлемыми качествами его натуры, позволившими ему до последних лет сохранять молодость — физическую и душевную. Я помню Владимира Ивановича пожилым человеком, но он так и не был в моем представлении старым.

В общем, когда я в юные годы задумывался об огромных художниках, которых с чувством величайшего почтения называю своими учителями, мне всегда казалось, что Константин Сергеевич был сердцем Художественного театра — пламенным, смелым, огромным сердцем, а Владимир Иванович был его мозгом, его мудростью и гармонией. Теперь я понимаю все несовершенство этого сравнения, но какой-то оттенок правды в нем есть, и потому я рискнул употребить его здесь — пусть не исчерпывает оно всей полноты представления, возникающего в нашей душе, когда мы произносим имена Константина Сергеевича Станиславского и Владимира Ивановича Немировича-Данченко.

Константин Сергеевич ни в малой мере не был человеком замкнутым, высокомерным. Ему было свойственно необычайно серьезное отношение к чужому мнению, хотя бы даже мнение это исходило от людей, совершенно в искусстве неопытных. Он любил молодежь, связывал с ней свои самые сокровенные планы и — не могу подобрать другого слова — жадно учился у нее чему-то, что является привилегией одной только молодости, в силу самого своего возраста связанной с будущим искусства и жизни. Станиславский был внимателен к нам и доступен, он держался с молодежью удивительно «на равных», но мы, разумеется, не могли отвечать ему тем же. И не только в силу его недосягаемого авторитета, но {174} главным образом в силу того, что огромная миссия, им на себя возложенная, как бы накладывала свой отпечаток на весь его облик, придавала оттенок священнодействия каждому его поступку и слову — по крайней мере в наших глазах.

Занимаясь тем или иным конкретным делом, ставя новый спектакль или «ремонтируя» старый, Станиславский всегда действовал во имя какой-то высшей цели; каждая практическая его работа была в то же время работой экспериментальной; он как бы адресовал ее и настоящему и будущему, отталкиваясь от сегодняшних находок для завтрашних обоснований своей знаменитой «системы». И вот эта постоянная поглощенность, захваченность Станиславского проблемами огромного значения заставляла нас, молодых, робеть и стесняться, когда он дружески с нами беседовал, извлекая какую-то одному ему ведомую пользу от встреч с неоперившимися птенцами, едва подступающими к подлинному искусству.

У него был удивительный взгляд — этот взгляд знают все, кому приходилось повседневно встречаться с Константином Сергеевичем в работе и жизни. Проникающий, острый, требовательный, он устремлялся куда-то в глубь человека, в тайное тайных его души, и уж нельзя было ни солгать, ни спрятать свои сокровенные мысли — слова замирали у нас на устах.

Мы жили с ним в одном районе: он — в своем фамильном особняке на Каретном, я — несколькими минутами дальше, во Втором Спасском переулке. Мы оба были заняты в «Провинциалке» и вечерами, после спектакля, возвращались вместе домой, пешком по Тверской и потом бульварами до Каретного или по Кузнецкому, а потом по Петровке, не спеша, дыша воздухом и мирно беседуя. Беседы эти, сознаюсь честно, носили несколько односторонний характер: они выливались в «монологическую» форму, так как к диалогу я был тогда приспособлен мало и лишь более или менее внятно отвечал на его вопросы; а он говорил заинтересованно и охотно, делясь со мной разными соображениями по «системе», не всегда доступными моему незрелому уму. Некоторые из этих бесед я запомнил на всю жизнь.

Он в ту пору был захвачен мыслью о правде чувств, {175} составлявшей основу основ «системы», и все твердил, что на сцене нельзя правдиво сыграть то, что не родилось у актера в душе, чего он не нашел, не отобрал в гамме собственных чувств, не отыскал в своей личной творческой природе. Путь «от себя к образу», такой естественный и привычный сегодня, впервые обосновывался им в то время. Наши ночные беседы служили как бы прямым продолжением тех занятий, которые вел Константин Сергеевич в Студии, поэтому все, что он говорил о правде чувств, было мне понятно и казалось непреложным. Лишь теперь я трезво признаюсь самому себе, что понимал я Константина Сергеевича плохо, превратно, разделяя ошибки Студии первых лет.

Константин Сергеевич говорил не просто о правде чувств, но о правде чувств образной, претворенной, о правде чувств того третьего существа, которое рождается как результат внутреннего, духовного слияния исполнителя с героем. Актер творит образ из самого себя, он пользуется для этого строительным материалом личных чувств и эмоциональных проявлений. Но коль скоро процесс рождения нового человека уже совершен, то, поставленный в известные предлагаемые обстоятельства, этими обстоятельствами сформированный, он уже чувствует не так, как я, и мыслит не как я, иначе выражает себя эмоционально.

Вот об этой претворенной, образной правде мы в Студии часто забывали, точнее сказать, брали лишь первую половину формулы: «от себя к образу». Мы вскоре стали великими мастерами вызывать в себе по произволу и приказу самые искренние переживания, но, так как мы часто проходили мимо образной стороны искусства, на наших спектаклях бывали случаи, когда актеры плакали самыми подлинными слезами, а зрительный зал оставался безучастным — личность актера, подменявшая личность творимого им человека, не могла взволновать присутствующих всерьез. Однако об этом несколько ниже.

А сам Константин Сергеевич никогда не заблуждался в вопросе о правде чувств — мы только не сразу поняли его правильно. И доказательством тому, как много думал он и в те дни о точной образности, о воплощенном {176} характере, могут служить наши с ним беседы относительно «Отелло» во время ночных прогулок по притихшей, отходящей ко сну Москве.

У нас в Студии мечтали поставить «Отелло», хотя, разумеется, это было с нашей стороны ничем не оправданной дерзостью. И вот как-то, расхрабрившись, я рассказал Константину Сергеевичу, что один из студийцев купил себе бухарский халат, полагая, что так ему легче будет почувствовать характер «благородного мавра».

— Н‑да‑а!.. — с сомнением протянул Константин Сергеевич. — Ну, халат тут едва ли поможет.

И добавил:

— Он что — вероятно, ревность играет?

Я не нашелся, что ответить, потому что по явствовал неодобрение в самом тоне вопроса, а по тогдашним моим понятиям что же еще можно было играть в «Отелло», как не ревность к Дездемоне — тот оселок, на котором вертится пьеса Шекспира. По невежеству я не знал гениальной пушкинской формулы: «Отелло не ревнив, напротив — он доверчив», но именно в тот раз услышал нечто подобное от самого Константина Сергеевича.

— В нашем деле есть закон, — сказал он мне, — только та задача может считаться выбранной правильно, которой актер не в силах переиграть. Представьте себе, что вы начнете играть в «Отелло» ревность, — режиссер немедленно скажет вам: «Не перебарщивайте! Не наигрывайте! Не будьте вульгарны! Не рвите в клочья страсть!» и прочее в том же роде. А вы непременно будете наигрывать и рвать страсти, потому что сама задача поставлена неправильно. Совсем другое дело, если вы постараетесь сыграть любовь Отелло к Дездемоне. Вот эта задача не имеет границ. Чем выше, святее любовь Отелло, чем она благороднее, тем более прекрасной и чистой предстанет перед зрителем душа чернокожего генерала. Ревность Отелло — особая ревность; она целиком вытекает из той всемогущей любви — идеализация, которая доступна была лишь гармоническому человеку Ренессанса. Ведь Отелло видит в Дездемоне воплощение самого высокого, самого нерушимого идеала. И если дрогнул этот идеал, если Дездемона неверна, — значит, для Отелло, так же как и для Гамлета, «распалась связь {177} времен» и Весь мир затянулся траурным крепом: такой его духовный максимализм. Гамлет говорит Офелии о ничтожестве женщин; для Отелло с «изменой» Дездемоны рушится самое понятие «человек». Отсюда гнев, отсюда бешенство, отсюда месть, которая в этой транскрипции есть уже вовсе не месть, но справедливый и правый суд, творимый героем в защиту его гуманистических идей: «Молилась ли ты на ночь, Дездемона?»

Больше того, — продолжал Константин Сергеевич, — если бы мне привелось сыграть Отелло теперь (как известно, в юности он играл эту роль), я постарался бы по мере сил осложнить задачу Яго, долгое время не допуская и мысли о реальности измены Дездемоны. Неправильно, когда актер, играющий Отелло, с первых же реплик Яго начинает метаться по сцене, как раненый зверь. Прочные идеалы ниспровергаются с трудом, но тем трагичнее, когда они все-таки рушатся. Отелло верит Дездемоне больше, чем самому себе. И, чем глубже, чем титаничнее эта любовь, тем позже она согласится признать, что направлена на ложный объект. Любя Дездемону, Отелло отчаянно борется с собой, со своими сомнениями, подозрениями, с черными мыслями, навеянными словами Яго. Лишь при такой необъятной задаче образ встанет во весь свой рост.

Так (или приблизительно так) говорил в ту ночь Константин Сергеевич. Не поручусь за лексику — с годами мой собственный словарь, естественно, стал шире, и, может быть, я невольно придаю тогдашним речам Константина Сергеевича слегка модернизированный строй. Но за ход рассуждения, за смысл его отвечаю головой, тем более что совсем недавно встретился со схожими мыслями Станиславского в его режиссерском экземпляре «Отелло».

Этот разговор навеки врезался в мою память не только потому, что отразился на всей моей дальнейшей работе, став законом *безграничности актерских задач*, которому я стараюсь следовать неукоснительно, но еще потому, что меня до глубины души поразила точность ощущения образа Константином Сергеевичем и подход к этому образу — исторический и психологический. Ведь это был разговор об Отелло, о {178} *его* характере, о *его* восприятии мира и, стало быть, о том, как актеру, играющему Отелло, найти его чувства в себе. Уже тогда мелькнула у меня мысль о том, что мы в наших студийных поисках что-то упускаем, понимаем Константина Сергеевича примитивно; но, увы, мелькнула и исчезла, чтобы всплыть много позже, когда я вплотную подошел к осознанию ошибок, допущенных Студией в ту раннюю пору ее жизни.

Разговор об «Отелло» возобновился на другой день, и вторая его половина была не менее захватывающей.

— Ну, а ролью Яго интересуется у вас кто-нибудь? — спросил меня Константин Сергеевич, после того как мы некоторое время молча шли по бульвару, наслаждаясь вечерней прохладой.

Я объяснил, что исполнитель намечен, но мало что мог прибавить еще, так как работа только начиналась.

— Вот удивительная роль, — подхватил Константин Сергеевич, отдаваясь, по-видимому, какой-то заветной, выношенной мысли. — Попробуйте только применить к роли Яго наш любимый закон «внутреннего оправдания»! Конечно, это универсальный закон, в конце концов он приложится и к Яго, но сделать это будет совсем не просто. Поступки Яго трудно объяснить с позиций обычной житейской логики. Что заставляет его ненавидеть Отелло? Эмилия? Вряд ли. Жену он не любит давно и открыто, сам со спокойной совестью ей изменяет, а главное — мало верит, что Отелло осквернил его ложе. Кассио? Нет, Кассио не помеха карьере Яго. Сам Отелло? Но отношение генерала к Яго таково, что дает последнему все возможности для быстрейшего продвижения по лестнице славы, богатств и чинов. Обычными мерками коварство Яго неизмеримо. Змея жалит, когда ее беспокоят, а Яго ненавидит, преследует, влечет к несчастью Отелло без всякого видимого повода. Но как раз в этом и заключается все дело.

Как носитель зла Яго прекрасен именно в отсутствии мотивировки. Это зло беспричинное, зло как таковое, зло вообще. И, если пьеса сыграна правильно, мы должны содрогнуться от сознания того, что зло это в определенных исторических условиях неизбежно. Трагедия Шекспира стоит на грани двух эпох. Сегодня еще {179} не было зла и царила гармония — во всяком случае, в представлении гуманистов, — сегодня настала пора явиться злу, и оно является в самом обольстительном облике. Я вижу Яго красивым, смелым, вдохновенным в коварстве, неистощимым в ненависти к Отелло, к его гармонической, чистой душе. Я поручил бы эту роль первому актеру в труппе и непременно талантливому, непременно с даром ярких и выразительных приспособлениий. Лишь в том случае, если эта роль будет сыграна во весь ее масштаб, трагедия Шекспира вырвется из круга личных тем, куда ее замыкает всегда мелкое, бытовое решение роли Яго, станет ясен ее исторический конфликт, конфликт добра и зла, гуманизма и бесчеловечности. Отвращение к Яго должно родиться у зрителей в итоге пьесы, и отвращение, так сказать, крупного порядка: не к ядовитой гадине, а к опасному хищнику, поскользнувшемуся на дороге лжи и коварства.

Я вспоминал эти слова Константина Сергеевича, сидя на премьере мхатовского спектакля «Отелло» в 1930 году и глядя на В. А. Синицына в роли Яго. Я видел ту самую неотвратимость зла, о которой Константин Сергеевич говорил тогда и уверенность в которой пронес через десятки лет. И, может быть, Синицын, игравший Яго хорошо, еще был в этом решении недостаточно величествен. Я всегда считал, что Яго — одна из несыгранных качаловских ролей.

Но ведь этот подход к роли Яго, удивительный в своем историзме, который в данном случае и заключается в том, чтобы уйти от мелких, частных, бытовых мотивировок роли Яго и увидеть в нем целую эпоху социального зла, идущего на смену гармоническим идеям Ренессанса, — этот подход принадлежал тому Станиславскому, который, как казалось нам, заботился лишь о простейшем, о близлежащем, о «я» в предлагаемых обстоятельствах. Конечно, и такого Яго не сыграешь иначе, чем «от себя», от правды собственных чувств, но как же велико в данном случае расстояние от актера До образа и как важно актеру «покрыть» это расстояние, добираясь до сути поступков и помыслов «честного» Яго! И опять я спросил себя: «А мы-то в Студии экспериментируем, переживаем, бьемся за искренность, {180} плачем, как в жизни, но значит ли это, что мы играем по “системе”, в ту ли сторону мы идем?»

И последний разговор с Константином Сергеевичем по конкретному образу, происшедший уже не в пору наших ночных прогулок, а двумя годами позже, в его актерской уборной. Я тогда приехал с фронта в Москву на побывку и впервые увидел в Студии «Потоп» Бергера. Стал я постарше, посмелее и, делясь с Константином Сергеевичем своими соображениями о спектакле, выразил неудовлетворенность решением образа «хлебного короля» Бира. Мне казалось, что театрально куда заманчивее сделать Бира этаким ковбоем, обветренным, загорелым, с хлыстом в руках и в войлочной шляпе, чем худосочным горожанином в костюме мышиного цвета, каким он выглядел в студийном спектакле. Я сказал Константину Сергеевичу, что американские хлебные монополии — это прерии, это сотни миль верхом, это знойное солнце и поверхностный, внешний демократизм, отраженный в известной экзотичности облика королей хлебного рынка.

Константин Сергеевич выслушал меня самым внимательным образом, как будто не он утверждал существующее решение роли и не был Станиславским в зените славы. А потом сказал:

— Мне кажется, что вы неправы. «Потоп» — пьеса о городе, о городской цивилизации, о владельцах акций, о биржевых дельцах. Это подручные Бира скачут по прериям в войлочных шляпах, а он сидит в своей конторе и орудует чековой книжкой, не отличая, может быть, пшеницы от овса. Если бы Бир был сыгран так, как предлагаете вы, он был бы ярким, но незаконным пятном в спектакле, нарушающим его цельность, его внутренний строй.

Тогда я в душе не согласился с Константином Сергеевичем, а потом много раз вспоминал этот разговор, отчетливо свидетельствующий о том, как остро чувствовал Константин Сергеевич индивидуальную правду сценического образа и как умел ставить эту правду в связь с идейным замыслом всего спектакля. С тех пор я не раз обуздывал себя, когда фантазия подсказывала мне яркие детали и приспособления; я спрашивал себя: «А можно ли? А нужно ли? Не родит ли спектакль фальшивого {181} звука, если ввести в него тот или иной, пусть красочный штрих?» Чувство целого было необычайно присуще обоим — и Константину Сергеевичу и Владимиру Ивановичу, оно проявлялось на каждом шагу их практической жизни в театре.

Возвращаясь к беседам с Константином Сергеевичем после «Провинциалки», не могу не рассказать здесь еще об одном разговоре, весьма для него характерном.

У меня уже в ту пору были сложные отношения с М. А. Чеховым. Начав свой путь приятелями и, по существу, оставаясь расположенными друг к другу на всем протяжении совместной работы, мы остро схватились с ним уже в спектакле «Гибель “Надежды”», претендуя каждый на творческое первенство. Константин Сергеевич это видел и, разумеется, не одобрял, рассматривая наши взаимоотношения как досадный рецидив старых театральных нравов. И как-то он сказал мне:

— Удивительное дело — эта любовь к искусству! Она всегда начинается с честолюбия, с соперничества, с «желанья славы», чтобы через годы — если, конечно, у человека есть талант — прийти к совершенно другим критериям и чувствам. Истинная любовь к искусству, а не к себе в искусстве — это удел зрелых лет.

Он говорил, и мне было стыдно, потому что он был прав и еще потому, что я чувствовал, знал — он говорит о себе. Нужно было стать Станиславским, чтобы клеймить себя через годы за те редкие вспышки недобрых чувств, которые возникали когда-то в его душе, поскольку он был «человеком во всем» и ничто человеческое ему не было чуждо. Он говорил очень мягко, без своего обычного гнева, без «разносов», должно быть, понимая, что в юности известные порывы неизбежны; он как бы взывал к моей совести, к моим добрым чувствам. «Вам нужно ликвидировать эту ссору, — сказал он тогда, — она недостойна Студии и искусства. Театр строится на подлинном уважении его работников друг к другу, на общей любви к делу». И еще добавил: «Театр строится на растоптанных самолюбиях».

С тех пор прошло несколько десятилетий, Станиславского нет, я живу свой седьмой десяток, но до сих пор звучит В моих ушах этот проникновенный голос, эта {182} удивительная по искренности, по «самовыражению» интонация, и почему-то, когда при мне заговаривают о высоком этическом облике Константина Сергеевича, о моральных качествах его личности, я вспоминаю именно этот ночной разговор о любви к искусству и растоптанных самолюбиях, хотя примеров самоотверженного, чистого отношения Станиславского к своему делу, к театру знаю не меньше, чем всякий другой, кому приходилось общаться с ним повседневно.

И последнее отрывочное воспоминание, о котором жаль не рассказать в этой книжке.

Я уже говорил, что трехлетие 1914 – 1917 годов провел на фронте, где хватил всякого: попадал в переделки и мерз в окопах, был ранен и жестоко болел. Там было не до театра, но трижды за это время я приезжал в отпуск и сразу с головой окунался во внутритеатральные дела. Встречали меня очень ласково. Когда я в полной военной форме вошел однажды в зрительный зал Художественного театра, Константин Сергеевич остановил репетицию и предложил всем присутствовавшим приветствовать во мне «героя Эрзерума», чем поверг «героя» в величайший ужас и смущение. Но самым ярким воспоминанием от первого же военного отпуска были встречи со Станиславским у него на квартире, куда он приглашал меня несколько раз, расспрашивал о фронте, о войне, а в конце неизменно читал мне пушкинского «Гусара» и, не прося оценить исполнение, отпускал восвояси. То, что он ни о чем не спрашивал, было самое удивительное.

Я не знаю, что именно он проверял на мне, каких реакций от меня ожидал, да и нужен ли я был ему вообще или он воспринимал меня как своего рода «воображаемый объект». Но мне было ясно, что он связывает с этим «Гусаром» что-то важное, рвется к каким-то выводам для самого себя. И, когда он начинал читать, мне всякий раз становилось неловко, как будто бы я незваный, непрошенный, вторгся в лабораторию художника, в святую святых его творческого процесса.

Вообще говоря, «Гусар» был не в его средствах. Он не был силен в бытовых ролях и в стихе ценил не изобразительность, а силу живого чувства, борение мысли, философский лиризм. Но читал он очень интересно с {183} точки зрения той полноты правды, той искренности переживания, которые были им вложены в это пушкинское стихотворение-монолог. Он читал, а я отчетливо видел перед собой и старого ворчуна гусара, рубаку и брюзгу, и эту избу с лавками и белой печью-мазанкой, и даже ведьму — традиционную сказочную ведьму на своем любимом помеле. Его гусар был живым человеком — с юмором, с темпераментом, со своим лицом. В чтении Станиславского не было и тени декламации, или искусственности, или праздного любования красотой и музыкой стиха. Каждое слово звучало осмысленно, было «пережито», эмоционально окрашено. Такое чтение в то время, когда вокруг только и слышалось, что стилизованная декламация под музыку, унылое скандирование стихотворных строк или откровенная трескотня риторики, само по себе было новаторским, прогрессивным.

И, однако, Константин Сергеевич был глубоко недоволен собой. Я не знал, чего он добивался от этого «Гусара», зачем вообще занимался им (сколько я помню, он не имел привычки выступать в концертах), но я видел, что всякий раз, после того как «Гусар» был прочитан, Станиславский внутренне «скисал», его обычное воодушевление гасло, и я спешил оставить его одного, раздумывая и не понимая, что же все-таки его так тревожит, почему привязался к нему этот проклятый «Гусар».

Я разгадал эту тайну (думаю, что разгадал) несколько позже, посмотрев в Художественном театре пушкинский спектакль[[28]](#footnote-29), который работался как раз тогда, когда Станиславский читал мне своего «Гусара». Константину Сергеевичу нужно было решить капитальный вопрос о характере стихотворной сценической речи вообще и, в частности, пушкинской речи, нужно было понять, где смыкаются универсальные законы актерского творчества, охваченные «системой», с природой стихотворной драмы. Я думаю, что он не случайно выбрал «Гусара» для своей экспериментальной работы. Он взял стихотворение с разговорной интонацией, такое, в котором напевность, {184} ритм и структура стиха играют явно подчиненную роль, и попробовал прочесть его по «системе», вытесняя в собственном смысле чтение «пережитым» сценическим монологом. И это как будто бы прекрасно удалось, а он все был недоволен. Проблема не решалась и в своем нерешенном виде перешла в пушкинский спектакль.

Если уж в «Гусаре», несмотря на всю его «разговорность», Станиславскому чудилась некая фальшь, нарушение внутренней логики произведения, то в «маленьких трагедиях» то же нарушение стало явно всем. В спектакле не было найдено соответствия между правдой переживаний героев и гармонией чеканного пушкинского стиха. Его металл и медь порой обращались на сцене в «звук невнятный», строка рвалась «логическими паузами», рифма терялась в «разговорной» фразе, ритм то и дело нарушался, а слово, лишенное точки опоры, сникало и блекло, как цветок без корней. Иначе говоря, это были стихи, превращенные в рифмованную прозу, а стало быть, и вовсе не стихи.

Вот тогда-то и пошли разговоры, что «система» не универсальна, что Художественный театр справляется с Чеховым и Горьким, Толстым и Достоевским, но ему недоступна огромная сфера классической драмы — Шекспир, Пушкин, Шиллер, Гюго. А ведь актеры в этом спектакле играли, как всегда, хорошо, правдиво, и люди на сцене были живые, но, пользуясь словечком Маяковского, «безъязыкие», несмотря на все богатство предложенного им автором (но не освоенного) текста.

Загадка оказалась заданной на годы. Я не знал, как выбраться из этого противоречия, ибо понимал, что декламация в духе старого Малого театра, несмотря на весь его опыт передачи стиха, явилась бы шагом назад от сценической правды и потому должна быть отвергнута «с порога» всяким, кто хоть когда-нибудь прикасался к учению К. С. Станиславского. Лишь в двадцатых годах, слушая Маяковского, который мастерски читал свои стихи с трибуны Политехнического музея, а потом, как это ни странно, услышав монолог Председателя из «Пира во время чумы» в исполнении А. В. Луначарского (однажды он прочел его мне у себя на квартире), я понял, что соединение необходимо и возможно, что {185} «правда чувств», известным образом организованная, может жить и в музыкальной читке и что нельзя в угоду самому яркому переживанию ломать железную логику стиха, его ритм, интонацию и структуру.

Задача, стало быть, определяется так: сохраняя верность закону «внутреннего оправдания», живя жизнью образа, его чувствами и мыслями, уметь приводить себя в то возвышенное, внутренне приподнятое состояние, когда стихи сами рвутся из груди, когда человек просто-напросто не может разговаривать прозой, потому что сам он чувствует, как поэт. И уж если на сцене звучат стихи, то пусть они звучат в полный голос, со всеми рифмами, цезурами, ударениями — словом, со всем тем, что делает стих стихом. Наш театр до сих пор не всегда успешно справляется с этой задачей, но мы уже знаем высокие образцы владения стихотворной речью, данные нам Остужевым и Михоэлсом, Качаловым и Хоравой.

Недавно я познакомился с работой М. О. Кнебель «Слово в творчестве актера». Эта работа проливает свет на дальнейшие изыскания Станиславского в области речи, в частности речи стихотворной. Опыт «Гусара», опыт пушкинского спектакля, ненадолго задержавшегося в репертуаре Художественного театра, не прошел для Станиславского даром — не таков был человек, чтобы не извлечь полезного урока из собственных неудач или полуудач. В книге Кнебель раскрывается — может быть, не с исчерпывающей полнотой — учение Станиславского о сценической речи, продолжающее главу книги «Моя жизнь в искусстве» под названием «Актер должен уметь говорить». В этом учении далеко не последнее место занимает технологическая разработка стиха с сохранением всех особенностей и черт его поэтической природы.

Известно — в изустной передаче, впрочем, — что в поздние годы жизни Станиславский любил повторять: «Вот теперь я знаю, как нужно играть Шекспира; Пушкина — еще нет». Я понимаю это так, что Пушкин, особенно в «маленьких трагедиях», выступает как своего рода сгущенный, предельно конденсированный Шекспир. Не случайно «маленькие трагедии» еще не сыграны на мировом театре. Но, если бы болезнь не помешала Станиславскому реализовать свои новые взгляды на трагедию, {186} мы — я уверен в этом — встретились бы с великолепным примером реалистического владения стихом.

Таким с юных лет запомнился мне Станиславский — в вечных поисках, в неустанных хлопотах о будущем театра, о его насущных проблемах, всегда тревожимый десятками нерешенных вопросов, мудрец в искусстве и ребенок в жизни, человек с седой головой и молодыми глазами — словом, «красавец человек», как сказал о нем А. М. Горький.

Воспоминания о Вл. И. Немировиче-Данченко совсем другого рода.

Прежде всего они лаконичнее и короче. Владимир Иванович всегда был немногословен; во всяком случае, таким он вошел в мое сердце и память. Конечно, случалось и ему пространно и долго говорить о том или ином предмете, сильно его занимавшем; но, кажется, ничто так не поражало, не заставляло думать, искать, добиваться, как те короткие замечания-формулы, которые каждому из нас приходилось от него слышать в жизни.

Во-вторых, все воспоминания о Владимире Ивановиче еще более тесно переплетаются с моим личным опытом. Многие идеи Владимира Ивановича я пронес через годы, многие — лишь с годами всерьез оценил, но, кажется, не отбросил ни одной из всех, какие я воспринял от него в моем театральном детстве. Он стремился быть, по собственным его словам, «социально воспитанным человеком», иначе сказать, жить «с веком наравне» и, как это всегда бывает с художниками, одаренными острым чутьем современности, создавал творческие ценности, способные надолго пережить эпоху своего непосредственного возникновения. (Станиславский обладал тем же свойством, но он был более страстным искателем и потому чаще отказывался, больше пересматривал, сам зачеркивал некоторые свои находки.)

Когда я пришел в Художественный театр, авторитет Владимира Ивановича был уже очень высок. Он находился в расцвете сил и таланта, замечательно работал над «Братьями Карамазовыми», переводя умелой рукой режиссера-мастера противоречивый и сложный роман Достоевского в план русской социальной трагедии, а вслед за тем поднялся на высокую ступень «духовного реализма» {187} в спектакле «Живой труп». «Кабинет» Владимира Ивановича решал все важнейшие творческие вопросы жизни театра: выбор репертуара, распределение ролей, маршруты гастрольных поездок. Да и во всем строе внутритеатральной жизни ежеминутно ощущалось влияние этого спокойного, слегка медлительного человека с живыми, пытливыми глазами — человека острейшего ума, ясной воли, великолепного юмора. Всегда безупречный в туалете, подтянутый, моложавый, хотя бы дело происходило после бессонной ночи или многих часов непрерывной работы, ходил он по театру, и его зоркий взгляд сразу же подмечал, не возникали ли где уныние, нервная взвинченность, вульгарность, тон, недостойный серьезного театра. И он спешил на «отстающий» участок, сплошь да рядом успевая «с ходу» ликвидировать тот или иной инцидент.

У него было удивительное умение располагать к себе человека, а в споре тактично и неприметно подменять его мнение своим. Он почти никогда не настаивал, не говорил категорически, не повышал голоса, но мы сами, продолжая по видимости страстно защищать известную точку зрения, вдруг ловили себя на том, что спор не состоялся, свелся попросту к разнице слов, что мы, по существу, уже давно и во всем согласились с Владимиром Ивановичем. Он был тончайшим психологом, мгновенно ощущал индивидуальные особенности чужой души и знал, какие средства применять в каждом отдельном случае.

Кто-то из драматургов, кажется Л. Андреев, спросил у Владимира Ивановича, почему он бросил писать пьесы, обладая такой глубиной анализа, таким даром проникать в самую суть сокровенных замыслов другого художника. Он ответил шутя, что объяснение заложено в самом вопросе и он действительно лучше анализирует чужое, чем творит оригинальное, свое. Разумеется, это была излишняя скромность. Владимир Иванович потому только отошел от драматургии, что работа в Художественном театре поглощала его целиком. Но его аналитический дар был и в самом деле необычайным. Он острейшим образом чувствовал природу каждого автора, каждой вещи, он точно знал, что на свете не существует {188} двух пьес, одинаковых по идейному строю, по духу, по стилевым и художественным признакам. И к постижению их индивидуальной правды неутомимо и бережно вел актера, всегда умея найти и подсказать ему то единственное слово, которое исчерпывает существо задачи; вот почему это слово обычно бывало последним. Примеров можно привести множество. Я уже говорил о том, что на премьере «Карамазовых» по цензурным соображениям была сильно урезана сцена суда. Позже ее удалось расширить, введя в нее знаменитую речь «столичного» адвоката Фетюковича — блестящий образец сатирического стиля Достоевского. Фетюковича играл М. Г. Мухин, позже — И. Н. Берсенев. Последний особенно зло клеймил фарисейскую душу этого испытанного фразера, кумира нервических дам, глубоко равнодушного к судьбе человека, отдавшего свое будущее в эти холодные руки. Актер имел успех на репетиции, его поздравляли товарищи. И только Владимир Иванович со всей присущей ему деликатностью заметил: «Вы играете прекрасно, и все хорошо. Одного я не вижу: где же ваш образ мыслит?»

Это было неожиданно и чрезвычайно точно. Слова блистательной речи Фетюковича казались заученными, подготовленными заранее, они не рождались в процессе внутренней жизни образа «здесь, сегодня, сейчас». А ведь Фетюкович — опытный краснобай. Профессия обязывает его мгновенно отзываться на все оттенки в настроении аудитории, то подбавляя к своей речи чувствительности, то начиная пылать благородным негодованием, то ловко разряжая напряжение ноткой юмора, то вновь впадая в возвышенный тон. Вся речь Фетюковича рассчитана на эффекты; она представляет собой весьма ловкую самоподачу, «организуемую» по ходу защиты. В роли есть не только текст, но и очень четкий подтекст, обнажающий истинное лицо Фетюковича. Нечего и говорить о том, какую помощь оказал молодому актеру Владимир Иванович, как сразу ввел его в русло образа одним-единственным коротким вопросом: «Где же ваш образ мыслит?»

Я уже говорил о «Провинциалке» — ярком примере плодотворного вмешательства Владимира Ивановича в {189} судьбы рождающегося спектакля. Мне лично он помогал не однажды своими излюбленными замечаниями-формулами, которые в иных случаях было совсем не просто разгадать незрелому творческому уму.

В Художественном театре была принята к постановке пьеса Л. Н. Толстого «И свет во тьме светит» — противоречивое произведение с яркими характерами и ложной философией, сводящейся к апологии и пропаганде идеи непротивления злу. Не случайно пьеса при всех ее качествах так и не увидела света рампы. Но мы все же начали репетировать, и я с увлечением занялся ролью молодого священника, человека, смущенного еретическими речами героя пьесы Николая Ивановича Сарынцова и потому оказавшегося на полпути между официальной религией и нравственным усовершенствованием в духе Толстого. Роль мне нравилась, работал я усердно; мне уже виделся мой священник, бедненький, в соломенной шляпе и потрепанной ряске, с еще не отросшими священническими волосами, и мне казалось, что я репетирую хорошо. Но вот ко мне подошел Владимир Иванович и спросил:

— Скажите, пожалуйста, как ваш священник относится к помещику Сарынцову и его идее?

— Хочу идти за ним, — ответил я, не задумываясь ни на минуту.

— А может быть, хотел бы идти? — осторожно поправил меня Владимир Иванович.

«Хочу…», «хотел бы…» — я терялся в догадках. Я не мог понять, что меняется в роли от этой сослагательной глагольной формы. И почему именно этот вопрос задал мне Владимир Иванович, не спрашивая ни о характере героя, ни о его душевных качествах, ни об одной из его внешних примет? Спектакль не пошел, и загадка осталась загадкой, забытой на время и всплывшей в памяти уже в зрелые годы, когда я вдруг понял, чего добивался от меня Владимир Иванович, почему настаивал на этом «хотел бы». Именно в нем заключались ответы на все вопросы о внешней и внутренней сути образа.

Молодой священник из пьесы Толстого — бесхарактерный, слабый и робкий, неспособный противиться косной {190} среде — не Товарищ и не Союзник Сарынцова, но лишь случайный попутчик в борьбе за «истинное» понимание бога. Он и хотел бы внять философии Сарынцова, да не в силах сбросить с себя ярмо предрассудков, бремя условностей, страх потерять место, трепет перед могуществом церковных властей. Он флюгер, который колышется по ветру, он всегда повернут лицом к чужому мнению, и его жалкая искренность рассыпается в прах, натыкаясь на гранитную стену официальщины, «установленного от веков». В такой транскрипции образ получает двойную направленность. Он звучит обвинением в адрес привычного миропорядка, безнадежно калечащего слабые души, и в то же время усиливает тему одиночества Сарынцова, обреченности самой философии его. Глубокая объективность заставила Толстого констатировать этот для него огорчительный факт.

Стало быть, если бы спектакль состоялся и Владимир Иванович добился от меня реализации этого «хотел бы», роль была бы сыграна правильно, «по Толстому»; в противном случае я неизбежно ушел бы от сквозного действия пьесы, от расстановки ее внутренних сил.

Вообще знаменитые «вопросы» Владимира Ивановича часто звучали неожиданно. Казалось бы, он спрашивал о незначащем, лежащем на периферии образа, а как разберешься да поразмыслишь — непременно поймешь, что вопрос попадает в цель. И тогда уже начинает удивлять не вопрос, а то, что ты сам не задал себе его раньше.

Когда я в 1917 году вернулся с фронта в Москву и приступил к работе в театре, я сразу получил две ответственные роли в его старых чеховских спектаклях: Епиходова в «Вишневом саде» и доктора Львова в «Иванове».

С Епиходовым у меня было связано с давних пор одно весьма неприятное воспоминание.

Я тогда только что пришел в Художественный театр, но частые выступления во «Власти тьмы» приучили меня втайне считать себя вполне сформировавшимся актером. По молодости лет и самонадеянности я полагал, что мне уже любая роль будет по плечу. И вот однажды меня пригласили поехать во Владимир для участия в сборном {191} спектакле «Вишневый сад», где большая часть исполнителей была из Художественного театра и где нужно было заменить Москвина в роли Епиходова. Я видел спектакль много раз, неизменно восхищался Москвиным, знал все его «коронные ходы» в этой роли и считал, что с успехом могу воспользоваться на сей раз чужим великолепным рисунком.

Увы! Как глубоко я ошибся! С первой же минуты путь подражания, на который я встал, подвел меня самым жестоким образом. Я провалился безнадежно, бездарно, я не вызвал ни одного смешка, не заслужил ни единого аплодисмента. Все то, что у Москвина сверкало фейерверком неистощимой фантазии, смелым юмором, острой выразительностью формы, у меня потускнело и облезло до неузнаваемости, стало казаться помятым и выцветшим маскарадным костюмом, небрежно наброшенным на манекен. И, чем больше я старался, тем явственнее становилось отчуждение между мной и залом, тем больше крепло в моей душе гнетущее и горькое ощущение провала. Возвращаясь с этого злополучного спектакля, я дал себе слово никогда не пользоваться в дальнейшем плодами чужих трудов.

Вот почему, получив роль Епиходова, я отнесся к ней со всей добросовестностью, на какую только был способен. Я хотел идти своим путем, с самого начала отвергая путь подражания. Но образ Епиходова — Москвина то и дело возникал у меня перед глазами, заслоняя самостоятельное видение, и характер моего Епиходова не вырисовывался с достаточной ясностью. Работа шла, как говорится, ни шатко ни валко, до того дня, когда уже накануне спектакля на репетицию зашел Владимир Иванович.

— Ну что же, все обстоит хорошо, — сказал он мне своим обычным дружелюбным тоном. — Вот только… Скажите мне, пожалуйста… Я не совсем понял, почему ваш Епиходов придает такое значение скрипу?

И опять я на мгновение оказался в тупике. Я искал каких-то крупных точек опоры для образа Епиходова, хотел обрисовать эту личность во всей ее «уникальности», а меня почему-то спрашивают о сапогах, которых я до той поры вовсе не принимал во внимание. «Господи, {192} ну при чем тут скрип?» — тоскливо подумал я, а вслух спросил:

— А что? Разве неправильно, Владимир Иванович?

— Нет, почему же, — ответил тот. — Я только хочу, чтобы вы сами поняли, отчего это для вас так важно.

И тут меня осенило.

Ну конечно же, для Епиходова, для моего Епиходова это важно. Москвинский герой страдал от своей неловкости, хотя и относился к ней философски, а мой — нес эту неловкость, как божий дар, в чем-то даже украшающий его личность. Я, оказывается, стоял в двух шагах от характера Епиходова, уже нащупанного мной, а разгаданного Владимиром Ивановичем.

Мой Епиходов намечался как человек малых способностей и больших претензий — надутое ничтожество, рисующееся своими несчастьями, уверенное в собственной неотразимости. В нем не было москвинского трагикомического уныния, и в системе образов пьесы Чехова он оказывался ближе к пошлому Яше, чем, скажем, к смешной и бесприютной Шарлотте. Епиходов Москвина был существом нелепым и, в сущности, жалким; мне же хотелось оттенить наглость этого безграмотного конторщика, читавшего Бокля и на этом основании упоенно утверждающего себя в «образованном» обществе. И, разумеется, я придавал значение скрипу! Мои начищенные до блеска сапоги доставляли мне массу радости, и я скрипел ими на все лады, в дальнейшем сознательно используя краску, на которую натолкнулся случайно, по мере вживания в образ. Я сам себе казался неотразимым — и какая Дуняша могла устоять перед моей красотой?

После спектакля ко мне подошел В. В. Лужский и похвалил меня, отметив, что роль сыграна самостоятельно и серьезно. Я промолчал, а по чести этого делать не следовало. Я, так сказать, принял на себя те похвалы, которые должны были быть адресованы Владимиру Ивановичу, открывшему мне смысл этого сложного чеховского образа.

Еще интереснее были замечания по «Иванову».

В настоящее время «Иванов» с успехом идет на сцене Московского театра имени А. С. Пушкина в постановке М. О. Кнебель, и эта пьеса Чехова, еще недавно незаслуженно {193} забытая, не нуждается больше в защите. Но впервые ее понял и до конца оценил тот же Владимир Иванович. Не так давно мне довелось довольно подробно изложить свое понимание пьесы «Иванов» (журнал «Театр», 1954, № 7); здесь же скажу лишь несколько слов о той помощи, какую оказал мне Владимир Иванович в ходе моей работы над ролью Львова, — помощи, которой я, увы, не сумел воспользоваться в должной мере.

Владимир Иванович рассматривал чеховскую пьесу как драму безвременья, сломившего сильного человека — Иванова, который искал пути к общественной деятельности и этого пути не нашел. Он рассматривал самого Иванова не как безвольного, вялого, тоскующего интеллигента, упивающегося своей рефлексией, своим изощренным самоанализом, но как человека, стыдящегося быть бездеятельным, гневно и страстно доискивающегося причин, превративших его «не то в Гамлеты, не то в Макбеты, не то в лишние люди». Наконец, он рассматривал Львова как идейного антипода Иванова, видел в нем воплощение либеральной ограниченности, узколобой крохоборческой «честности», той самой бессмыслицы земского «служения», против которой так энергично восстал герой пьесы Иванов.

Вот мне бы так и понять своего «честного» доктора, так и сыграть его неким уездным Базаровым, в косоворотке, в простых сапогах, с длинными «добролюбовскими» волосами, с докторской трубочкой и молоточком, демонстративно торчащими из карманчика на груди. Сейчас я отчетливо чувствую «зерно» образа, его характерность. Тогда — играл, полагаясь больше на данные, на «поставленный» голос и «благородный» грим.

Но, очевидно, где-то, в отдельных моментах, я интуитивно схватывал образ чеховского героя, его индивидуальные черты. Я сужу об этом по следующему эпизоду, также связанному с режиссурой Владимира Ивановича. Мы репетировали четвертый акт. По старой планировке Художественного театра Львов произносил свою знаменитую реплику: «Николай Алексеевич Иванов, объявляю во всеуслышание, что вы подлец!» — едва появившись в дверях гостиной Лебедевых. Когда мы подошли к этому {194} месту, Владимир Иванович остановил репетицию и, обратившись ко мне, сказал: «Алексей Денисович, если бы я предложил вам самостоятельно выбрать мизансцену для данного куска, как бы вы себя повели?» Не знаю, выручила ли меня интуиция или самый вопрос Владимира Ивановича предполагал ответ, который я разгадал, но только я, не задумываясь, крупными шагами прошел через всю сцену к центру и оттуда, установившись в эффектную позу, громко, чтобы всем было видно и слышно, послал свою реплику прямо в лицо Иванову. «Репетиция продолжается!» — крикнул Владимир Иванович, закрепляя тем самым мою мизансцену. Впоследствии она сохранилась в спектакле, подчеркивая характерную черту Львова — его склонность к эффектам, к публичности, к демагогии. И как мне было всегда легко, как удивительно «шли» у меня эти слова из-за того, что здесь я невольно нащупал природу самочувствия «идейного» земца Львова.

Все эти примеры — подсказы в крупном, в существе образа. Не менее охотно Владимир Иванович делал нам частные замечания, идущие по разным колеям толкования роли — по линии характерности, стиля и жанра, ритма, «лица автора». Все это он отличал в совершенстве.

В школе Художественного театра я делал отрывок из пьесы Островского «Не все коту масленица». Племянник купца Ахова Ипполит, робкий, застенчивый молодой человек, в порыве отчаяния требует с дядюшки «зажитых» денег, угрожая ему самоубийством («А иначе — чик! — и земля!»). На показе меня хвалили, и Владимир Иванович тоже хвалил, но заметил мельком: «Вы играете хорошо, но не забудьте, что это — комедия». И тут я понял, почему отрывок шел тяжело, несмотря на то, что был сыгран «по правде и вере». Я сильно сочувствовал душевной драме Ипполита, да я и должен был ей сочувствовать, но я не имел права забывать и о том, что так удачно было названо впоследствии Станиславским «перспективой актера». Ипполит не знает, чем кончится его «приступ» к дядюшке, он и в самом деле в отчаянном положении, на карту поставлены его будущее и его любовь, но я-то, актер Дикий, я знаю, что дело окончится счастливо, что мой герой существует в обстоятельствах {195} комедии, и сцена эта — смешная, несмотря на Всю искренность чувств Ипполита. И это сознание должно было диктовать мне краски комические и забавные.

Это — жанр.

Был и другой случай, когда, играя деревенского парня в «Пер Гюнте», я, видимо, сильно перестарался в сцене свадьбы, доведя веселость своего героя до пределов русской бесшабашной удали. Владимир Иванович остановил меня за кулисами и сказал: «Это не такая, не русская свадьба; это деликатная свадьба — чуть, чуть, чуть!» И я понял, что пересолил, внес в пьесу норвежского автора несвойственный ей «российский» жанризм.

Это — стиль, а точнее сказать — то, что в научной литературе называется couleur locale.

Словом, вмешательство Владимира Ивановича во внутренние дела пьесы и роли оказывалось всегда удивительно своевременным. Оно сразу же обнажало причину, по которой спектакль или образ не могли вылиться до того времени в законченную форму. Владимиру Ивановичу было органически присуще чувство целого, и этим целым он проверял каждую деталь будущего спектакля, каждый его найденный кусок. Повторяю: он видел результат наших поисков раньше, чем сами мы его видели, и потому умел одним толчком двинуть эти поиски в нужном направлении. Не могу не привести здесь еще одного, последнего примера, характеризующего не только педагогическую мудрость Немировича-Данченко, но и его замечательное мастерство компоновки спектакля, силу его режиссерского таланта, о чем у нас очень мало говорят, относя собственно режиссерские достижения Художественного театра за счет одного только Константина Сергеевича.

Шли репетиции «Николая Ставрогина». Массовые эпизоды, как всегда, разрабатывал Лужский. Особенно долго возились мы с драматической сценой на мосту, где взбунтовавшаяся толпа убивает случайно подвернувшуюся ей героиню пьесы Лизу Дроздову. Изобретательности Лужского не было предела. Вновь и вновь возвращался он к каждой в отдельности фигуре, искал впечатляющей характерности, яркости, захватывающих жизненных деталей — и находил их во множестве. Толпа {196} составлялась из галереи метко очерченных лиц, — зверских и испуганных, плотоядных и ухмыляющихся, веселых и гневных.

Пришел Владимир Иванович, посмотрел репетицию, всех, как обычно, поблагодарил, а на другой день вызвал к себе участников массовой сцены. И мы уже знали, что перемены будут, что будет сказано какое-то единственное слово, от которого сцена «пойдет». И действительно, Владимир Иванович предложил нам другое решение, казалось бы, противоположное — без всяких деталей и красочных подробностей: толпа как один человек зверским броском разрывает свою жертву. Толпа стала «тихой»; была неожиданность кровавой вспышки, неожиданность, может быть, даже для самой толпы. Мы схватили эту задачу сразу, потому что внутреннее состояние каждого было глубоко «распахано» уже в процессе работы с Лужским. И мы все и он сам охотно отказались от мелочной индивидуализации ради этой выразительной молчаливой группы, которая действует тихо и неожиданно. Первая редакция народной сцены явилась как бы этюдом к ее настоящему решению, подсказанному тем же Владимиром Ивановичем.

Так всегда и во всем спокойный, немногословный, дружелюбно поглядывая на нас своими умными глазами, он наставлял, указывал, предостерегал от ошибок, помогал нам разгадать самих себя, думая только о деле, о театре, о нуждах спектакля, сам очень часто оставаясь в тени.

И выдержка у него была необыкновенная. Мало ли какие жестокие бури проносились над нашими головами, сколько было в окружающей жизни событий огромного исторического значения, но острота его реакций почти никогда не выявляла себя вовне вспышками гнева, или раздражительности, или, напротив, неистового восторга.

За все время моего знакомства с ним я только два раза видел Владимира Ивановича в таком состоянии, когда он не был хозяином своих нервов.

В первый раз (не помню подробностей) это произошло тогда, когда в театре куда-то запропастился экземпляр «Гамлета» с личными пометками Гордона Крэга. {197} Я впервые узнал в тот день, что у Владимира Ивановича громовой голос, что его добрые глаза могут метать молнии, а лицо — заставлять отпрянуть каждого, кто посмеет в него заглянуть. Все в театре пришло в движение, заметались, забегали люди, из шкапов полетели бумаги, но книжку скоро нашли, и сразу же воцарилась тишина, как будто не было только что этих молний. А ведь он не любил Крэга и был очень чужд мистическим исканиям «Гамлета». Но он понимал, какого масштаба художник работал в театре и как важно было сохранить для истории его режиссерские заметки.

Второй случай был скорее комический.

Гражданская война… Разруха, голод… В театре нетоплено, актеры репетируют в шубах, простуженными голосами, реквизит и бутафория стали проблемой даже для Художественного театра. Владимир Иванович — в полной форме: выбритый, подтянутый, безупречно одетый — и ни единой жалобы. Актеры ворчат:

— Безобразие! Масла в магазинах нет совершенно. И на рынке ни за какие деньги не купишь.

Владимир Иванович тут же откликается:

— А я терпеть не могу масла. Не вижу в нем никакого вкуса. И по крайней мере сохраняю здоровую печень.

— Но ведь сахар тоже исчез, Владимир Иванович!

— А я всю жизнь пью без сахара. Что хорошего в сахаре? Только портит зубы да отбивает вкус у чая.

— А мясо? Как вы обходитесь без мяса?

— Обхожусь превосходно. Мясо в известном возрасте исключительно вредно. Вы когда-нибудь читали Толстого? Он очень не советует употреблять мясо в пищу.

— Так что же в таком случае употреблять в пищу? Ведь картофель стоит баснословных денег. Три картофелины на рынке идут за два миллиона!

— Два миллиона? Ай‑ай‑ай! Два миллиона — это дорого, конечно. Но знаете, можно отлично существовать без картофеля. Картофель — продукт тяжелый и непитательный. Я, например, совсем не страдаю от того, что мне за обедом не подают картофель.

— Но как же тогда работать, да еще в такой холод?

{198} — О, холод — это очень хорошо. Это прекрасно. Гораздо лучше, чем жара. Холод бодрит, укрепляет организм. Вы разве не замечали — в холодном помещении у человека всегда удивительно свежая голова.

Такие диалоги длились иной раз до бесконечности. И ни на чем не могли мы «подловить» Владимира Ивановича, вызвать его неодобрение существующим положением вещей. Самый старший среди нас, он переносил лишения с поразительной грацией, являя собой постоянный пример дисциплины, бодрости и здоровья. Но однажды — один только раз — он тоже не выдержал.

Мы сидели в зрительном зале, дожидаясь начала репетиции, когда услышали какой-то необычный шум в фойе, и Владимир Иванович, белый, как стена, пронесся мимо нас через весь партер, гневно теребя бороду. И мы услышали, как он дрожащим от волнения голосом проговорил, почти прокричал:

— Не могу я жить без канализации!

Только две такие вспышки я и знал за Владимиром Ивановичем на протяжении семнадцати лет работы в театре. А примеров выдержки знал множество.

Вот, скажем, такой случай.

Один из ведущих актеров театра, страдавший тяжелыми приступами запоя, пришел на спектакль навеселе. Случись здесь Константин Сергеевич — от актера не осталось бы камня на камне. Но Константина Сергеевича в театре не было, а нарушитель порядка, несмотря на то, что его уже не раз пытались отправить домой и был вызван дублер, с упорством пьяного продолжал гримироваться у себя в уборной. Послали за Владимиром Ивановичем. Он пришел и стал в дверях, облокотившись о косяк. Стоит и молчит, не сводя глаз с виновника преступления, пока тот под воздействием этого укоряющего взгляда не начал гримироваться все медленнее, все нерешительнее, а потом расплакался, как ребенок, и с полной покорностью дал себя увезти из театра. А Владимир Иванович так и не произнес ни слова. Но еще долго после того провинившийся актер опускал глаза при встречах с Владимиром Ивановичем и, кажется, больше уже никогда не являлся в театр «не в форме».

{199} Помню также какую-то репетицию, когда у В. И. Качалова упорно не ладилась важная сцена роли. Повторили раз, повторили два, попробовали по-иному, переменили задачи, вернулись к прежнему варианту — все то же. Наконец Владимир Иванович, деликатно покашливая, мягко предлагает: «Может быть, на сегодня достаточно?» И Василий Иванович тут же подхватывает: «Ну, уж если *вы* это предлагаете, Владимир Иванович, значит, ничего у меня сегодня не выйдет. Давайте, в самом деле, отложим репетицию».

И еще.

Ранняя осень, сразу же после сбора труппы. Сезон не открыт, днем и вечером идут репетиции. И вот из зрительного зала по всему театру несется рассерженный голос Константина Сергеевича. Я в эту пору как раз проходил по фойе. Вдруг вижу: стоит Владимир Иванович, приоткрыв одну из дверей партера, и слушает, сокрушенно покачивая головой. «Очень плохо, — сказал он мне, как бы приглашая меня в свидетели. — Такие нервы в начале сезона — это плохо для всего театра». Еще раз вздохнул, осторожно затворил дверь и пошел своей обычной неторопливой походкой. Вот и все. Но случись им поменяться ролями (хотя это, разумеется, было невозможно), я представляю себе, что Константин Сергеевич с обычной его непосредственностью немедленно вмешался бы в происходящее, чего никогда не позволял себе Владимир Иванович, свято храня авторитет Станиславского в театре.

Но я вспоминаю и другой случай, не менее характерный для стиля поведения и руководства театром, избранного Владимиром Ивановичем. Об этом у нас никогда не писали, очевидно, из соображений ложно понятой этики. А случай настолько поучительный, что мне жаль умолчать о нем.

В театре репетировали «Село Степанчиково» Достоевского: Репетиции шли точно по плану, и работа приближалась к концу. Константин Сергеевич готовил роль полковника Ростанева, того самого «дядюшки», которого он прекрасно играл еще в «Обществе искусства и литературы». Ростанев принадлежал к числу немногих ролей, где Станиславский, по собственному его выражению, {200} «имел успех у самого себя», — это отмечено в книге «Моя жизнь в искусстве». Сознание этого юношеского успеха заставляло Станиславского сильно нервничать, затрудняло процесс вживания в образ. Он репетировал прекрасно, но ему все казалось, что этого недостаточно, что он так никуда и не ушел от своей старой любительской заявки на образ, ничего нового в нем не открыл. И вот в канун генеральной репетиции Константин Сергеевич категорически объявил участникам спектакля и Владимиру Ивановичу, ставившему спектакль вместе с ним, что премьера откладывается, так как он, Станиславский, к ней не готов и роль у него не выходит.

Владимир Иванович видел, что Ростанев совершенно готов, что получилась интереснейшая работа и что дальнейшая задержка может только засушить, испортить уже родившийся спектакль. Он настаивал с обычной его мягкостью, чтобы премьера шла в срок, а Константин Сергеевич упорствовал. Так продолжалось довольно долго. «Ну что ж, — сказал наконец Владимир Иванович тихо, но абсолютно твердо. — Если вы уверены, что роль у вас не получилась, Ростанева сыграет другой актер. План есть план, и его никому не позволено нарушать. Премьера должна состояться».

Тут вступило в силу директорское «вето» Владимира Ивановича, и спектакль действительно вышел в срок с Ростаневым — Н. О. Массалитиновым. Станиславский так и не сыграл этой роли, и замечательный Фома Опискин Москвина не был поддержан в этом спектакле Ростаневым Станиславского, обещавшим быть не менее значительным. Зато всему театру дан был урок творческой дисциплины, убедительнее которого и представить себе невозможно.

Не на таких ли фактах строятся легенды о «сложных» отношениях Станиславского и Немировича-Данченко, об их якобы недружелюбии, переходящем порой в отчужденность? Не спешит ли кто-то задним числом обидеться за Станиславского, всегда стоявшего выше мелких личных обид? Думающие так забывают, на каких строгих принципах держался Московский Художественный театр и как свято хранились эти принципы во всех областях его творческой жизни.

{201} Не могу не привести здесь одно письмо, опубликованное в книге «Театральное наследие» Вл. И. Немировича-Данченко и относящееся к гораздо более раннему периоду деятельности Художественного театра. Это пишет Владимир Иванович Константину Сергеевичу, пишет по поводу, в чем-то схожему с рассказанным мной случаем. Письмо написано примерно в 1900 году. И вот что в нем говорится:

«Ваше письмо еще раз доказало мне, что в Вашем лице мы имеем честнейшего, прямодушного и убежденного работника сцены. Я не могу Вам передать, как хорошо оно на меня подействовало. Признаюсь Вам по чистой совести — *в первый раз* за все время я был угнетен. Отмененный спектакль — позор для театра, не могу отделаться от этого убеждения. Но самое главное, что меня привело в уныние, это, во-первых, то, что и Вы тотчас же почуяли, т. е. что начнутся подражания, и, во-вторых, что Вы, по самому положению, безнаказанны. Я провел очень тяжелый вечер. Я не хотел обедать и в первый раз с 11 часов утра взял в рот кусок хлеба в 12 часов ночи. Я начал бояться самого страшного — неясных, не великолепных отношений между мною и Вами. Это самое страшное, потому что только *на нашей с Вами общности и близости* можно построить успех нашего дела. Я без Вас *ничего не могу*. Вы без меня можете, но меньше, чем со мной. Это все я много раз говорил Вам и остаюсь при этом убеждении.

И вот Ваше письмо снова освежило меня. Я опять Ваш с теми же прекрасными, полными доверия чувствами.

Я Вас штрафую на 50 рублей, которые из Вашего жалованья отправляю в Российское Театральное Общество на благотворительные цели. Кроме того, я впишу и в книгу замечаний…

Я сказал об этом актерам, и на боязнь некоторых, что Вы на меня очень рассердитесь, я ответил: “Ручаюсь головой за К. С., что он поймет меня и одобрит, что если я когда-нибудь окажу невнимательность режиссера и он потребует от меня взыскания, то я подчинюсь. Что делается это для будущего и для других”.

{202} Итак, еще раз спасибо Вам за проявление чудесного отношения к делу»[[29]](#footnote-30).

Вот истина, не подлежащая сомнению. Этот небольшой документ проливает больше света на отношения великих реформаторов русской сцены, чем все и всяческие театральные легенды. Принципиальность и искренность, взаимное уважение и доверие, наконец, те самые «растоптанные самолюбия», о которых мне говорил Станиславский, — вот на какой живительной почве вырастали эти отношения. Они сами по себе могут служить великолепным примером для нынешней молодежи, если она захочет взглянуть в существо вопроса, отвлекаясь от слухов и закулисных шептаний. Дружба Станиславского и Немировича-Данченко, неотделимая от взаимной требовательности, от беспристрастия и прямоты, лично для меня остается одним из самых святых образцов этического совершенства.

## **{203}** Студия открыта

Весной 1912 года Константин Сергеевич Станиславский собрал группу сотрудников Московского Художественного театра в помещении над кинотеатрам «Люкс» на Тверской улице и объявил о своем намерении организовать молодежную студию для экспериментальных занятий по «системе».

Причины возникновения Первой студии общеизвестны. Сам Станиславский рассказывает об этом в книге «Моя жизнь в искусстве». Его «система» находилась в ту пору в первоначальной стадии своего развития, но она была уже создана и существовала реально в качестве официально принятого театром метода творческой работы. Однако она нуждалась в экспериментальном подтверждении, в выводах практики, в доказательствах от «живого» театра. Общественный резонанс «системы» тогда был велик, но довольно поверхностен. Газеты помещали многочисленные интервью со Станиславским по этому поводу, в театрах — в нашем и других — много шептались, судачили, удивлялись, не верили; актеров, работавших с Константином Сергеевичем, подвергали придирчивой критике с той точки зрения, стали ли они играть лучше, и подчас приходили к неутешительным выводам. Да и я, грешный, по молодости лет не считал, что «система» чем-нибудь может помочь Качалову и Леонидову, Книппер и Москвину, Лилиной и самому Станиславскому. Я не представлял себе, что можно играть лучше, правдивее, с большей полнотой перевоплощения в {204} образ, чем играли они на четырнадцатом году существования Московского Художественного театра.

Конечно, во мне говорило неведение, а также гигантский пиетет перед мастерами Художественного театра. Но и теперь, по зрелом размышлении, я по-прежнему продолжаю считать, что «система» не могла и не должна была образовать на том ее этапе существенного рубежа в исполнительском стиле самого театра. Не я один не замечал разницы между тем, как там играли до введения «системы» и как стали играть с ее помощью. Дело в том, что большие актеры Художественного театра и были в первую очередь творцами «системы», они ее создавали по своему «образу и подобию», ее формировали своей вдохновенной игрой. Их творческий опыт, гениально фиксированный Станиславским, им извлеченный из практики лучшего театра страны, и лег в основу новой методики, предназначенной для того, чтобы поколения грядущих актеров не блуждали ощупью в потемках, но прямо шли к тем большим результатам, которых добились Станиславский с товарищами за долгие годы совместной работы в театре.

Мне кажется, что здесь сошлись два параллельных художественных явления — творческая зрелость актеров МХТ и рождение «системы» К. С. Станиславского. Сошлись закономерно, ибо одно без другого немыслимо, в итоге сложного, полного исканий пути, на протяжении которого актеры театра, по словам Вл. И. Немировича-Данченко, «постепенно выбивались из представления к творчеству», а Станиславский открывал «давно известные истины» сценического искусства, постигал тайны «органической природы» в процессе воплощения образа. Ведь это не случайно, что только после премьеры «Карамазовых» определился взгляд на Художественный театр как на театр актера по преимуществу, что только к этому времени замолкли скептики, утверждавшие, что «художественники» все еще выезжают на «обстановочке», на тончайших изгибах пресловутого «настроения», на заботливых режиссерских помочах. Путь был долгим, период «раскачки» перед прыжком затянулся, может быть, именно потому, что у основателей Художественного театра тогда не было еще в руках «системы», этого мощного {205} ускорителя творческого процесса. Но путь был пройден как раз к тому моменту, когда Станиславский сформулировал ведущие заповеди своего учения о переживании. Сегодня я это понимаю. Тогда же мы все как бы находились внутри явления. Мы огорчались, что «система» не дает заметных результатов в Художественном театре, не понимая, что сама она является результатом творческих усилий его мастеров.

Так или иначе, но скептиков было много, в том числе и внутри Художественного театра. Станиславский с болью пишет об этом в своих воспоминаниях. Люди, фактически создававшие «систему», годами отказывались ее принимать. На какое-то время Константин Сергеевич перестал быть «пророком в своем отечестве». Мастера отказывались «переучиваться»; старое, привычное манило их к себе, новое отпугивало своей неизведанностью. Так всегда бывает с людьми, уже утвердившимися в известном опыте, — не очень-то просто отказаться от него!

Вот почему Станиславскому так нужны были в этот момент актеры молодые, творчески еще не сложившиеся, делающие в искусстве первые шаги. Ему нужны были «чистые листы бумаги», которые приняли бы на себя все, что в данный момент хотелось испробовать Станиславскому. Он справедливо рассчитывал встретить со стороны молодежи энтузиазм и податливость, готовность на творческий риск. Он надеялся на примере юных студийцев показать все преимущества «системы», ее практическую пользу для театра и тем самым окончательно превратить догадки в уверенность, а уверенность — в творческий закон. Если слепые щенята, вроде нас, руководимые Станиславским, в короткий срок подойдут к органическому творчеству на сцене, жизнеспособность «системы» можно будет считать доказанной. А Станиславский сильно надеялся, что так оно и будет. И, полагаю, не ошибся в том. Словом, Константин Сергеевич создавал Первую студию для практических нужд «системы» в ответственный момент ее утверждения на подмостках русского театра.

Кроме того, производственные условия Художественного театра не давали Станиславскому широких {206} возможностей для дальнейшей разработки творческо-технологических проблем. Как и всякий экспериментатор, Константин Сергеевич нуждался в собственной лаборатории для постоянной проверки тех или иных положений научной мысли. Именно так он относился к Студии, весьма ясно представляя себе ее цели и задачи. Студия была его детищем, она отвечала самым горячим его увлечениям, самым в ту пору сокровенным мечтам.

Легко представить себе, какой восторг вызвало предложение Станиславского в нашей среде. У нас будет Студия, своя Студия, свой собственный дом. Мы будем заниматься с самим Станиславским, мы вместе с ним вступаем на «передовую линию огня» русского театрального фронта! Мы призваны утвердить «систему», вокруг которой так жарко скрещиваются копья внутри театра и вне его! Мы были взволнованы и горды и из людей, далеких от сложных обоснований «системы», немедленно сделались самыми искренними и безраздельными энтузиастами ее. «Заражение» произошло сразу, полно и на всю жизнь. Сомневающихся не было, не было ни тогда, ни впоследствии среди нас ни одного, для кого имя Станиславского, идеи Станиславского не стали бы знаменем целого творческого пути. М. А. Чехов назвал в тот знаменательный день нашу группу «собранием верующих в религию Станиславского». Еще накануне эта фраза не отвечала бы истине. Уже к концу нашей первой встречи с Константином Сергеевичем она выражала подлинные чувства новоявленных студийцев.

Но надо помнить, что Станиславский объединил в Студии отборную молодежь, прошедшую первоклассную школу двух-трех сезонов в Художественном театре, школу маленьких ролей и массовых сцен, а главное — присутствия на репетициях Станиславского и Немировича-Данченко. Я смело употребляю слово «отборная», потому что многие из нас доказали это в дальнейшем, потому что сам Станиславский пишет в своей книге «Моя жизнь в искусстве» о питомцах Студии, ставших затем широко известными у нас и за рубежом. Вахтангов и Чехов, Колин и Хмара, Гиацинтова и Бирман, Дурасова и Чебан, Готовцев и Соловьева, Сушкевич и Вл. Попов — все это были яркие актерские индивидуальностй, {207} стоявшие тогда на пороге больших свершений в искусстве.

Как ни отчетливо понимали мы пользу нашего пребывания в труппе театра, как ни много труда и стараний вкладывали в проходные, «без ниточки», роли, а мечта о большой работе, о самостоятельном творчестве постоянно тревожила наши сердца. У молодежи аппетит шире рта. В юности хочется сыграть все роли сразу, и, только вступая в полосу зрелости, начинаешь понимать, что дано тебе от природы, каков круг ролей, за пределы которого серьезному, требовательному к себе актеру ступать нельзя, не ввергаясь в творческий компромисс. Мы уже видели себя Чацкими и Гамлетами, Хлестаковыми и Негиными, и нас не оставляла надежда когда-нибудь — и притом скоро — выйти на сцену в качестве «первых сюжетов», как любили говорить в старину.

Вот почему — я утверждаю это — вновь открытая Студия с самого начала была для нас лишь преддверием театра, ступенью к нему. Мы понимали, что Константин Сергеевич собрал нас совсем не для того, чтобы через некоторое время от Художественного театра отпочковался некий самостоятельный коллектив, как оно практически случилось. Он мечтал о слиянии, а не о разделе, думал не о другом театре, а только о своем, о родном ему Художественном театре. Мы, повторяю, это понимали, но и от своей мечты отказаться не могли. Нам было ясно, что еще не скоро сумеем мы выдержать творческое соревнование с Качаловым, Леонидовым, Книппер, Москвиным, что далеко не каждый смеет рассчитывать хотя бы в будущем на большую работу в самом Художественном театре. А среди нас именно каждый рвался в бой, мечтал оседлать непослушных коней Мельпомены. И потому мы с величайшей готовностью погрузились в экспериментальные занятия со Станиславским, но на «чистый» эксперимент нашего бескорыстия не хватало, и нам виделась в Студии возможность удовлетворить свой творческий голод, доказать, что «и мы — актеры», и мы умеем воплощать и дерзать.

Здесь-то и крылось, с моей точки зрения, изначальное, коренное противоречие Первой студии, определившее во многом ее дальнейшую судьбу. Потому что одно {208} дело — Студия и совсем другое — театр. Может быть, мы были правы, когда рвались от эксперимента к практике, от сферы лабораторной к сфере собственно театральной. Вл. И. Немирович-Данченко хорошо сказал, что «эксперимент — это временное явление. Одно из двух: или он может влиться в систему, или должен быть сброшен со счетов. Если на эксперименте строить театр, как это бывало, то ничего хорошего не получится»[[30]](#footnote-31). Станиславский понимал это не хуже Немировича, но он и не думал, что Студия навеки останется «театром в реторте», существующим лишь для научных нужд. Он именно предполагал, что со временем эксперимент «вольется в систему» — в могучую и жизнеспособную систему Художественного театра. Он рассматривал нас в дальних планах своих как хорошо подготовленную, овладевшую искусством переживания смену замечательным, тогда еще совсем молодым «старикам» этого театра. Именно так была задумана Студия, и не случайно в книге ее записей на третьей странице рукой Сулержицкого запечатлена была следующая категорическая фраза: «Студия существует при Художественном театре и для Художественного театра, в помощь ему».

В этом случае Студия, разумеется, не нуждалась ни в программе, ни в собственном знамени, ни в индивидуальном творческом лице. Она была частью театра, ее актеры были актерами театра, подчиненными его дисциплине. Они принимались в расчет при планировании всей текущей производственной работы театра. Кстати сказать, это весьма резко тормозило деятельность Студии в первые годы ее существования. Мечта Станиславского об учениках, во всякое время свободных для экспериментальных исканий, не сбылась. На моей памяти — десятки отмененных занятий в Студии, несостоявшихся репетиций и творческих встреч. Нас то и дело отрывали от студийных дел, потому что этого требовали нужды театра. И все понимали, что это законно, что так и должно быть, что театр имеет на нас преимущественные права. Понимал это и Станиславский, терпеливо уча нас выкраивать {209} время в своем до отказа загруженном дне, и иногда вместе с нами работал ночами, не щадя своих сил и здоровья.

Но мы-то, мы-то, с прежним рвением участвуя в жизни Художественного театра, в то же время полуневольно-полусознательно стремились совсем к другому — к театру собственному, своему! А коли так, мы обязаны были думать, что это будет за театр, каким «богам» собирается он молиться, какой символ веры отстаивать и защищать. Мы должны были поставить перед собой те вопросы, которые со всей категоричностью встали перед К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, когда они начинали Художественный театр.

Но мы были молоды и недостаточно серьезны. Мы хотели иметь театр, чтобы играть там роли, чтобы накапливать мастерство. Мы подходили к делу узкопрофессионально; задачи идейные занимали нас лишь постольку, поскольку мы формировались в атмосфере демократического театра и этой атмосферы не могли разогнать даже мутные волны реакции. Контуры будущего театра складывались внутри Студии, и это маскировало до поры до времени отсутствие у него программы и своего облика, разработанного творческого кредо.

Таким образом, Первая студия в качестве прообраза будущего театра, каковым она в конце концов оказалась, строилась на весьма смутных идейных основах. Это был творческий коллектив без всякой серьезной политической платформы. Не надо забывать, что Студия рождалась в условиях все того же «позорного десятилетия», в канун инсценировки «Бесов» Художественным театром, что ее «ровесниками» в искусстве были Камерный театр, Старинный театр, период стилизаторских и эстетских увлечений Мейерхольда. К чести Студии, она была далека от формальных, упадочных течений эпохи. Но самая эта эпоха не могла не сказаться печальным образом на стихийно сложившемся «лице» Студии. Отсутствие ясной прогрессивной идеологии есть, как известно, удобный плацдарм для наступления идеологии реакционной. Впрочем, об этом несколько ниже.

Противоречие, о котором я сказал, не сразу дало знать о себе в практике Студии. Более того, лишь теперь, {210} на склоне лет моих, оглядываясь на пройденный путь, я понимаю, что противоречие это было изначальным. А тогда, захваченные живым процессом, варясь изо дня в день в соку и Студии и Художественного театра, мы меньше всего терзались «проклятыми» вопросами, меньше всего разбирались в сложных идейных сплетениях эпохи. Мы ведь не были «социально воспитанными людьми», как в позднюю пору любил выражаться Немирович-Данченко; мы не поднимались над общим идейным уровнем тогдашней актерской массы.

Студия начиналась с увлекательнейших занятий по усвоению основ «системы» с самим Константином Сергеевичем, а кроме него — с Сулержицким, Марджановым и Лужским. Скоро рядом с ними оказался наш ровесник и однокашник Вахтангов. Очень активный на первом этапе жизни Студии, он сразу стал самым ревностным, самым горячим почитателем «системы», проявил прямой интерес к ее эстетическим, методологическим основам, научился понимать Станиславского с полуслова. На занятиях он жадно ловил новое, еще неизвестное накануне, тщательно записывал все указания Константина Сергеевича и постепенно превратился в его ассистента, стал служить как бы «приводным ремнем» от него, учителя, к массе учеников, добровольно и охотно признавших в Вахтангове педагогический дар, право руководить ими в ходе самостоятельных работ по «системе». Мы дружили с Вахтанговым, ощущали в нем товарища и в то же время рассматривали его тогда как «первого среди равных» во всем творческом составе Студии.

Для практических проб и упражнений по «системе» решено было воспользоваться сочинениями А. П. Чехова. Мы должны были сами перечесть все рассказы писателя и выбрать из них те, что годны для инсценировки. Мы занялись этим с большой охотой. Почитание Чехова еще весьма чувствовалось в Художественном театре; в ту пору лишний раз погрузиться в мир писателя было для нас и удовольствием и пользой. В результате этих поисков были отобраны 100 с лишним рассказов, 35 из которых пошли в работу. Чехов еще раз доказал свою сценичность, свое умение «мыслить в театре», даже в произведениях, для театра не предназначенных. Мы {211} учились на «Полиньке» и «Егере», «Ведьме» и «Жене», «Хирургии» и «Хамелеоне», играли «Переполох», «Длинный язык», «Недоброе дело», «Сирену», «Злоумышленника» и многое другое, не менее творчески ценное. Играли не для зрителя, не для показа, а исключительно для себя, в целях педагогических и экспериментальных. И подчас достигали в чеховских образах высокой степени правды, всей полноты отдачи предлагаемым обстоятельствам. Мне кажется, что тогда Станиславский мог быть доволен нами.

Через несколько лет из этих чеховских проб сложился спектакль Студии, включавший в себя ряд превосходно разыгранных чеховских миниатюр. А студийные инсценировки, любовно сделанные, и сегодня еще доживают свой век на эстраде, служа верой и правдой актерам наших дней. Словом, это было хорошее начало, оно облагораживало нас, студийцев, воспитывало в нас вкус к исканиям, подогревало наш интерес к окрыляющим истинам «системы». И, если бы мы удержались на этом путч, может быть, состоялось бы то, что мерещилось Станиславскому: мы овладели бы основами «системы» и затем влились в Художественный театр в качестве его подрастающей творческой смены.

Однако вскоре после открытия Студии произошло следующее событие.

Один из студийцев, Р. В. Болеславский, способный актер, получивший из рук К. С. Станиславского ответственную роль Беляева в «Месяце в деревне», человек с рано проявившейся склонностью к режиссуре, принес в Студию драму голландского драматурга Гейерманса «Гибель “Надежды”». Пьесу прочитали, она понравилась, захватила своими образами, возникло намерение ее поставить.

Надо сказать, что Константин Сергеевич на том этапе жизни Студии поощрял любое проявление инициативы и самостоятельности со стороны молодежи. Ведь он умел смотреть далеко и уже тогда, когда мы в творческом смысле только учились ходить, видел в нас, быть может, будущих пропагандистов и преподавателей «системы», режиссеров, умеющих работать с актерами по-новому, по Станиславскому. Ему было важно, чтобы мы не {212} только умели играть по «системе», но чтобы мы научились «систему» передавать, как эстафету, будущим актерским поколениям.

До известной степени так и вышло. Не случайно Первая студия дала советскому театру таких «хороших и разных» режиссеров, как Вахтангов, Алексей Попов, Сушкевич, Бирман, Гиацинтова, Смышляев. Скажу и о себе, что я «заболел» режиссерским «зудом», стал мечтать о постановочно-педагогической деятельности уже в ранние годы существования Студии.

Станиславскому нравилось наше нетерпение, наше желание немедленно, тут же применить практически только что открывшиеся нам истины «системы». Ему нравилось, что мы собираемся ставить «Гибель “Надежды”» сами, без прямого вмешательства «взрослых», что мы сами думаем быть и художниками, и декораторами, и бутафорами, и рабочими сцены этого спектакля. Он верил в Болеславского-режиссера и во всех нас как исполнителей. И он благословил нас на постановку пьесы Гейерманса.

Выбор пьесы был по тем временам хорош. Он не мог бросить тень на молодую Студию. «Гибель “Надежды”» в общем не выходила за рамки распространенного на Западе типа социально-натуралистической мелодрамы, где с симпатией обрисован труд и с неприязнью — капитал, но где отношения рабочих с хозяевами в конечном счете предстают как извечные, неотвратимые. Были в пьесе и другие минусы: элементы болезненной психологии, истерики и надрыва. Но в ее основе лежал недвусмысленный, ясный социальный конфликт, а самая ее ситуация — группа бедных голландских рыбаков гибнет в море лишь ради того, чтобы их хозяин смог получить страховую премию за прогнившее судно, — настраивала революционно, вызывала живой отклик в душах зрителей. Не надо забывать, что мы обратились к «Надежде» в годы общественного подъема, когда достаточно было спички, чтобы вспыхнуло пламя протеста. На фоне упадочного, далекого от народных чаяний репертуара тех лет «Гибель “Надежды”» явилась отрадным фактом, она как бы пронизывала светом передовых идей мрак репертуарного безвременья. С еще большим основанием, чем когда-то ибсеновский «Доктор Штокман», эта пьеса {213} могла явиться поводом для спектакля общественно-политического. И явилась им в значительной мере.

Я не стану утверждать, что мы в своей первой работе сознательно стремились стать на передовые общественные позиции. Я уже сказал — мы были тогда весьма и весьма аполитичны. Но молодость отзывчива к страданиям. Горькая доля героев пьесы захватила нас за живое. Мы разделяли их боль, их тревогу, содрогались, рисуя их нищету. Мы волновались их волнением, плакали их слезами, охваченные в условиях сценической иллюзии ненавистью к тем, кто доводит людей до подобной степени унижения и несчастья. Мы были искренни в этом спектакле, и наша взволнованность придавала спектаклю публицистический нерв. К тому же это был наш первый спектакль, он освещался светом нашей юности, нашего товарищества, когда ничто дурное, корыстное, мелкое не примешивалось к нашим порывам. В результате «Гибель “Надежды”» оказалась отмеченной такой верностью чувств, такой горячностью и таким «серьезом», какого я впоследствии в Студии не запомню.

Мы работали долго — больше полугода. Не потому, что этого требовал материал пьесы, а потому, что времени у нас было мало. Мы заполняли «Надеждой» все щели, все дыры своего уплотненного рабочего дня. Мы бежали в Студию тотчас же, как у нас выкраивалась свободная минутка, мы отказывались от всех развлечений, отрывали часы у сна. И странно: мы совсем не уставали тогда, напротив, каждая репетиция «Надежды» действовала на нас, как освежающий душ. Но все-таки мы порой приходили в отчаяние: казалось, что спектакля не собрать, не выстроить в целом, что у нас никогда не хватит времени для репетиций всем составом, не будет возможности хотя бы в течение нескольких дней полностью отдаться «Надежде». Вот тогда к нам приходил Станиславский и вливал бодрость в наши сердца.

Он, впрочем, репетировал «Гибель “Надежды”» мало — это не входило в его планы. Он старался не нарушать самостоятельности Болеславского; ему хотелось, чтобы «Надежда» была только нашим детищем, нашим первенцем, нами самими выпестованным и потому особенно {214} дорогим. Он по-прежнему каждый день занимался в Студии «системой», а по «Надежде» делал очень частные, как казалось нам, замечания, по преимуществу педагогического порядка: помогал нам не «врать», не «наигрывать», овладевать логикой и последовательностью действий в роли, «жизнью человеческого духа» в ней. Но, как это бывает часто, если не всегда, вступив на дорогу правды, мы легче нащупывали социальное.

Зато как-то особенно ясно помню на репетициях «Надежды» Леопольда Антоновича Сулержицкого. Он тоже был предельно тактичен с Болеславским, стараясь нигде и ни в чем не ущемлять его молодого самолюбия. Да и метод Сулержицкого был таков, что казался формой невмешательства в область собственно режиссуры. Сулержицкий не был постановщиком в принятом смысле слова, хотя и начал свею «жизнь в искусстве» в эпоху усиленного искания театральных форм. Его влияние на спектакль осуществлялось путем духовного «подсказа», через цепь бесед по ролям и всему спектаклю, бесед не «литературных», но театрально действенных, сочетавших творческий «подсказ» с показом. Он был в первую очередь толкователь драматургического материала, толкователь отличный, тонкий. Не являясь режиссером-философом, как Владимир Иванович, он обладал не меньшей, чем тот, интуицией, и благородство его души накладывало свой отпечаток на каждый спектакль, с которым ему приходилось соприкасаться. Я думаю, что чистота атмосферы «Надежды» была в большой степени отражением личности этого прекрасного человека.

Мы репетировали драму Гейерманса все в том же помещении на Тверской улице, где впервые собрал нас Станиславский. На чьи деньги снято было это помещение, толком никто не знал. В Студии ведь не было еще своего бюджета, и все мы работали совершенно бесплатно; нам и в голову не приходило, что можно требовать деньги за счастье иметь свой собственный дом. Напротив, мы с радостью содержали бы Студию сами, если бы не были в то время так откровенно и непролазно бедны. Ходили упорные слухи, что помещение снял Константин Сергеевич на свои личные деньги. {215} Я думаю, что так оно и было, но сам он эту версию упорно отрицал.

Помещение было крохотным — несколько комнат. Самая большая из них называлась «театром» — там предполагались и шли впоследствии наши студийные спектакли. Впрочем, нехитрая техника Студии — зрительный зал на 120 мест, построенный амфитеатром и отделенный от сцены лишь «умственной линией», как сказано было в одной из рецензий, передвижные сукна декораций, прикрепленные на крючках к металлической, с крупными ячейками, сетке потолка, отсутствие рампы, суфлера, боковых «карманов», колосников — все это уже многократно описано, в том числе Станиславским в его воспоминаниях, и не требует дополнительных разъяснений.

Важно другое. Принято думать, что самые условия работы Студии неизбежно толкали ее к камерности, к сужению общественных горизонтов ее искусства. В литературе о Студии слова «интимный театр», «этический театр» фигурируют постоянно. Здесь не время и не место рассуждать о том, насколько данные эпитеты справедливы (мне еще придется вернуться к этим вопросам в дальнейшем), но я не могу не отметить, что от помещения, строго говоря, сие не зависит, и дело было бы слишком просто, если бы можно было сводить сложные идеологические явления к причинам чисто организационным и административным.

Я глубоко убежден, что общественный резонанс спектакля не определяется размерами сцены, на которой его играют. Разумеется, поставить на маленькой сцене спектакль героический, монументальный труднее, точно так же как на большой сцене труднее осуществить спектакль тонких и трепетных психологических тонов. Но то и другое возможно, хотя ставит режиссера перед известным количеством дополнительных задач. Вот в живописи, например, батальная картина — это совсем не обязательно триста «голов» на холсте. Можно передать отступление армии выразительными фигурами двух безоружных солдат, уныло бредущих по пыльной дороге под знойным полуденным солнцем. Так и на сцене: иной режиссер нагонит в спектакль десятки статистов, а передать {216} события не умеет, не умеет найти его выразительный театральный эквивалент. Словом, дело не в сценической коробке, а в людях, в душах, в том, каким «нервом» живут актеры, приобрел ли их темперамент необходимый для дела накал. Я убежден в этом твердо, давно, со времен моего театрального детства, и в основе этого убеждения лежит прежде всего положительный опыт «Гибели “Надежды”» в постановке Первой студии Художественного театра.

Нет, он не был ни интимным, ни камерным, этот серьезный и страстный спектакль. Он был отмечен суровым северным колоритом, в нем действовали обветренные, сильные люди в грубых одеждах, словно пропитанные воздухом угрюмого моря, закаленные тяжким трудом, привычкой встречать опасность лицом к лицу. И речь в спектакле шла не о частном, не о нюансах рафинированной психологии, но о жизни и смерти, о голодных и нищих, самыми условиями бытия подводимых к протесту, к сознанию своих прав. Это был спектакль резких красок, кричащих контрастов, его социальное содержание перекрывало узкие рамки сцены, горячей волной изливаясь в зрительный зал.

Национальное в спектакле было выражено очень ярко — мы специально думали об этом; и потому, должно быть, драма голландских рыбаков отзывалась в русских сердцах личной болью, говорила о наглости отечественных боссов, о горемычной старости русских кобусов, о наших собственных геертах и их растущей воле к сопротивлению.

В журнале «Рампа и жизнь» современник спектакля Н. Крашенинников писал, обращая внимание читателей на одну из плачущих в зрительном зале: «Разве и у нее, у этой русской женщины, тоже погибли надежды? Я чувствую, что дыхание пьесы расширяется; она уже отошла от того ревущего моря, подле которого родилась; дыхание драмы веет и над нами; разве и у нас — нас здесь сидящих, — не гибнут надежды?»[[31]](#footnote-32)

Но в спектакле, созвучном общественному подъему, не было отчаяния, не было пессимизма. Трагическая {217} история, в нем рассказанная, распрямляла души, звала к борьбе. Молодые студийцы своей юной верой ломали унылую интонацию пьесы, утверждавшей: «Так было — так будет». «Так было, но так не должно больше быть», — хотелось нам сказать своим спектаклем. В угрюмых фигурах рыбачек, молчаливой толпой надвигавшихся на судовладельца Босса — виновника гибели их сыновей, женихов, мужей, в пламенном гневе беременной Ио — В. В. Соловьевой, в прозрении «барышни» Клементины — С. В. Гиацинтовой, узнавшей наконец, как подл ее отец, как легко пошел он ради наживы на чудовищное преступление, — во всем этом чувствовалось начало светлое, очищающее. Надежды не гибли, напротив, они возрождались, обращая спектакль к будущему. Своим социальным содержанием он отвечал передовым общественным настроениям эпохи.

Не случайно кульминацией спектакля Студии явился финал его второго акта — сцена ухода в море матросов «Надежды». «Марсельеза» предусмотрена в этой сцене автором, но вряд ли он мог предполагать, что она прозвучит столь грозно. Под звуки расстроенной скрипки нищего Елле хор молодых голосов ведет маршевую стальную мелодию, и испуганно пятится к двери растерянный Босс, мечутся стражники, бессильные перед революционным пафосом песни. Мелодия ширится, ее подхватывают за кулисами, кажется, что ею полна вся деревня, весь берег, провожающий в море своих сынов. И еще долго после того, как пустела сцена, вдали звенела и гасла мелодия, словно уносимая ветром, натянувшим старые паруса «Надежды». «Марсельезу» обычно пела вся Студия, занятые и незанятые, 35 человек. Мы пели и чувствовали, как замирал зал, как много значило тогда его взволнованное молчание.

Естественно, что московский генерал-губернатор Модель, посетивший один из спектаклей «Гибели “Надежды”» (это было, кажется, уже в новом помещении Студии, на Скобелевской, ныне Советской площади, впрочем, тоже достаточно «интимном»), немедленно подал нам «творческий совет» — «Марсельезу» надо убрать… Помню шумное брожение в Студии по этому поводу. Ослушаться градоначальника было не так-то просто, а {218} убрать из спектакля «Марсельезу» — значило вынуть его сердце. Но нам повезло. На следующий же, 33‑й по счету спектакль «Надежды» пришел Алексей Максимович Горький.

Это было всего лишь второе его посещение Студии (Горький видел еще «Праздник мира» в вахтанговской постановке). Но, как он сам выражался, он и до этого «любил нас заочно». Константин Сергеевич многим делился с ним во всем, что касалось Студии, и в связи с проблемами «системы», Горького интересовавшей, и потому, что Константин Сергеевич рассчитывал именно в Студии испробовать идею «театра импровизации», которой оба они увлекались в те годы.

Когда худощавая сутулая фигура Горького появилась в маленьком зале Студии, привлекая к себе внимание присутствовавших, за кулисами произошло невообразимое волнение. Играть перед Горьким было очень страшно, а мы к тому же еще не решили, как нам поступить с «Марсельезой», и исполнители сильно нервничали. Посовещавшись, рассудили играть по-старому. Горькому спектакль очень понравился. Придя за кулисы, он сказал нам, что Студия — театр самых больших надежд на московском театральном горизонте (ох, как не нужно было нам этого знать!), и особенно похвалил нас за «Марсельезу», посоветовав нам непременно ее сохранить. «Сами ничего не ломайте, — сказал он. — Пойте, как пели, и пусть Модель посмеет вам это запретить!»

Совета Горького было достаточно, чтобы наши сомнения кончились. Мы и в самом деле продолжали петь, как пели, все 400 с лишним представлений «Гибели “Надежды”». Я не допускаю мысли, чтобы Модель об этом не знал. Но… никакого запрещения не последовало. Горький был прав — Модель не посмел! Оказалось, что это не так-то просто — запретить исполнять революционную песню в обстановке общественного подъема. «Марсельеза» была разрешена цензурой и осталась жить в нашем спектакле, идейно окрашивая его.

Та же тенденция к усилению социального содержания (повторяю: может быть, это было невольно; я не хочу представляться умным задним числом) ощущалась и в образах героев спектакля — мужественных и сильных {219} голландских рыбаков. По молодости лет, по здоровью духа нас (говорю, во всяком случае, за себя) не увлекли в нашей первой работе изломы больной психологии, моменты душевной ущербности, мучительный самоанализ. Мы игнорировали эти черты в пьесе, быть может, кое в чем упрощая ее «сложную» ткань, но зато достигая куда большей ясности, соответствия с подлинной жизнью, где не так уж много встречалось даже в те годы нервически взвинченных бедняков.

Коснусь в этой связи двух образов — Геерта, которого играл Г. М. Хмара, и Баренда, которого играл я.

Геерт — старший сын вдовы Книртье. К началу действия он приходит из тюрьмы, куда попал за какие-то нарушения устава, — он был матросом на военном судне и со свойственным ему прямодушием вступил в недозволенные пререкания с начальством. Теперь Геерт — «клейменый, каторжный». Но его все-таки берут на «Надежду» — Боссу нужны дешевые рабочие руки.

По пьесе Геерт возвращается из тюрьмы в состоянии тяжелой душевной депрессии. Он груб с окружающими, неласков с невестой, сосредоточен на тех муках, физических и духовных, какие пришлось ему вынести в Дни заключения. И это придает образу болезненную окраску. Хмара играл иначе. Он тоже рассказывал о перенесенных страданиях — ведь из песни слова не выкинешь. Но, вспоминая, он черпал в этих страшных видениях силу, он их преодолевал, отталкиваясь от прошлого, чтобы сделать из него выводы на будущее, и весь наливался справедливым гневом.

Хмара играл в спектакле человека, стихийно влекомого на революционный путь. Геерт еще не знает, что делать, но он настойчиво ищет ответа. Его снедает острое душевное брожение, на глазах растет его ненависть к сильным мира сего. Враждебность Геерта к Боссу выглядела в спектакле прямой социальной враждой. Упрямый, дерзкий, с большими руками, с твердым взглядом, он казался зрителю новобранцем будущих революционных битв.

Его младший брат Баренд — юноша совсем иного склада. От социальных размышлений он далек. Главное в его характеристике заключается в том, что он, Баренд, {220} сын моряка и внук моряка, неудержимо, панически боится моря. В пьесе глухо говорится о том, что Баренда не взяли на военную службу, и этого намека оказалось достаточно, чтобы в других постановках «Надежды», в частности у Корша, где Баренда мастерски играл А. А. Остужев, его также рассматривали в плане неврастеническом, в чертах болезненности и надлома.

Мне Баренд сразу представился другим. Меня уже в ту пору интересовал в театре закон контраста, и это помогло мне увидеть Баренда загорелым, обветренным, совершенно здоровым. Я, как мог, постарался усилить это ощущение, выбрав для Баренда в костюмерной Художественного театра самую просторную куртку, толстый, веревочного плетения, свитер, грубые широкие штаны, деревянные, стучащие сабо. Кровь с молоком, косая сажень в плечах — и вот такая береговая червоточина: боится моря. Откуда же она берется?

Мне казалось, может быть интуитивно, что страхи Баренда не биологического, а скорее социального порядка. Баренд не моря боится, не стихии, но людей, завладевших этой стихией, объявивших себя хозяевами моря. Темный, невежественный парень, Баренд думает, угадывает, сопоставляет. Это море, подвластное богатым, поглотило уже сотни жизней, загубило его отца и двух братьев; каждый день приносит оно горе и слезы в рыбацкие семьи — вот и сегодня приспущенный флаг «Благословенной Марии» говорит о том, что на судне — покойник. Баренд видит: море враждебно лишь к ним, рыбакам, к судохозяевам оно не враждебно. И, не зная иной формы протеста, не умея соединить свою судьбу с судьбой людей своего положения и класса, Баренд попросту неудержимо рвется на берег, прочь от этого злого моря, грозящего гибелью всем беднякам. Недоверие Баренда к морю оборачивалось в спектакле социальным недоверием, а его предчувствия — социальными предчувствиями. И не потому, что таков был уровень моей сознательности в то время, — не буду хвастать, — а потому, что контрастная характеристика Баренда как здорового, сильного парня потянула за собой и все последующее, внесла определенные акценты в спектакль.

Мой Баренд жестоко страдал и стыдился того, что {221} его называют трусом, что над ним издевается вся деревня, что он не в силах преодолеть страх, овладевший его душой. Баренд знает, что он не трус, но доказать это ему нечем, потому что единственным поприщем для подвига, предоставленным бедняку, оказывается все то же ненавистное море. «Баренд, да у тебя уже усы!» — говорит ему судовладелец Босс. И я старался раскрыть всю драму сильного юноши, не умеющего совладать со своими ощущениями в одной коротенькой реплике, почти вздохе: «Ну да!» Хмурый, затравленный, никем не любимый, он в спектакле подчеркнуто сторонился людей: отвечал сквозь зубы, неохотно, кратко, забивался в углы, за печку, где обычно стоял и ковырял штукатурку, внешне безучастный ко всему на свете, захваченный смутными размышлениями, шевелящимися в его мозгу.

По сравнению с обычной вялостью, медлительностью Баренда сцены второго акта представлялись мне взрывом отчаяния, последним воплем человека, отбывающего в свой смертный путь. Это тоже было противопоставление, «работавшее» на тему образа. Баренд подписал контракт, а потом узнал, что «Надежда» прогнила насквозь, что она не выдержит самой маленькой бури! Оправдались все его опасения. Баренд видит: это ловушка, из которой выхода нет. Вот он и мечется, теряя голову, пытаясь внушить брату, матери то, что так пронзительно ясно ему. Но у него нет «своих слов», его доводы сбивчивы, мольбы бессвязны. Взрыв не оканчивается ничем. Рвущая душу сцена с матерью, приход жандармов, — и Баренда уводят силком на корабль и одновременно совсем из спектакля. Но мне верилось, что зрители не забудут моего Баренда, что они будут вспоминать его, когда узнают о катастрофе с «Надеждой», и после, уходя со спектакля; что им врежется в сердце трагедия юноши из рыбацкого поселка, который угадал, как много зла несет простому человеку стихия, когда она становится средством делать деньги, послушным орудием в руках богачей.

Но не только потому окрылял спектакль «Гибель “Надежды”», что по ходу его то и дело звучали ноты протестующие, зовущие к борьбе. Его оптимизм сказывался {222} и в нравственном противопоставлении труда и капитала, где все преимущества оказывались на стороне труда. В спектакле сталкивались мораль и подлость, бескорыстие и торгашество, душевная чистота и цинизм, «чувство локтя» и вражда всех ко всем. Спектакль не только обличал и судил, он еще воспевал: мужественное долготерпение женщин из народа, верность и храбрость мужчин, мягкий юмор, не оставлявший людей и в несчастье, щедрость бедных, всегда готовых поделиться последним куском с беднейшим. Все это делало спектакль поэтичным.

Не могу не отметить в этой связи превосходной работы М. А. Чехова в роли Кобуса.

Чехов пришел в Художественный театр несколько позже остальных студийцев. Его «подобрали» во время очередных петербургских гастролей театра, как раз накануне открытия Студии. Кобус был первой ролью Чехова не только в Студии, но и в Москве.

У Чехова была особенность, которой мы поначалу не знали, а может быть, не знал и он сам. Он не умел репетировать в полную силу. Пока длился репетиционный процесс, образы, им создаваемые, неизменно казались клочковатыми. Отдельные сцены сверкали и искрились, и тут же, рядом, Чехов «пробрасывал» целые куски. Ему нужен был зритель для «постоянства вдохновения», нужен был встречный ток, идущий из зрительного зала. Так же было и в пору «Надежды». Чехов репетировал иногда вяло, иногда талантливо, иногда с мучительными творческими заторами, а мы, занятые каждый собой, и понятия еще не имели, что такое Чехов в актерском плане. Вот почему я забыть не могу его первого выхода в первом спектакле «Гибели “Надежды”».

Я находился в тот момент на сцене и по привычке моего героя Баренда стоял в углу за печкой, оборотившись спиной к зрителю. И именно так, спиной, каким-то шестым чувством я вдруг ощутил всю творческую силу Чехова, зазвучавшую в первой же реплике Кобуса. Где-то, кажется у Немировича-Данченко, сказано, что заразительность — это и есть талант. Чехов обладал заразительностью в полной мере. Он магнетически притягивал к себе и зрителя и партнеров. Стало трюизмом {223} утверждать: актер живет в образе. Но Чехов жил в образе, как человек живет в жизни, и так же, как человека в жизни нельзя «выбить» из естественного его самочувствия, так и Чехова нельзя было выбить из правды образа. Впоследствии, спорта ради, я не раз пытался делать это — нарочно задерживал текст, менял мизансцены и внутренние задачи и тем вызывал Чехова на творческие осложнения. Он охотно подхватывал «перчатку», и каждый раз мне приходилось складывать оружие: мгновенно импровизируя, существуя как рыба в воде в обстоятельствах пьесы, он всегда оказывался сильнее меня.

Эта безраздельная слиянность с образом отвечает особенностям чеховского таланта, и в частности его лиризму. Казалось бы, актер острой формы, гротеска, до фантастики неожиданных приспособлений и красок, Чехов был, может быть, самым «чистым» лириком из всех, каких мне приходилось встречать в театральном искусстве. Его образы были частью его души, какой-то гранью его собственной личности. Сейчас мне это важно подчеркнуть в связи с Кобусом. Чехов как художник сцены пережил сложную эволюцию. Ничто в Кобусе Чехова не предвещало мрачного отчаяния его Гамлета, безумных метаний Эрика. Кобус был из совсем другой сферы, другой эмоциональной гаммы, потому, что и Чехов тогда был другим.

В спектакле дана была парная взаимоконтрастная характеристика двух стариков-приживалов из богадельни, одного из объектов благотворительности дамы-патронессы Матильды Босс. Это был редчайший случай — рыбаки, которым предстояло умереть не в море, а в постели: исключение, подтверждавшее общее правило. Кобус и Даантье[[32]](#footnote-33) удивительно дополняли в спектакле друг друга. Даантье — мрачный, брюзжащий, вечно всем недовольный, постоянно сонный, медлительный, полный дурных предчувствий. Кобус — быстрый, подвижной, живой и задорный, добрый, как ребенок, и, как ребенок же, верящий в добро.

Юноша Чехов играл его дряхлым старцем, с белыми {224} как снег волосами, легким облачком поднимавшимися вокруг лысого неправильной формы черепа, с семенящей походкой, узкими, в щелочку, глазами на сморщенном как печеное яблоко личике. С первой же роли Чехов заявил себя мастером передачи физической правды образа. Кобус был некрасив и недвусмысленно стар, но столько скрытой энергии таилось в этом сухоньком теле, столько тепла в сердце, столько доброты в нраве, что именно Кобус казался в спектакле воплощением чистых и светлых сторон народного характера.

Кобус прожил трудную жизнь, но это не ожесточило, не запачкало его душу. И в своей богадельне он ухитряется жить весело, со вкусом, с юморком, скрашивающим унылые будни «благотворительного» прозябания. Его ребячливость не противна — напротив, в ней выражает себя его сердечность, его природная доброта. Самая нежная дружба соединяет его с Даантье, интересы родного поселка волнуют его так же кровно, как прежде, в молодые годы, и кажется, что у этого одинокого, бездомного старика — огромная семья, что все здесь вокруг — его дети. Я забыть не могу до сих пор, как в четвертом действии Кобус несколько раз подряд появлялся в конторе Босса, осведомляясь о судьбе «Надежды». У Кобуса не было сыновей в море, но горе его было так неподдельно, так остро, что не только у зрителей, но и у нас, его партнеров (я, впрочем, к четвертому акту и сам становился зрителем), сжимались от боли сердца.

Большой разговор о Чехове еще впереди, но я и сейчас не могу утерпеть, чтобы не отметить, что бедный голландский рыбак Кобус был в исполнении Чехова родным братом «маленьких людей» русской литературы и театра. Его талант бесспорно нес в себе мартыновское начало; но в эту раннюю пору его сценической работы Чехова отличала глубокая жизнерадостность творчества, умение и склонность рисовать характеры цельные, ясные, «с душой и теплотой», как можно было бы сказать, используя известное выражение Станиславского о водевиле.

Запомнилась мне также Л. А. Дейкун в роли вдовы Книртье. У Гейерманса Книртье — униженное, забитое {225} создание, покорно принимающее милостыню из рук своих палачей. Книртье — Дейкун была живой и энергичной хлопотуньей, женщиной с ловкими трудовыми руками и мужественным сердцем. Она была вечно чем-то занята, что-то прибирала, штопала, чинила. Но под этой грубоватой внешностью таилась нежность, пряталась боль Книртье сама (и в буквальном смысле) толкает на корабль своего младшего сына Баренда. Толкает, потому что «все так» и «так заведено», потому что иначе в поселке засмеют и ее, и его, потому что такова и горькая и славная традиция этой деревни, где мужчины, как правило, умирают в море.

Но, играя сцену с Дейкун, я всякий раз оказывался свидетелем того, как эмоциональный ток эпизода противостоял движению его действенных задач. Книртье ломает сопротивление Баренда; она настаивает, чем дальше, тем активнее, чтобы он немедленно отправлялся на «Надежду», а сердце ее кричит: «Останься!», «Не ходи!», «Не отдам последнего сына на смерть!» Именно эта материнская боль в конце концов сламывала, покоряла Баренда; раз мать, любя его, приказывает ему идти, значит, идти необходимо. Я чувствовал, как сами собой слабели мои руки, судорожно ухватившиеся за косяк; тупое безразличие овладевало мной, и я покорно давал себя увести дюжим жандармам, по приказанию Босса явившимся за Барендом в поселок.

И вот эта Книртье — мать, хозяйка, вдова рыбака — узнавала в четвертом акте о гибели двух своих сыновей — последних. Минута страшная, тем более что меньшого, Баренда, ока своей рукой ввела на гнилое судно. Дейкун справлялась с требованиями трагической сцены, но сила ее игры была, мне кажется, не в трагизме, а в той надежде, в той безграничной любви, с которой она говорила о ребеночке Ио, о своем неродившемся внуке. Было в этой любви к незаконнорожденному ребенку что-то удивительно чистое, целомудренное, бросающее вызов буржуазным условностям, ханжеской морали богачей. Нет, эта Книртье не была рабыней. Она была человеком в высоком смысле слова; образ вносил свою сильную ноту в нравственную тему спектакля, весьма характерную для Студии ранних лет.

{226} Мир хозяев был обрисован в общей со всеми остальными образами спектакля психологической манере (пора «гротесков» была еще у Студии впереди), но с достаточной степенью жесткости и неумолимости. Каждый из немногочисленных в пьесе образов представителей этого мира был психологически строго оправдан, но как бы взрывался изнутри. Студийцы решительно отказались верить и крокодиловым слезам судовладельца Босса, и фальшивому «нейтралитету» бухгалтера Каппа — соглядатая всех преступлений Босса, и пустопорожней «деятельности» Матильды Босс.

Вот эта последняя, пожалуй, особенно едко осмеивалась в спектакле, даром что она появлялась лишь в последнем его действии на несколько минут. С. Г. Бирман вносила в образ так много азарта и «деловой» суеты, ее Матильда так беспощадно тормошила мужа, требуя, чтоб он разделил ее хлопоты по выражению «соболезнования» семьям погибших, так стремительно бегала через всю контору к телефону, что по контрасту с этой мышиной возней еще безмернее казались горе осиротевшей деревни, скорбь ее несчастных жен и матерей. Было ясно, что сия перезрелая дама давно уже перестала занимать какое бы то ни было место в интимном обиходе мужа и в порядке компенсации за «убытки» ударилась в благотворительный стих. Худая, высокая, с резким, скрипучим голосом, с чертами увядшими и отнюдь не ласкавшими взор, она казалась олицетворением ханжества, впитавшегося в плоть и в кровь, ставшего второй натурой человека. Грим был найден, характерность угадана точно; Бирман заявила себя в эпизоде как актриса яркого «прокурорского» дара, наблюдательная, насмешливая, сценически «злая на язык».

Я еще раз повторяю: хваля спектакль и обрисованные в нем характеры, я отнюдь не имею в виду представить то и другое как создания мастеров, как некое совершенство. Совершенства не было никакого. Были молодость, горячность, сила чувства — вернее, сочувствия героям; было верное ощущение мысли пьесы соответственно с «духом времени», с его тонусом; были неплохие заявки на образы — и больше не было, пожалуй, ничего. Но и этого было достаточно для того, чтобы судить {227} о творческом потенциале Студии, о возможностях многих из нас.

Именно так был воспринят первый (закрытый) спектакль «Гибели “Надежды”», состоявшийся 15 января 1913 года в Москве, в помещении над кинотеатром «Люкс». Это был спектакль для труппы Художественного театра и для интеллигенции, к этому театру причастной. Присутствовали актеры, художники, писатели, театральные критики, музыканты. Скажу, забегая вперед, что состав зрительного зала на первом представлении «Надежды» оказался знаменательным для Студии; он повторялся потом в тех или иных вариантах на каждой ее премьере дореволюционных лет.

Внешнего, официального, так сказать, резонанса спектакль не имел. Газеты сообщали о нем глухо, учитывая закрытый характер представления. Зато внутренний успех «Надежды» был весьма ощутим. Нас поздравляли, нам аплодировали тонкие ценители и знатоки искусства, наши старшие товарищи, недосягаемые авторитеты для нас. Было радостно, очень ответственно, немного кружилась голова, немного страшно было заглянуть вперед — удержимся ли мы на верной стезе, повторится ли этот успех, не окажется ли он случайным следствием нервного подъема? Но в общем обстановка закрытого спектакля не выходила за пределы намерений Константина Сергеевича, его взгляда на Студию как на творческий резерв Московского Художественного театра. Все обстояло нормально, и никакие тени не омрачали еще наших отношений с создателем Студии.

Но вот весной 1913 года Художественный театр традиционно отбыл на гастроли в Петербург, и мы, разумеется, поехали тоже, так как все были заняты в спектаклях театра. Я не помню, играли ли мы в промежутке от первого представления до петербургской поездки «Гибель “Надежды”» в Москве, — во всяком случае, публичными спектаклями не играли. Но в Петербурге «Надежда» пошла открыто, вперемежку со спектаклями «стариков», сразу в двух помещениях — на Литейном и в театре «Комедия», на настоящей сцене, с афишами, с выводами исполнителей после закрытия занавеса в последнем акте. И вот это уже было в нарушение всяких {228} правил, в обход той программы, которую наметил для Студии Станиславский.

Когда Константин Сергеевич размещал «хозяйство» Студии в нескольких комнатах на Тверской улице, он совсем не имел в виду ее (Студии) будущего в качестве интимного или «этического» театра. Он просто рассчитывал (и писал об этом потом в «Моей жизни в искусстве»), что условия маленькой сцены предохранят неокрепшие силы от вывиха, что такая сцена поначалу будет способствовать утверждению молодого актера в правде чувств, в органическом ощущении образа. Он не собирался навеки останавливаться на этом этапе, но не думал и перескакивать через него. А вот на петербургских гастролях это как раз и произошло.

Я не знаю, кому принадлежала идея ввести «Надежду» в гастрольный репертуар театра и почему Станиславский не воспротивился этому. То ли внутри театра, актеры которого с большой теплотой относились к молодежи, возникло желание продемонстрировать свою «смену» чопорным, холодным петербуржцам, то ли хотелось проверить нас на «большой» публике, то ли в Петербурге, набравшись московских слухов, запросили «Надежду», — но только она пошла, и пошла с резонансом, оставившим далеко позади самые смелые ожидания.

По отношению к нам петербуржцы не оказались ни чопорными, ни холодными. Правда, успех спектакля носил в основном эстетический характер и все разговоры о нем не выходили из рамок собственно театральных проблем; и это игнорирование общественного смысла спектакля уже само по себе было полууспехом. Но мы были молоды и не вникали в качество аплодисментов, если можно так выразиться; мы просто слушали их всеми ушами, упиваясь сознанием, что наш труд одобрен, что о нас говорят и судят наряду с настоящими, «взрослыми» актерами театра.

В прессе писали, что студийцы усвоили главное из того, чем богат, интересен Художественный театр, что они показали себя «правоверными» учениками К. С. Станиславского, что в Студии есть обещающие молодые таланты. Писали о том, что не удивляются более, почему в Художественном театре такие великолепные «массовки», {229} почему эпизоды играются там со степенью яркости главных ролей. Поздравляли Станиславского, поздравляли нас — словом, действовали в высшей степени непедагогично, забывая о том, как легко молодым «свихнуться», утратить верное отношение к искусству, необходимую требовательность к себе.

Я не хочу сказать, что так оно и случилось в пору петербургских гастролей 1913 года. Мы все-таки были питомцами Художественного театра, а это обязывало ко многому. У нас перед глазами были прекрасные примеры жестокого художнического самоограничения. Мы были частыми свидетелями, перефразируя выражение Станиславского, неуспеха больших актеров у самих себя, иной раз — в тех случаях, когда они имели бесспорный успех у зрителя.

Переживая ошеломляющий взлет «Надежды», мы искренно полагали, что ничто не изменилось и мы только Студия: Студия при театре.

Но тенденция к сепаратизму, ставка на «свой» театр, тяга к обособлению от «метрополии» — я считаю, что все это началось именно там, в Петербурге, в период гастролей, когда «Гибель “Надежды”» из внутренней студийной работы прежде времени стала публичным спектаклем. Началось незаметно, невольно, без всякого расчета с нашей стороны. И единственным человеком, который это тогда уже понимал и предвидел, был сам Константин Сергеевич.

Я не могу сейчас вспомнить, как воспринял «Гибель “Надежды”» Станиславский, когда еще до закрытого показа труппе театра мы сдавали ему спектакль. То есть я помню, что он нас одобрил, санкционировал наше выступление на труппе, а вот в самый этот день — 15 января — мне кажется, что я Станиславского не видел, хотя, конечно, это было не так. Волнение наше было таким сильным, что многое, естественно, ускользнуло из памяти. А может быть, Константин Сергеевич и действительно не сделал нам в тот день никаких серьезных замечаний. И не одобрил он в особенности никого. Ведь он как бы был тогда по эту, а не по ту сторону рампы, его судили вместе с нами, и речь, по существу, шла о том, быть или не быть Студии при Художественном {230} театре. Потому что о всяком деле судят лишь по его практическим результатам.

Но вот в Петербурге я Станиславского помню ясно. Помню по тому молчаливому неодобрению, каким он встретил наш шумный успех. Нам, конечно, лестно было получить оценку Константина Сергеевича, услышать похвалу из его уст. Мы домогались этого, как могли, но цели не достигли. Он сказал только сухо: «Ну что ж! Очень мило!» И когда мы, не удовлетворившись этим, продолжали расспрашивать, он в конце концов довольно резко спросил: «Вы что? Думали удивить меня своей техникой?»

Мы были расстроены, но не обескуражены. Весь этот счастливый петербургский месяц в нашей душе ликовали самые радужные чувства; «Гибель “Надежды”» оборачивалась большими надеждами для нас. К тому же мы знали, что Константин Сергеевич скуп на похвалу, что он не терпит зазнайства и головокружения от успехов, особенно в среде молодых. «Ну, педагогика!» — решили мы. И успокоились на том.

Но дело было не только в педагогике. Дело было сложнее.

Ведь Константину Сергеевичу нравился наш спектакль, ведь он был, в сущности, нами доволен. Мы достоверно узнали об этом через десять лет, когда на торжественном вечере, посвященном первому юбилею Студии, Владимир Иванович сказал от своего лица и от лица Константина Сергеевича очень добрые слова о том самом внутреннем, закрытом спектакле «Гибели “Надежды”», каким заявляла о себе Студия в Москве. Вот что мы тогда услыхали:

«… Нам сразу стало ясно, что эта группа молодежи — дитя, кровь от крови и плоть от плоти нашего театра. Ясно почувствовалось, что молодым поколением, воспитанным Художественным театром, действительно воспринято то отличие, которое лежит между Художественным театром и всеми другими театрами. Нам стало ясно уже с того вечера, что у Художественного театра есть наследник»[[33]](#footnote-34).

{231} Это была высокая оценка, может быть, более высокая, чем мы заслуживали. А через некоторое время после юбилея вышло первое издание книги Константина Сергеевича «Моя жизнь в искусстве». «Гибели “Надежды”» были посвящены там строки, говорившие о том, что спектакль при его выпуске представлялся Станиславскому воплощением его чаяний, что в душе Константин Сергеевич действительно был нами доволен.

«Показной спектакль имел совершенно исключительный успех и очень явно обнаружил в игре молодых артистов особую, дотоле неведомую нам, простоту и углубленность передачи. Я относил ее не без основания к нашей общей работе “по системе”»[[34]](#footnote-35).

Думаю, что у Константина Сергеевича было — и сохранялось на протяжении многих лет — двойственное, противоречивое отношение к Студии. Он был благодарен нашей группе за то, что мы своими спектаклями утверждали «систему», он верил в будущее многих, если не каждого из нас, многое ценил в работах Студии. Но он отчетливо видел, что мы идем не туда, сворачиваем с настоящей дороги, что личный успех становится нам дороже успеха искусства, а интересы Художественного театра перестают быть нашими интересами. И все больше гневался за это на нас.

Не знаю, можно ли было так строго судить нас за «отступничество», как это делал Константин Сергеевич. В наших порывах многое было естественным. Они отвечали и возрасту нашему, и нашей актерской сущности, и уровню нашей сознательности той поры. Мы не могли до такой степени отдаваться интересам «системы», как отдавался им Константин Сергеевич. Для этого нужно было бы обладать его гениальностью и его кругозором в искусстве. Наш эгоизм был понятен, но Станиславский не мог нам этого простить. Его отношения с Первой студией, начиная с петербургских гастролей, были отношениями нараставшего охлаждения. Он еще любил нас какое-то время, но постепенно переставал нас уважать. «Все это я уже пережил в Художественном театре», — слышали мы от него много раз.

{232} Однако я очень забежал вперед, да и вообще эти мысли пришли мне в голову многими годами позже, когда не только Студии, но и МХАТ 2‑го уже не было в живых. Тогда же, в Петербурге, небо было ясно и горизонт безоблачен. Студия только начиналась, и начиналась, казалось бы, хорошо. Понадобилась проницательность Станиславского, чтобы усмотреть противоречия и опасность там, где на это не было еще и намека. Мы же пребывали в состоянии безраздельного восторга и смотрели в будущее без всякой опаски. Период младенчества кончился. Студия вступала в жизнь.

## **{233}** Под крылом Художественного театра

Мне представляется, что история Студии отчетливо делится на два периода.

Первый период — от времени премьеры «Гибели “Надежды”», показанной в Петербурге в 1913 году, — до начала Великой Октябрьской революции. В эти годы Студия еще кровно спаяна с Художественным театром, переживает общие с ним процессы как творческого, так и идеологического порядка. Она остается, во всяком случае в глазах людей непосвященных, любимым детищем Станиславского, честно служит утверждению и пропаганде основ «системы», является как бы наглядным пособием для демонстрации ее творческих идей. Противоречия Студии в ту пору еще скрыты; они и в самом деле неразвиты, эмбриональны. Переход на позиции театра-студии осуществляется медленно, без насилия; о разрыве с «метрополией» нет еще и речи. Нравственный и этический облик Студии на этом этапе определяется личностью Леопольда Антоновича Сулержицкого, ее первого после Константина Сергеевича вдохновителя и наставника.

Второй период в истории Студии начинается в 1917 году, в то время, когда шла подготовка к Октябрьскому восстанию в Москве, и продолжается до 1924 года, когда театр-студия, формально еще прикрепленный к системе Художественного театра, получает наименование МХАТ 2‑й. Это период раздела, бегства из отчего дома, когда в Студии развиваются силы центробежные, {234} тенденция к самостоятельности во что бы то ни стало. Период разброда, идейных шатаний, позорного явления эмиграции, попыток укрыться от общественных бурь в «башне из слоновой кости». Период, художественно и идеологически связанный в жизни Студии с именем Михаила Александровича Чехова в качестве ее первого актера, а затем и ее директора.

Я спешу уточнить свой взгляд на Студию, спешу его сформулировать, потому что в литературе, прямой и косвенной, где речь о Студии идет между делом, походя, этот вопрос, по-моему, толкуют неправильно. К Студии ранних лет прочно приклеен ярлык толстовства; ее изображают в чертах ограниченного, замкнутого, «интимного» театра, улавливающего души людей в тончайшую сеть «утешительной» лжи. И ничего хорошего в молодой Студии не видят, не принимают во внимание тот факт, что ее первые годы неразрывно связаны со Станиславским, с опытом проведения «системы» в жизнь. Что же касается второго периода, то здесь Студию нередко безраздельно захваливают, рассматривают работу на ее сцене Е. Б. Вахтангова как всецело положительную, переоценивают внешне благополучные факты ее тогдашней истории, такие, как десятилетний юбилей и затем заграничная гастрольная поездка 1922 – 1923 годов.

Но эволюция художественных явлений — вещь сложная. Она не укладывается во внешние границы фактов. Бывает так, что шумный расцвет оказывается иногда преддверием грядущего спада, а целая полоса обескураживающих неудач приводит театр к порогу новых открытий, к подъему и движению вперед. Тут решает дело *тенденция развития*. И задача заключается в том, чтобы не «жарить курицу вместе с перьями», но по-горьковски выщипывать внешнее оперение фактов, подбираясь к сути, к смыслу процесса. Я хочу попытаться сделать это, излагая историю Первой студии в том виде, в каком теперь, десятилетия спустя, она открывается мне, участнику и очевидцу событий.

Жизнь Студии после петербургских гастролей театра протекала в двух сферах, впрочем, связанных друг с другом самым тесным образом.

Занятия по «системе» продолжали какое-то время {235} оставаться главным делом Студии. Ведь мы знали, помнили, что нас собрали именно для этого. Мы понимали, какая ответственность выпала на нашу долю, и вкладывали в работу над «системой» все свое молодое рвение, избыток своих нерастраченных сил. Худо ли, хорошо ли, но мы выполнили задачу, первоначально возложенную Станиславским на плечи Студии. Можно как угодно относиться к ее деятельности, можно Студию одобрять и не одобрять. Но нельзя, думается мне, отрицать, что именно Студия в известный момент своей практикой утвердила «систему» в качестве плодотворного и многообещающего метода сценического искусства. В этом и состоит историческая заслуга Студии, заслуга, которую отрицать нельзя.

Константин Сергеевич Станиславский, оценивая спектакль «Сверчок на печи» как «высшее художественное достижение» Первой студии, со всей определенностью сказал в своих воспоминаниях, что «в этом спектакле, может быть впервые, зазвучали те глубокие сердечные нотки сверхсознательного чувства, в той мере и в том виде, в каких они мерещились мне тогда… С тех пор артисты Московского Художественного театра стали с большим вниманием относиться к тому, что им говорилось по поводу нового подхода к творчеству. Моя популярность понемногу стала возрождаться»[[35]](#footnote-36).

Конечно, речь здесь может идти лишь о первом этапе развития «системы» как творческого метода переживания — этапе, оставленном ныне далеко позади передовой наукой о театре. Но, как говорится, лиха беда начало. Без этого раннего ее наброска «система» никогда не стала бы тем стройным материалистическим учением, каким предстает она в наши дни.

В фундаменте «системы» тогда, как, в конечном счете, и ныне, лежала мысль о правде чувств актера в качестве материала сценического образа. Этому подчинялось, служило все, чем мы тогда занимались: круг внимания, сосредоточенность, освобождение мышц, общение, «публичное одиночество», умение войти в предлагаемые обстоятельства роли. Мы жили под угрозой неумолимого {236} «не верю!» Станиславского, и этот жестокий контроль требовал от нас предельной собранности: никогда не пробовали мы прибегать к ухищрениям, какими актер иной раз прикрывает пустую душу, стремясь лишь к видимости правды чувств.

Нам было не до обмана, потому что с первых же минут педагогического влияния на нас Станиславского мы были «отравлены», опьянены гигантскими возможностями «системы» и сами стремились не нарушать ее духа ни в чем. К тому же условия маленькой сцены и «интимного» зрительного зала не только устраняли у актеров ненужные творческие тормоза, но и требовали особенной тонкости нюансов, небывало детальной разработки душевных движений героев, вплоть до самых неуловимых.

Поскольку занятия наши носили учебный характер, акцент в них невольно делался на творческом процессе переживания, то есть на первой стадии актерской работы. Вопросами воплощения, создания образа мы тогда занимались меньше, если не совсем мало. Станиславскому важно было подвести нас к естественному творческому самочувствию на сцене, научить бороться с зажимом, с «подачей», с педалированием несуществующих чувств. Он искал вместе с нами как бы верного старта в актерском деле, того, без чего органическая игра на сцене невозможна.

И все-таки это было скорее условие творчества — первое, главнейшее, — но еще не творчество как таковое. Почувствовать «себя в роли» и «роль в себе» есть предварительный процесс, который Станиславский назовет впоследствии «разминкой глины», «заготовками грунта», необходимыми всякому художнику, прежде чем он наложит краски на холст. Лишь после этого возможна живопись как искусство. Станиславский это знал, понимал уже в то время, хотя, как всегда, увлекался чем-то одним. Мы понимали много хуже него.

Он ведь рассматривал Студию как творческую лабораторию, как школу, где играть не учат, а лишь помогают научиться играть Он прививал нам общие методологические основы нашего дела, оставляя до времени в стороне вопросы образной формы спектакля, путь «от себя» к человеку-герою, обязательный и единственно верный {237} в творческом процессе воплощения. Мы же, несведущие и актерски наивные, жадно впитывали советы Станиславского, принимая их за абсолют. Мы останавливались на стадии «от себя», предполагая, что это и есть искусство. Мы всерьез считали тогда (конечно, это было только тогда), что довольно актеру быть искренним в предлагаемых обстоятельствах пьесы — и образ готов, что образ — это и есть правда чувств, подчиненная сюжету и ситуации произведения. Этой нашей большой ошибки я уже отчасти касался, рассказывая о своих встречах-беседах со Станиславским после представления «Провинциалки» в Московском Художественном театре.

Не надо думать, что ограниченное, неполное представление Студии о сущности творческого процесса актера немедля же повергло нас в бесплодие и тупик. Конечно, это было не так, иначе Константин Сергеевич не говорил бы столь уверенно о том, что с нашей помощью восстановилась пошатнувшаяся было репутация «системы». Даже коснувшись половины открытых Станиславским законов сценического творчества, мы ощутимо двинулись вперед, получили вдохновляющие импульсы, сразу же плодотворно сказавшиеся в актерской деятельности каждого из нас.

Мы добивались такой глубочайшей естественности на сцене, какой не часто радовал зрителя даже Московский Художественный театр. Мы привыкали по произволу вызывать смех и слезы, естественную бледность и прилив крови к лицу. Мы заполняли паузы и молчаливые сцены многообразием психологической жизни. Мы «шли по чувству» от зарождения его и до спада, привыкали думать на сцене, хотя в соответствии с обликом Студии тех лет как бы думали сердцем; это была мысль-чувство, но пока еще не мысль-действие.

Вот почему спектакли Студии получили тогда особую прелесть непосредственности, притягательной для зрителя тех лет. Но это было и хорошо и плохо. Хорошо, потому что ставило нашу работу на рельсы правды, отдаляло от представленчества, от штампа, от ремесленных навыков игры. Хорошо, потому что окунало нас в область психологии, позволяло вести повествование на сцене как бы от имени человеческого сердца. Плохо, потому что {238} делало нас невооруженными в сфере искусства воплощения, приучало игнорировать, оставлять на самотек такие решающие понятия сценического творчества, как действие, физическая жизнь образа, характерность, пластика, сценическая форма.

Я уже упоминал о том, что декоративным принципом Студии была система сукон, подвешенных на крючьях к сетке потолка. Перемещаемые при помощи обыкновенной палки, они в мгновение ока придавали новый ракурс сценической обстановке, дополненной необходимым количеством «играющих» вещей. Принцип был плодотворным, сценическая иллюзия — во многих случаях весьма отчетливой, и стоило это недорого — мы ведь были очень бедны. Декорации эти, кстати сказать, мы сооружали сами, сами мастерили бутафорию, реквизит, клеили аппликации, проходя школу театральных цехов; были среди нас и художники, по эскизам которых мы расписывали на сукнах декорации, сын Сулержицкого Дмитрий Леопольдович делал макеты (потом он был лучшим макетчиком на «Мосфильме»), а Володя Попов уже в ту пору отвечал за «шумы».

Разговор этот, как будто бы здесь неуместный, я завел не случайно. Принцип был хорош, но, приложенный к пьесам всех времен и народов, он вносил в спектакли Студии неправомерную унификацию формы. Создавалась как бы некая нейтральная рама для «правды чувств». Снимались понятия жанра, стиля, «особых примет» писателя, которые требуют своего выражения на сцене. Все покрывалось понятием «психологизма», чем дальше, тем больше приобретавшего самодовлеющий характер в спектаклях Студии предреволюционных лет.

Унификация формы была лишь следствием не менее явной унификации содержания. Персонажи всех времен и народов представали на сцене Студии в облике «среднего» интеллигентного человека; их переживания низводились до уровня его переживаний, они как бы глядели его глазами на мир. Вот почему спектакли Студии находили весьма точный отклик в сердцах интеллигентского зрителя, заполнявшего каждый вечер маленький театрик на Тверской.

Конечно, все это совсем не значит, что в тогдашних {239} работах Студии не было собственно театрального элемента. В Студии собрана была молодежь, обладавшая большой театральной выразительностью, и это стихийно прорывалось то в четкой скульптурности формы, то в метком гриме, то в блестках характерности, то в остром юморе, то в концентрации чувств, доходившей подчас до гротеска. Тот же Вахтангов, сознательно мечтавший примерно в это время о том, чтобы «изгнать из театра театр. Из пьесы актера. Изгнать грим, костюм»[[36]](#footnote-37), был художником яркого своеобразия формы, парадоксальной, отточенной, неопровержимо театральной.

Но все это рождалось сверх «заранее обдуманных намерений» и потому не было обычаем Студии, а случайным следствием ее спектаклей. С годами Студия все больше ограничивала себя областью «чистых» нюансовых переживаний. Переживание — все, образ — ничто — таков был негласный (и неосознанный) закон Студии на том этапе ее исторического развития. Об интуитивизме Студии тогда говорили не зря. Это обвинение имело под собой почву. Самоцельные переживания грозили завести Студию совсем не туда, куда поначалу направлял ее Станиславский. Психологический, «душевный» натурализм Студии был столь же опасен, как и обстановочный, «вещный» натурализм Художественного театра первых лет.

Постепенно этот ультрапсихологический уклон стал ощущаться всеми, кто знал Студию близко, кто следил с участием за ее судьбой. Нам говорили, чем это опасно, уязвляли обидной репликой: «сопливый психологизм». Ни Станиславский, ни Владимир Иванович, относившийся к Студии дружески сдержанно, ни даже Сулержицкий, хотя его-то именно и считают главным виновником превращения Студии в интимный, «этический» театр, не были довольны таким положением дел. Они понимали, как зло ударяет по нашему слабому месту статейка в эстетском журнале «Любовь к трем апельсинам», презрительно отозвавшаяся о Студии как о «театре замочной скважины». И только прохладные к тому времени отношения {240} наши с Константином Сергеевичем помешали ему подвергнуть Студию одному из самых своих свирепых «разносов». Словно он говорил нам: «Вы полагали, голубчики, что все уже можете сами. Ну что ж, пожинайте теперь плоды». Впрочем, я дважды был свидетелем довольно энергичного вмешательства Константина Сергеевича в спектакли Студии — вмешательства, направленного к утверждению действия как оселка сценического искусства. Об этом я еще найду случай рассказав.

А все потому, что мы «торопили события», что нам было некогда остановиться и подумать, а тем ли путем мы идем, не теряем ли ориентир; потому, что мы как бы сидели между двух стульев — экспериментальной Студии, с одной стороны, профессионального театра — с другой. «Система» развивалась и, развиваясь, меняла акценты, обогащалась новыми открытиями, новыми истинами. Константин Сергеевич упорно шел к тому, чтобы преодолеть всякую ограниченность, односторонность своей методики, чтобы сделать «систему» универсальным ключом к творчеству сценического образа. Если бы мы умели слушать его душу, как в первый год, в первые встречи, если бы мы жили его интересами, мыслили его мыслями, искусство Студии также развивалось бы в борьбе с односторонностью и мы сумели бы избегнуть многих ошибок, которые совершили за двенадцать лет своего студийного существования.

Я надеюсь, что никто не станет ловить меня на противоречиях. Вопрос об исторической роли Студии не снимается ее ошибками следующих лет. Верно и то, что именно Студия доказала жизнеспособность «системы», и то, что сама Студия в конце концов воспользовалась «системой» однобоко, не овладела всеми ее богатствами. В общетеоретическом смысле можно сказать, что так бывает — и даже часто — со всяким новым делом. Тот, кто прокладывает пути, случается, первым от них отступает, потому что перед ним нет вдохновляющего примера, потому что он не имеет возможности использовать чужой, положительный опыт. Идущие вслед такой опыт имеют. Продолжателям всегда легче двигаться вперед. А у Студии были к тому же особые причины, помешавшие ей, во всяком случае на том этапе, подойти к {241} «системе» творчески дальновидно. Однако свою историческую роль Студия выполнила, и об этом нельзя забывать, как много она ни блуждала впоследствии, как ни путалась в идейных и творческих «соснах».

Здесь уместно будет рассказать об одном эксперименте Студии, весьма интересно задуманном, хотя он и не окончился ничем. Но вины Студии в этом не было — сама задача была поставлена неправильно. Я имею в виду пробы в области театра импровизации, проходившие в Студии тех лет.

А. М. Горький видел такой театр в Неаполе и рассказал о нем Константину Сергеевичу. Неаполитанские актеры, эти поздние представители итальянской народной комедии, бойко разыгрывали перед демократическим зрителем города нехитрые пьески на знакомые сюжеты, сохраняя постоянные маски всевозможных Труффальдино, Арлекинов и Пьеро. Разыгрывали сочно, с юмором, с трансформацией, с пестрой сменой хитроумных «лацци», сохраняя живой контакт со зрителем, а главное — в пределах условных сюжетов неизменно оставаясь на почве правды. И вот это последнее обстоятельство весьма и весьма заинтересовало Станиславского.

Тут я должен оговориться. Константин Сергеевич обратился к народно-импровизационному театру как раз в ту пору, когда стилизаторы и модернисты всех мастей поднимали на щит принципы комедии масок. Пристальное внимание к этому старинному жанру дожило в режиссерской среде до первых октябрьских лет, принимая различные формы, вплоть до вахтанговской «Турандот», поставленной с очевидным намерением взорвать изнутри холодное стилизаторство предыдущей эпохи и тем покончить с ним навсегда. Для многих современников Станиславского обращение к комедии масок было способом бегства от действительности с ее противоречиями, попыткой освободить театр от «идейного плена» драматурга, утопить мысль, слово в стихии игры. С этими попытками затея Станиславского решительно ничего общего не имела.

Станиславский задумался над вопросом о том, почему неаполитанский театр правдив без всякой «системы», {242} почему «не врут» неаполитанские актеры, в сотый раз обращаясь к заезженному сценарию, полученному в наследство от дедов и отцов. Он пришел к заключению, что вся сила здесь — в импровизационном самочувствии, в том, что знакомая до мелочей ситуация в каждом таком спектакле обыгрывается по-разному, обрастает именно теми словами, которые рождаются у актера «здесь, сегодня, сейчас», в зависимости от самочувствия в роли, в сцене, от тех внутренних, душевных «накоплений», с какими актер входит в данный спектакль.

Это было для Станиславского целым открытием, занимавшим его и тогда и долгие годы спустя. Но тогда это имело значение особое. Русская сцена переживала полосу затяжного драматургического кризиса. Национальный репертуар заходил в жестокий тупик. Московский Художественный театр играл пьесы отнюдь не полноценно художественные, и многое в них, как это хорошо понимал Станиславский, уводило актеров в сторону от жизненной правды, от органического творчества роли или, во всяком случае, затрудняло его. Ведь только большие театральные писатели предоставляют актерам драматургическую канву, идеально выверенную с точки зрения логики действия, движения чувств, смены мыслей в душе героя. Станиславскому показалось тогда, что развитие театра тормозится неучастием актеров в труде драматурга, что в существующих пьесах им слишком часто бывает «неудобно» и это поминутно выбивает их из состояния собранности, вне которой подлинное творчество немыслимо.

А что если нарушить привычный порядок, на котором доселе строился театр? Что если пьеса в ее окончательном виде будет твориться не до, а после того, как актеры «прошлись» по ее «сценарию», импровизационно его разыгрывая наподобие неаполитанских комедиантов? Ведь тогда никаких нарушений логики и последовательности чувств и действий в пьесе не будет, потому что актер скажет именно те слова, отдастся именно тем эмоциям, которые родятся в нем непроизвольно, как они рождаются у человека в известной жизненной ситуации. А драматург, идя вслед за актером, наблюдая за ним в ходе этих проб, лишь «закрепит» пьесу литературно, {243} как плод коллективного творчества многих лиц.

Станиславский поделился своими мыслями с Горьким, и тот откликнулся на это огромным, полным энтузиазма письмом, где не только согласился со всеми доводами Константина Сергеевича, но и набросал несколько сценариев для импровизированных репетиций в Студии[[37]](#footnote-38).

Я не помню, работали ли мы в Студии над горьковскими сценариями, хотя тот факт, что Горький сочувствовал затее Станиславского, был известен всем. Зато я ясно помню, как однажды Константин Сергеевич привел в Студию молодого человека с круглым лицом и длинными «пиитическими» волосами. Это был Алексей Толстой, тогда — начинающий писатель. Он принес с собой пьесу-сценарий, и Константин Сергеевич предложил нам сразу же после беглого чтения «сыграть» ее первый кусок. Мы попробовали… и ничего не вышло. Костенел язык, путались мысли, на сцене царил невообразимый хаос, а уж «зажим» у нас всех был такой, что Станиславский только за голову схватился. Идея не давалась, был какой-то порок в плане, которого Константин Сергеевич поначалу не мог разгадать.

Он, впрочем, решил тогда (и справедливо решил), что мы попросту растерялись перед новой задачей, застеснялись незнакомого человека и потому не сумели применить свой навык к импровизационным ролям. Через несколько дней попробовали снова, уже в отсутствие посторонних, — результат был тот же. Станиславский засадил нас за сценарий, потребовал, чтобы мы в нем разобрались, запомнили все повороты сюжета, заставил нас его пересказать. Мы это сделали, но цели не достигли. Даже Чехов, актер подлинного импровизационного дара, десятки раз проявлявшегося затем, в спектаклях, оказался беспомощным перед необходимостью импровизации всего текста ненаписанной роли, когда ему, актеру, передавались авторские права.

Станиславский был очень растерян, но помочь делу не мог, и опыты с импровизацией в Студии мало-помалу {244} заглохли. В ее истории это был эпизод, мелькнувший и исчезнувший бесследно. Я знаю, что в литературе о Студии иногда упоминают об этих импровизационных пробах как о «второй цели», ради которой Студия была создана. Думаю, что это неверно. Студия была создана для нужд «системы» и в ходе формирования «системы» пережила и это увлечение Станиславского. Но для самого Станиславского опыт импровизации даром не прошел. Через многие годы Константин Сергеевич нащупал способ превращать слова роли в «собственные» слова актера, органически звучащие в его устах.

Тогдашняя ошибка Станиславского заключалась в том, что он видел в этюдах на почве сценария путь к творчеству пьесы, а не путь освоения уже существующего текста ее. Актер не может подменять драматурга; он не писатель и в этой сфере не одарен. Его область — не область творчества слова, а область творчества человеческих характеров на почве слова, уже созданного, с помощью его и исходя из него. Кризис драматургии больно ударяет по театру; но собственными силами театру из этого кризиса не выбраться. Актер не может импровизировать на почве несуществующей роли, потому что тогда ему неоткуда черпать материал для этой импровизации.

Ведь, чтобы сыграть человека хотя бы эскизно, нужно знать, кто он, когда родился, как воспитан и чем занимается в жизни, зачем сюда пришел и чего добивается от собеседника, что он любит, чего боится, уступчив ли он или решителен, искренен или скрытен, честен или подл. Все это написано в пьесе, если это мало-мальски хорошая пьеса. Актер должен проделать большую работу по ознакомлению с драмой, прежде чем он почувствует себя в состоянии выйти на сценические подмостки и «этюдно» сыграть свою роль, импровизируя ее текст. В процессе познания пьесы и роли актеру очень много дают эти этюды с импровизированным текстом — или на события, в пьесу не входящие, или на самую ситуацию пьесы. В поздние годы жизни Станиславский пришел к выводу, что этюды последнего рода могут явиться могучим средством, помогающим актеру почувствовать «себя в роли и роль в себе». Этими соображениями заполнены {245} публикации трудов Константина Сергеевича, относящиеся к последним годам его жизни. Знакомясь с этими публикациями, я думал: «Вон куда докатились наши студийные опыты! Наконец-то Константин Сергеевич нашел им настоящее место». Но, так как сам я со Станиславским в те годы уже не встречался, я не буду касаться его поздних исканий в этой моей книжке.

Могут спросить: ну, а как же все-таки театр в Неаполе? Почему его актеры были правдивы в своих импровизационных спектаклях? Я отвечу: одно дело — народный театр балаганного типа и совсем другое — театр литературных основ. Там — навык многолетнего, передающегося из поколения в поколение обыгрывания все одних и тех же сюжетов, обыгрывания, идущего по знакомым каналам и рождающего «натренированное» чувство правды в душе актера, привычку действовать всякий раз от одного и того же лица. Там — крепкая канва народной морали, заложенной в самых основах сценария. Здесь — индивидуальность содержания, индивидуальность образа, требующая своего выражения в искусстве театра, выращивания актером в себе всякий раз нового человека-героя. Здесь — необходимость идейных решений с твердой опорой на текст.

Импровизация в литературном театре, если только она не учебный прием, не прием овладения словом и образом пьесы, возможна тогда, когда образ *уже создан*, когда перевоплощение произошло. Таким импровизатором, как я сказал, был Михаил Чехов. Я видел его в одних и тех же ролях десятки раз, но не запомню у него двух одинаковых спектаклей. Лишь примерно могли мы сказать, как поведет себя сегодня созданный им человек.

От этой удивительной свободы самочувствия в роли весь текст, произносимый Чеховым, казался подчас импровизационным. В театре был известен случай, когда Владимир Иванович не принял Чехова в одной из его коронных ролей — в Хлестакове — на том основании, что Чехов будто бы перевирает Гоголя, играет роль «своими словами». Чехов со всем уважением попросил Владимира Ивановича пожаловать на следующий спектакль «Ревизора» {246} с томиком Гоголя в руках. Владимир Иванович так и сделал и вынужден был признать, что ошибся. Текст произносился идеально точно по автору.

Разумеется, Чехов мог и «почистить» роль в предвидении предстоящей проверки. Но вряд ли можно было добиться коренных результатов в столь маленький срок, как промежуток между двумя спектаклями. «Отсебятины» обычно въедаются в роль, как ржавчина в железо. Скорее следует предположить, что Чехов и раньше не грешил против автора, но умел сделать текст роли настолько свежим и неожиданным по звучанию, что даже многоопытный Владимир Иванович был введен в заблуждение. Но, повторяю, Чехов «импровизировал» на почве уже освоенной роли, в результате непринужденного владения ею.

Это импровизация совсем другого рода. Импровизация чувств, приспособлений, внутренних импульсов, чего угодно, но только не текста. Такая импровизация особенно, обогащает актера в моментах наивысшего напряжения, в кульминационных пунктах развития роли. И это я понял еще в Студии, в те ее ранние годы.

Шел спектакль «Гибель “Надежды”», на котором, как это часто бывало, присутствовал Л. А. Сулержицкий. В одном из антрактов он зашел за кулисы, отозвал меня в сторону и сказал:

— Слушай, Алеша, я вот все смотрю, смотрю, как ты играешь сцену со стражниками во втором акте… Хорошо как будто играешь, а неправильно. Обкрадываешь сам себя.

Сцену со стражниками? Я и удивился и несколько даже обиделся. Был я в ту пору по-мальчишески самолюбив, а за сцену со стражниками меня хвалили буквально во всех рецензиях о «Надежде». И вдруг — неправильно! Сдержавшись, я спросил:

— Почему неправильно, Леопольд Антонович?

Он прищурился.

— Показать?

Вышел на сцену при закрытом занавесе, за которым гудел зрительный зал, широким жестом удалил со сцены занятых перестановкой студийцев, попросил партнеров {247} ему «подыграть» и показал, да так, что я тут же забыл свои мелочные обиды и только думал, как он этого достиг, откуда взялись у него, не актера, эти удивительные подробности отчаяния и горя героя.

Разумеется, я пристал к Сулержицкому с расспросами. И он объяснил:

— Ты, Алеша, решаешь роль, как математик решает задачу. Все цифры выверены, каждая на своем месте, ответы сходятся, и неизвестных нет. А ведь искусство — не математика. В нем непременно должна быть неразложимая часть, нечто не поддающееся прямому расчету, хотя бы даже «расчету чувств». Баренд доведен в этой сцене до исступления, он не помнит себя, а ты лезешь к нему в такую минуту с анализом, с градусником, с секундомером, с барометром. Брось ты к чертям свою «технику» и попробуй довериться сам себе, своему сердцу и темпераменту. Ум в искусстве — отличный слуга, но беда, когда он станет хозяином. Чувство нужно уметь сдерживать, аккумулируя его в себе и доводя до высокого каления; но есть предел, за которым приходит пора доверяться чувству, делать его своим поводырем. И оно подскажет тебе такие краски, такие детали, какие не снились нашей мудрости, друг Горацио, — закончил, смеясь, Леопольд Антонович.

Урок был хорош и запомнился на всю жизнь. Я и в самом деле «послал к чертям» свою техническую «оснащенность», весьма по тому времени небогатую, — не вообще, конечно, отбросил, а отказался от ее услуг в драматической сцене увода Баренда на отходящую в море «Надежду». Я никогда заранее не знал с того дня, как я сыграю эту сцену в спектакле. И это окрасило переживания героя гораздо большей, чем прежде, подлинностью, сделало их ярче, острее и заразительнее. Это могло получиться, потому что и раньше я играл сцену хорошо или «как будто бы хорошо», говоря языком Леопольда Антоновича, потому что все ходы к чувству были расчищены, все клапаны открыты, все барьеры устранены. Остальное пришлось на долю импровизации, отнюдь не стихийной, потому что даже в минуты наивысшего творческого «захвата» в актере всегда сидит контролер, направляющий работу его подсознания.

{248} Вот истинное место импровизации в творческом процессе актера тогда, когда роль уже освоена, почувствована им «в себе». Раз поняв эту истину, я старался всегда оставлять на долю импровизации наиболее ответственные моменты роли — своей, если я выступал как актер, исполнителей, занятых в моем спектакле, если я действовал как режиссер. Однако я слишком далеко ушел от темы. Возвращаюсь к прерванному рассказу о Студии дореволюционных лет.

Работая со Станиславским над «системой», мы не забывали и о второй сфере приложения наших сил — сфере собственно театральной. Успех «Надежды» активизировал Студию в плане подготовки и выпуска новых спектаклей. К уже репетировавшемуся в ту пору «Празднику мира» Г. Гауптмана (ставил Евг. Вахтангов) прибавились вскоре «Калики перехожие» В. Волькенштейна в постановке Р. Болеславского и рождественская сказка Ч. Диккенса «Сверчок на печи» в постановке и переложении для сцены Б. Сушкевича. Репетиционный день Студии стал весьма напоминать условия обычной театральной практики. Все студийцы получили роли, все оказались занятыми, работа закипела — нормальная производственная работа, неуклонно сближавшая Студию с театром.

Я уже отметил однажды, что мы в ту пору недостаточно ответственно решали репертуарный вопрос. Идеологическая линия Студии была неясна. Она отражала шатания «метрополии», жестоко метавшейся тогда между гранитным зданием русской классики и эфемерностью декадентской драмы. Тот факт, что Студия начинала строить свой репертуар в год, когда Художественный театр выпускал «Николая Ставрогина», не мог не сказаться отрицательным образом и на наших студийных делах. Мы отнюдь не превосходили сознательностью театр, подле которого росли.

«Позорное десятилетие» заявило о себе в репертуаре Студии отсутствием «своего» национального автора, большого современного писателя, который воспитывал бы Студию, вел ее идейно, формировал ее стиль, как это сделали Чехов и Горький с Московским Художественным театром. В Студии шли главным образом пьесы переводные. {249} Это не носило принципиального характера; и здесь проявлялся присущий Студии самотек. И все-таки в ее «послужном списке» были Гауптман и Ибсен, Гейерманс и Бергер, Д’Аннунцио и Словацкий, Стриндберг и Синг, наконец, Диккенс и Шекспир, а из пьес русских авторов — сомнительный «Архангел Михаил» (Н. Бромлей), лишь условно принадлежавшие к русскому репертуару «Калики перехожие» (В. Волькенштейн) и одиноко стоящие чеховские миниатюры[[38]](#footnote-39).

И мы не мучились сознанием, что рядом с нами нет друга-писателя, большого художника, на которого мы могли бы опереться в своих исканиях. Мы продолжали плыть по течению, хотя — это стоит отметить — уклонялись от модной в десятых годах декадентски-кладбищенской русской драматургии с бóльшим успехом, чем это делал Художественный театр.

Не успев возникнуть, Студия сразу же вступила в полосу жестоких репертуарных трудностей. Четыре первых спектакля Студии оказались ее четырьмя противоречиями. После социально насыщенной «Гибели “Надежды”», далеко выходившей за рамки «интимных» задач, — унылая замкнутость «Праздника мира» в кругу «семейных» тем, больных страстей, переливов пугливого, изменчивого чувства. После сектантства и религиозного кликушества «Калик…» (это было, с моей точки зрения, самое тяжкое грехопадение Студии — идейное, художественное, какое угодно) — поэзия и реализм «Сверчка», спектакля идиллического, интеллигентски прекраснодушного, но наполненного такой верой в простое человеческое счастье, что я бы остерегся рассматривать «Сверчок на печи» с одним лишь отрицательным {250} знаком, как это принято было в театроведческой литературе.

Что объединяло между собой эти пьесы, столь различные по внутреннему заданию, по социальной направленности, по выраженному в них идеалу? Только одно: принадлежность к жанру психологической драмы. Заключенная в них возможность вышивать по драматургической канве узоры чувств — то сильных, то расслабленных, то устойчивых, то зыбких, то ясных, то интеллигентски изнеженных. Возможность тренировать творческую природу актера в принципах, указанных Студии Станиславским. Такой подход к репертуарной проблеме был лишь до некоторой степени оправдан взглядом на Студию как на экспериментальную мастерскую при театре и не оправдан ничем, едва только речь заходит о Студии как о преддверии будущего театра. А дело обстояло именно так, и с каждым годом это ощущалось все больше.

Характер репертуара и «психологические» пристрастия Студии первых лет определили в значительной степени состав ее зрительного зала. Студия создавалась в условиях замкнутых, тепличных и зрителя привлекала к себе тепличного. Художественный театр был театром интеллигенции, но интеллигенции широкой, демократической, низовой, что нашло свое выражение в его первом названии — Художественно-общедоступный. Студия была прибежищем интеллигенции скорее верхушечной, рафинированной. Ее с особой охотой посещали люди гуманитарных профессий: художники, музыканты, литераторы всех мастей, профессора, адвокаты и журналисты. Это в их представлении Студия была «интимным» театром, театром узкохудожественных интересов, «чистых» психологических задач. Мы не хотели этого; и, повторяю, «Гибель “Надежды”», а позже «Потоп» и, как ни странно сказать, «Сверчок» в границы «интимного» театра не укладывались. Но наша беда заключалась в том, что мы не стремились активно и ни к чему другому, что у нас не было ни азарта, ни темперамента спорить с таким отношением к Студии, к ее общественному лицу. И эта наша инертность принесла нам впоследствии достаточно горькие плоды.

{251} А пока что мы играли свои спектакли перед достаточно изощренным зрителем, вполне способным понимать «нюансы», и, как та бедная птаха из известной присказки, ходили себе «по тропинке бедствий», не предвидя от того никаких дурных последствий для Студии. В книге ее записей то и дело появлялись звонкие по тем временам имена. Да и в самом деле у Студии были на раннем этапе жизни завидные друзья, искренно верившие в успех молодого дела, пророчившие нам большое будущее.

Я уже говорил о Горьком и его добром отношении к Студии. Именно Студия примирила Горького с Художественным театром после печального инцидента с «Бесами», нарушившего их многолетний альянс. Горький жил в ту пору больше на Капри, чем в России, но посещал Студию в каждый свой приезд. Он очень верил в Вахтангова, поощрял его опыты и даже в «Празднике мира» увидел «зерно» общественно ценного, принимая, быть может, намерения за реальность.

Бывали в Студии А. Н. Толстой, К. А. Марджанов, А. А. Блок (я имею в виду постоянных посетителей). Что касается Блока, то он довольно часто захаживал в Студию просто так — не спектакли смотреть, а провести часок-другой за кулисами, побеседовать со студийцами, повидать Леопольда Антоновича. Помню, что он все ловил меня (я освобождался в «Надежде» после второго акта), усаживал рядом с собой в закулисном фойе и начинал вести «умный» разговор по вопросам эстетическим и философским. Я слушал и вежливо поддакивал, а в душе отчаянно томился; я решительно не был подвержен распространенным в ту пору среди молодежи декадентским мудрствованиям, и многое из того, о чем говорил тогда Блок, было мне попросту мало понятно.

И все-таки я любил эти встречи; любил смотреть на его тонкое, подвижное лицо, на его артистические руки; любил его взгляд — отрешенный и всегда чуть печальный. Блок был художником во всем, и это чувствовал каждый, кто проводил в его обществе хоть минутку.

Однажды Первую студию посетил Ф. И. Шаляпин — смотрел спектакль (кажется, это был «Праздник мира»), а потом пришел к нам за кулисы в мужскую уборную и {252} подсел к одному из столиков, небрежным жестом отодвинув в сторону грим. А Станиславский и Сулержицкий стояли в дверях и любовно на него смотрели. Он заговорил, казалось бы, на отвлеченную тему — о том, что искусство требует обобщенности форм, что оно не может быть, как он выразился, бесполым. Чем крупнее мыслит художник, тем глубже он охватывает жизнь. Он с возмущением поведал нам, как некий новомодный режиссер из «умников» сорвал ему выходную арию Мельника в «Русалке», пропустив по заднему плану сцены «всамделишных» рабочих с кулями муки за спиной. «Это был не художник, а крохобор, — сказал он. — Грошовое “оправдание” показалось ему дороже тех поэтических истин, которыми дарит человека искусство».

Мы слушали, соглашались, поддакивали, восхищались Шаляпиным, его живописностью, его богатырской фигурой и бьющей в глаза красотой; но нам и невдомек было, что разговор сей возник не случайно, что и в наших спектаклях тогда было немало «грошовых оправданий», мелочной правды, весьма далекой от желанного Шаляпину «искусства обобщенных форм». И жаль, что мы не вняли этому трезвому голосу, как не вняли и другим предостережениям той же поры.

Была ли в Студии ранних лет творческая атмосфера?

Студию часто ставили в пример в этом смысле, говорили о ней как об идеальном «этическом» театре, как о некоем художественном братстве, спаянном общностью интересов, творческой дружбой, большими надеждами в искусстве. И, конечно, такая атмосфера была. Не потому, что Леопольд Антонович (вкупе со Станиславским, о чем у нас почему-то забывают) видел в Студии нечто вроде духовного ордена и надеялся, что «если помимо закулисной жизни те же люди будут встречаться в природе, в общей работе над землей, на свежем воздухе, под лучами солнца, — их души раскроются, дурные чувства испарятся, и общий физический труд поможет их слиянию»[[39]](#footnote-40). Такая филантропическая затея в самом деле потом осуществилась для части студийцев, но она не имела серьезного резонанса в Студии.

{253} Студийную атмосферу формировало другое. Мы были людьми одного возраста, примерно равного жизненного опыта, общей сценической судьбы. Мы были молоды, влюблены в свое дело, привержены к искусству больше, чем к чему бы то ни было на свете. Нас воспитал такой театр, у нас были такие учителя, что это само по себе настраивало серьезно и торжественно, оказывало на нас благотворное нравственное влияние. Первая студия, во всяком случае в пору своей юности, была учреждением чистым и здоровым. Она не вызывала никаких нареканий в этом смысле, в том числе и со стороны Станиславского.

Но если можно представить себе атмосферу без дисциплины, во всяком случае без железной дисциплины Художественного театра, то дело обстояло именно так. Сам Станиславский глухо пишет об этом в своих воспоминаниях. Характеризуя личность Л. А. Сулержицкого, он отмечает, как много труда положил Леопольд Антонович, чтобы воспитать в надлежащем духе «это поколение, которое в силу общественных и политических условий не выработало в себе должной дисциплины и выправки»[[40]](#footnote-41). Возможно, что Константин Сергеевич был прав. В ту эпоху, когда бесчисленные студии нарождались, как грибы в дождливый год, когда рядом с профессиональным искусством процветала любительщина самого откровенного свойства и анархизм, политический и художественный, был разлит в воздухе, самый принцип студийности как бы нес в себе некую дисциплинарную «облегченность». Но, вернее сказать, дисциплину в Студии расшатывало все то же ее «межеумочное» положение: не то собственно Студия, не то профессиональный театр.

Мы принадлежали к труппе Художественного театра и подчинялись его распорядку прежде всего. На занятиях в Студии вечно кто-нибудь отсутствовал: одного вызвали на репетицию новой пьесы в театр, другой занят в утреннем спектакле, третий потребовался для возобновления и так далее, до бесконечности. Это само по себе нарушало дисциплину в Студии, приучало к расхлябанности, к небрежному тону. У нас не было твердого, {254} годами натренированного рефлекса, столь присущего актерам Художественного театра: если ты жив — значит, должен явиться на репетицию. Мы искренно любили Студию, но иногда позволяли себе ее не уважать.

Передо мной — отчеты о репетициях спектакля «Калики перехожие», занесенные в книгу протоколов Студии рукой Р. В. Болеславского[[41]](#footnote-42). Читаю ее и вспоминаю: да, это было именно так — бесконечные срывы репетиций, вечно кого-то нет, кого-то ждут, за кого-то читают, опоздания, натянутые нервы. Пьеса репетировалась около года, и на протяжении всего этого времени Болеславский то и дело жалуется, что не может навести необходимого порядка в постановочной группе «Калик».

Вот на выборку несколько записей:

«Перерыв в репетициях из-за возобновления “Лап”, “Гамлета”, Мольера, Тургенева и постановки “Ставрогина”. Репетиции были случайными и кратковременными с отдельными исполнителями».

«Репетицию ведет Сулержицкий. Его резюме: “невозможное отношение”».

«Репетиция отменена, читать и репетировать я не могу, у меня нет репетиции, где бы я за кого-нибудь не читал. Это в конце концов выше моих сил».

«Лазарев не дал объяснения отсутствию своему на прошлой репетиции, мало того, — назвал всю предыдущую работу “слякотью”. Оставляю это на его совести».

«Назначена важная репетиция, проверочная перед показываньем Константину Сергеевичу. Несмотря на это, Бакшеев допустил со своей стороны возмутительную вещь: известил Студию о своей болезни и о том, что он не может быть на репетиции; при проверке оказалось, что его нет дома. Предлагаю самые крайние и строгие меры. На таких людях важного, ответственного спектакля строить нельзя».

«Прошу Леопольда Антоновича на все последующие репетиции “Калик” пожаловать и помочь создать “военное положение”, даже “осадное”».

Есть там и такие, впрочем, нечастые сообщения: {255} «Репетиция благополучная» или «Опоздание сносное — не более десяти минут». Записи сами по себе характерные: вряд ли можно предположить, чтобы опоздание в десять минут было признано «сносным» на каком-либо этапе существования Художественного театра. Вряд ли можно представить себе также, чтобы Станиславский или Немирович-Данченко оставили на совести любого актера театра замечание, подобное лазаревской «слякоти».

Листая книги протоколов Студии, я натолкнулся там на следующую запись, принадлежащую перу Е. Б. Вахтангова и сделанную 3 октября 1919 года: «Необходимо объявить на видном месте, что в шапках ни быть на сцене, ни проходить через сцену — нельзя. Непочтительно и оскорбительно». А ведь мы уже были не дети — большинство из нас подходило к десятилетию своей «жизни в искусстве». Неизменный помощник режиссера Студии С. И. Хачатуров, брат композитора, человек во многих отношениях замечательный, с подлинным театрально-организационным даром, часто делает в книге пометки о разболтанности рабочих сцены, об изношенности декораций и бутафории в спектаклях Студии, о том, что актеры смеются в кулисах, опаздывают на выходы, не являются на спектакль без уведомления. И кто-то с горечью восклицает на полях: «Тетюши! Ведь это уже не в первый раз!»

Правда, большая часть этих записей относится ко второму периоду нашего студийного существования, когда уже не было в живых Сулержицкого, а Станиславский окончательно отошел от Студии, предоставив ей идти своим путем. Но что-то ведь заставило этого последнего бросить в своей книге фразу о том, что студийцы с самого начала не выработали в себе «должной дисциплины и выправки». Стало быть, и тогда уже не было дыма без огня. И пусть я несколько сгустил краски, собрав воедино все факты, характеризуя их вкупе; я думаю, не будет ошибкой сказать, что наряду с энтузиазмом, самоотверженностью, серьезным отношением к делу в Студии наблюдались и случаи безответственности, слабой дисциплины — Студия была непоследовательна и в этом смысле.

{256} И, если сравнить теперь по всем пунктам организационно-творческие основы Студии с теми принципами, на которых строился молодой Художественный театр, несходство окажется весьма разительным. Там — подлинно революционная программа, новаторство сверху донизу, продуманное до мелочей содержание дела, здесь — бессистемность и самотек, зыбкость идейных задач, парадоксальное сочетание двух взаимоисключающих тенденций: стремления спрятаться за широкую спину театра, нас породившего, и, стало быть, самим не отвечать ни за что и в то же время другого настойчивого стремления — совсем оторваться от Художественного театра. Эти противоречия подрывали Студию изнутри, изнашивали ее до времени, хоть она и создавалась под добрым знаменем и далеко не все в ее практической деятельности бросало тень на это знамя.

Предвидя, что бывшие мои товарищи по Студии могут счесть такой приговор несправедливым и излишне жестоким, признаюсь, что мне нелегко было его произнести, потому что Студию я любил и даже сейчас, через годы, многое в ней считаю жизненным и плодотворным. Ее противоречия не были непреодолимыми, ее болезни можно было лечить; у Студии был свой положительный опыт, поначалу весьма отчетливо перевешивавший минусы ее организации и практики. Случилось так, что дурное восторжествовало. Я могу огорчаться по этому поводу, но не считаю возможным это скрывать.

### \* \* \*

Переходя к характеристике спектаклей Студии первого периода, я не могу не остановиться более или менее подробно на том влиянии, которое оказывал на ее жизнь и деятельность Леопольд Антонович Сулержицкий. Иначе многое в практике Студии рискует остаться непонятным.

Основав Первую студию, Константин Сергеевич не перестал быть ни руководителем Художественного театра, ни его активно действовавшим режиссером, ни его ведущим актером — ведь это было время «Провинциалки» и «Мудреца», «Мнимого больного» и «Трактирщицы». Он отдавал молодой Студии весь свой досуг, {257} но не мог отдаться ей целиком. Для Леопольда Антоновича Студия была главной любовью, и уже очень скоро он стал фактическим нашим руководителем, а за Станиславским остались полномочия основателя и творческого шефа Студии, неограниченное право творческого «вето».

Сулержицкий был человеком страсти и, раз влюбившись в дело Студии, работал в ней самоотверженно, не щадя сил. Не только в наших глазах, но и в представлении широких театральных кругов Студия была неотделима от Сулержицкого, точно так же как Сулержицкий от Студии; эти понятия слились.

Мне могут задать вопрос: ну, а Вахтангов? Можно ли сбрасывать со счетов Вахтангова, когда речь идет о лицах, возглавивших молодую Студию? Можно ли ограничивать этот круг Станиславским и Сулержицким Для первого периода, Чеховым — для второго?

Вопрос отнюдь не такой простой, как может показаться на первый взгляд, и мне непросто будет на него ответить. Нет, сбрасывать со счетов Вахтангова нельзя, нельзя преуменьшать его активной роли в Студии как дореволюционного периода, так и значительной части послереволюционного. Формирование Вахтангова-художника происходило на моих глазах, я всегда высоко ценил Вахтангова и считал его крупнейшим сценическим деятелем. Но в отличие от большинства писавших о нем я несколько иначе расцениваю его судьбу. Когда я думаю о творчестве Вахтангова, мне хочется сказать: блаженны завершившие свой путь — им обеспечен справедливый суд потомков; и как жаль, что это не относится к Вахтангову.

Есть художники, которые находят сразу, есть и такие, которые тратят жизнь на то, чтобы добраться до истины, которые долго и талантливо блуждают, прежде чем окончательно обретут себя в искусстве. Таким искателем был Вахтангов. Ему было сорок два года, когда безжалостная болезнь свела его в могилу, — и все-таки я убежден, что Вахтангов так и не успел стать До конца самим собой, что мы настоящего Вахтангова не знаем. Неправы те, кто видит в «Турандот» посмертный творческий манифест Вахтангова, кто приемлет {258} без критики его «фантастический реализм» и подводит «идеологическую базу» под его учение о гротеске, так блестяще — теперь это всем известно — опровергнутое Станиславским. Меньше всего я хочу отрицать ценность самих поисков Вахтангова. Я только не хочу признавать за ними значения истины в «конечной инстанции». Вахтангов был художником в процессе становления, и этот процесс растянулся на всю его жизнь.

Грубо говоря, идеи Вахтангова, развиваемые им в практике Студии, пережили две стадии. О первой из них я вскользь уже сказал. Вахтангов, самый ревностный из учеников Станиславского, с огромным энтузиазмом воспринял его лозунг о «правде чувств». Он все театральные идеи, когда-либо его волновавшие, принимал с энтузиазмом и доводил до апогея, до крайнего выражения. Отсюда и возник его тогдашний лозунг: «изгнать из театра театр», добиться высшей «натуральности» чувств актера в сценическом представлении. Не надо забывать, что «Праздник мира», спектакль наиболее показательный в плане «психологического натурализма» Студии, был поставлен именно Вахтанговым.

Потом наступила реакция. Вахтангов, первый «переживальщик» в Студии, столь же энергично отказался от бесформия, от «я в предлагаемых обстоятельствах», сколь категорически настаивал когда-то на них. «Студия вступает в период искания театральных форм», — постоянно твердил он нам, встречавшимся с ним в работе. Восторженно восприняв революцию, мечтая о ревностном служении народу (факт общеизвестный), Вахтангов увидел способ отражения революции в театре в новаторстве формы прежде всего. Для передачи духа эпохи «просто реализма» показалось Вахтангову недостаточно. Ему мерещились грандиозность, масштабы, то, чего до сих пор не видели, что ломает привычные рамки сцены, устраняет из театра реальность и быт. Отсюда и мысли Вахтангова о том, что «бытовой театр должен умереть»[[42]](#footnote-43), а пьеса — лишь «предлог для {259} представления»[[43]](#footnote-44), что нужно раз навсегда убрать у зрителя возможность подсматривать, и многое другое.

В этом было верное и неверное, законный протест против психологических «излишеств» Студии и явный «перебор» в оценке активной роли формы в театре. Вахтангов был художником-мыслителем. Он смотрел в корень явлений искусства и видел их часто с удивительной глубиной. Мне лично он говорил в пору своего позднейшего «отхода» от сонма правоверных сторонников «системы», как ее понимали в Художественном театре. «Жаль, что я не могу поставить спектакль со “стариками” в Художественном театре. Они же пользуются “системой”, как хищники, берут из нее только то, что лежит на поверхности, не учитывая, как безграничны возможности закона переживания, какой это верный ключ к творческому многообразию в театре, к искусству различных жанров и форм». Эти слова я запомнил крепко и в дальнейшем не раз убеждался в том, как они справедливы. В вахтанговской критике натурализма и бесформия заключалось начало глубоко прогрессивное. А в то же время Вахтангов путался, впадал в экспрессионистические крайности, ставил «Эрика» в конструктивных декорациях, увлекался слабой пьесой «Архангел Михаил» и боролся с эстетизмом при помощи «Турандот», сам отдавая в том же спектакле известную дань эстетизму.

Я глубоко убежден, что экспрессионистические увлечения Вахтангова были временными, преходящими. Постоянной у Вахтангова была тяга к искусству правды, к сути творческих идей Станиславского. В юные годы мы считали Вахтангова «сугубым» реалистом. Таким он, в сущности, и оставался всю жизнь, как ни далеко отходил иногда от принципов театра, его воспитавшего (я имею в виду Московский Художественный театр). Вахтангов шел к высшему синтезу. Из его первоначального «отрицания театра» и последующего увлечения творчеством театральных форм должно было родиться уверенное мастерство реалистической режиссуры, {260} где высокая правда содержания всегда находила бы свой точный сценический эквивалент. Вахтангов весь был в будущем. Стоило ему прожить еще несколько лет — и его влияние на советский театр могло бы оказаться и куда более значительным и совсем иным, чем мы представляем себе сегодня.

Догадываюсь, что, изложив свои мысли о Вахтангове, я немедленно ставлю себя под удар как тех, кто до сих пор принимает Вахтангова некритически, так и тех, кто еще недавно искал способ низвергнуть с пьедестала этого большого художника, как «скрытого» путаника и формалиста. Мне могут сказать: «Позвольте. Значит, по-вашему, Вахтангов так и не создал ничего художественно и общественно ценного? Значит, мы не можем судить его по достоинству на том основании, что он будто бы весь в будущем? А “Потоп”, а “Эрик”, а “Чудо святого Антония”, а “Гадибук”, наконец, “Турандот”?»

Разумеется, можем и должны судить. Я и сам в этой книге намерен еще коснуться и «Эрика» и «Потопа». Вообще нигде не сказано, что противоречивые явления оценке не подлежат. Но оценивать Вахтангова нужно, мне кажется, непременно с поправкой на этот незавершенный путь, на нереализованные творческие искания. И, вероятно, думая так, я справедливее к Вахтангову тех, кто пытается выдать за «абсолют» промежуточные звенья его учения, и тех, кто рвется опорочить задним числом этого большого художника и большого человека.

Я заговорил о Вахтангове, потому что вряд ли найду лучший повод для этого на протяжении книги, и еще потому, что мне нужно было объяснить, по каким причинам Вахтангов, сразу ставший заметной фигурой в Студии, все же не может быть поставлен рядом с Сулержицким по степени идейно-художественного воздействия на искусство Студии тех лет. Вахтангов был прежде всего экспериментатором. У него не было той жажды практической театральной работы, которая буквально снедала всех нас. Просто ставить и просто играть было ему неинтересно. И между нами легко нарушалось понимание. Вахтангов порой обижался на нас, отходил от Студии, отдавал свое сердце другим. Да у {261} него и всегда было много привязанностей и среди них «своя» студия — Третья. К тому же Вахтангов был нашим ровесником, он режиссировал в Студии наряду с Болеславским, Сушкевичем, и мы уважали его талант, но не признавали за ним прав на творческое водительство, как признавали их за Сулержицким.

Имя Сулержицкого в последние годы произносят у нас с опаской или не произносят совсем. Вопрос о Сулержицком и его роли в русском театре начала века также принадлежит к числу запутанных и неясных. Но такая уж, видно, моя судьба, что мне приходится касаться запутанных вопросов в этой книге. Попробую сделать это еще раз.

С одной стороны, как будто доказано, что Сулержицкий был непротивленцем, толстовцем, что именно он превратил Студию тех лет в «этический» театр, что манифест Сулержицкого — «Сверчок» — вызвал резкую оценку В. И. Ленина, покинувшего зал в середине второго действия, — так рассердила его «мещанская сентиментальность Диккенса»[[44]](#footnote-45) и всего спектакля. Это факты, на них ссылаются все, кому приходится в той или иной связи заговаривать о Сулержицком. Но есть и другое. Есть непосредственное впечатление от Сулержицкого, свято хранимое каждым из бывших студийцев. Впечатление такое чистое, такое незамутненное, какое редко оставляет человек. И невольно думаешь: а бывает ли так на самом деле — светлая личность (действительно светлая) и в то же время носитель реакционных художественных идей? Не спешим ли мы с этим своим приговором? И можно ли считать, что сей приговор окончателен и обжалованию не подлежит?

Сулержицкий прожил трудную жизнь, полную потрясений и жестоких травм. Его биография во многих пунктах совпадает с биографией таких людей, как Горький и Шаляпин. Интеллигент до мозга костей, он в юности много бродяжил, ночевал на улице, работал грузчиком в порту, расписывал вывески, перепробовал все профессии, какие только были под силу его незаурядной {262} натуре. Учился в Московской школе живописи и ваяния, где подружился с Т. Л. Сухотиной-Толстой, и стал вхож в дом ее отца Л. Н. Толстого, чьими идеями действительно увлекался в юности. За отказ от военной службы был посажен в тюрьму и потом отбывал заключение в крепости Кушка на юге России. По просьбе Толстого возил духоборов в Канаду и, между прочим, не один, а вкупе с В. Д. Бонч-Бруевичем, записавшим во время этой поездки до тысячи духоборских псалмов.

Замечу, кстати, для тех, кто и ныне смотрит за это на Сулержицкого косо, что духоборы были гонимы царским правительством, что их преследовали, издевались над их религиозным чувством, и помощь духоборам была по тем временам гуманным делом, ставящим человека в разряд политически неблагонадежных. А Сулержицкий всю свою жизнь был человеком этого разряда. Горький пишет о нем: «В 1904 году г. Сулер служит санитаром в Маньчжурии, в 5‑м и 6‑м он, конечно (заметьте, Горький пишет: “конечно”. — *А. Д*.), принимает пламенное участие в общественной трагедии»[[45]](#footnote-46). Добавим к этому, что несколькими годами раньше Сулержицкий содержал нелегальную типографию в Кучине, где среди прочего печаталась и социал-демократическая литература, что он привлекался к дознанию по делу распространения ленинской «Искры». Детали немаловажные для характеристики человека.

У него был подлинный талант организатора. Неутомимый, активный, как Горький говорил, «вездесущий», он вечно что-то создавал, устраивал, кого-то спасал, кому-то отдавал последнее. Он тратил себя не жалея, бросаясь во всякое дело, если только дело это было чисто, если оно не выходило за рамки демократических, гуманных основ. Он принес в искусство знание жизни «от дворца до лакейской», целый кладезь живых наблюдений и «горестных замет» сердца. Да и само искусство было для него не прибежищем от гражданских бурь, как легко можно было бы подумать, учитывая, что он пришел туда в год поражения первой {263} революции, но средством вмешательства в жизнь, борьбы за ее переустройство на началах разумных и чистых, о чем Сулержицкий страстно мечтал всю жизнь. Проповедничество было в его натуре, и к искусству он подходил, как к проповеди, активному средству общественного воспитания.

И в искусстве и в жизни Сулержицкий сделал меньше, чем мог бы, именно потому, что занимался всем сразу, на все отзывался, всем нуждавшимся в помощи стремился помочь. Л. Н. Толстой, знавший Сулержицкого близко, тонко сказал ему однажды: «Любить — любишь, а выбирать — не умеешь и уйдешь весь на пустяки»[[46]](#footnote-47). Это свойство характера и в искусстве сделало Сулера лишь гениальным дилетантом. Он был одарен как музыкант, хорошо рисовал, вместе с Врубелем и Васнецовым расписывал фрески Киевского собора, прекрасно пел украинские песни, в короткий срок стал ближайшим помощником Станиславского по «системе», сделался режиссером, проявил потенциальные актерские способности. Станиславский пишет о нем: «Сулер был актер, рассказчик, певец, импровизатор и танцор. Счастливец! Должно быть, все музы поцеловали его при рождении»[[47]](#footnote-48). Станиславскому вторит Горький: «Он, как рыба икрой, был наполнен зародышами разнообразных талантов»[[48]](#footnote-49).

И все-таки театр был самой сильной любовью Сулера, может быть, потому, что то была поздняя любовь. Ради театра он многое оставил; в последние годы жизни дела Студии поглощали его целиком. Он пришел в театр и формировался как театральный художник в полосу «позорного десятилетия» в истории русской интеллигенции. Его первой режиссерской школой были «Драма жизни» Гамсуна, «Синяя птица» Метерлинка, андреевская «Жизнь Человека», опыты Крэга и Станиславского в «Гамлете». Он прошел эту школу, беря в {264} ней полезное, профессионально ценное, отбрасывая с порога мистическую мишуру. Он был решительно не подвержен декадансу и Студию сумел оградить от этого вредоносного влияния. Я сам слышал, как в минуту откровенности он окрестил крэговский «Гамлет» презрительной кличкой: «Золотой предбанник».

Он принимал участие во всех спектаклях Студии, но не подписал ни одной ее афиши. Он был скромен до полного забвения своих прав режиссера и руководителя. Он помнил только об обязанностях. И был воспитателем прежде всего. Каждый дурной поступок в Студии, каждое проявление зазнайства, грубости оскорбляли его душу, приводили в состояние тяжелой депрессии. Он был по-детски не защищен от горьких впечатлений и временами страдал от нашей нечуткости, от нарушений неписаных этических правил Студии. «Без этики нет эстетики», — любил он повторять. В его архиве хранится незаконченное письмо, где есть такие строки: «Пошлость и хамство — вот две самые утомительные для меня вещи. А приходится наталкиваться на них ежедневно и терпеть. Иногда терплю, а иногда так это начинает раздражать, что не могу больше нести»[[49]](#footnote-50).

Эта душевная тонкость, способность оскорбляться пошлым в жизни представляли собой характернейшие черты Сулержицкого. Несмотря на все свои метания, на то, что он и в самом деле периодами рисковал «уйти на пустяки», Сулержицкий был человеком нравственно, да и творчески цельным. Нельзя сказать о нем, как о Вахтангове, что он не успел сложиться, не сумел сказать всего, что хотел. Каждым своим шагом, как человек и как художник, он говорил одно и одно. Его идеал был интеллигентски прекраснодушен, внеисторичен, опрокидывался полным незнанием практических путей к его реализации. Но идеал у Сулержицкого был, была вера, живая и ясная, что уже само по себе лучше того разъедающего скепсиса, которым буквально пропитан был воздух эпохи.

Был ли Сулержицкий толстовцем?

И был и не был.

{265} Мы слишком широко пользуемся сегодня этим исторически конкретным понятием, забывая о том, что Ленин употреблял его в плане политическом и философском, имея в виду тех прямых реакционеров духа, которые обращали в догму, в средство оправдания позорной действительности слабые стороны учения Толстого. Сулержицкий не был сторонником «опрощения», не проповедовал вегетарианства, не увлекался поисками «бесцерковной» религии. И в этом был «сильнее» Толстого. Но он и не стал обличителем тоже, «срыванье масок» не было его стихией, и там, где Толстой ненавидел, клеймил, обличал, Сулержицкий надеялся, что дурной человек «одумается», что и у него есть сердце и он в конце концов вступит на путь добра. И в этом внеклассовом, абстрактно гуманистическом взгляде на жизнь Сулержицкий был, разумеется, неизмеримо слабее Толстого. Вот почему этот последний мог с полным правом сказать о нем: «Ну, какой он толстовец? Он просто — “Три мушкетера”. Не один из трех, а все трое!»[[50]](#footnote-51)

Это удивительно точно сказано. В мыслях и воззрениях Сулержицкого было чрезвычайно много «благородной гасконады» и очень мало реальных представлений о социальных причинах общественного неблагополучия. Ему казалось, что можно изменить, мир проповедью, что довольно очистить человека нравственно — и зло отступит, его позиции станут слабее. Он видел цель искусства, цель театра в том, чтобы «будить в человеке человеческое», воспитывать его добрым примером. И в этом «этическом непротивленчестве», если можно так выразиться, заявляло о себе его толстовство, своеобразное, очень частное, вытекающее из романтической, идеализированной, интеллигентской веры в добрые свойства человеческой природы.

«Я безмерно счастлив, празднично счастлив, и мне только хочется как можно лучше это сказать всем, кто утомлен, измучен, раздражен, что мы забыли, что есть солнце, что *люди хороши и именно все* (подчеркнуто мною. — *А. Д*.), что стоит только на минуту это {266} вспомнить, и начинается праздник — немедленно… И это ощущение радости, неотделимости друг от друга в лучшем, в котором все как по условному знаку вдруг соединяются, бросая все дурное, — это ощущение радости, ощущение единения так наполняет меня, что с трудом выдерживаю…»[[51]](#footnote-52) — писал он Станиславскому с места своего отдыха как раз в ту пору, когда Студия делала в искусстве первые шаги.

Вот она, жизненная программа Сулержицкого, мировоззренческая основа «Праздника мира», отчасти «Сверчка» и «Потопа». Разумеется, она далека от действительных условий общественной борьбы. И мы отнюдь не склонны сегодня разделять восторги «безумца, который навеет человечеству сон золотой». Но и судить Сулержицкого так сурово, как судили мы до сих пор, мне кажется, не за что. Сулержицкий не принадлежал, конечно, к той лучшей части русской интеллигенции, которая навек соединила свои жизненные интересы с передовыми идеями марксизма. Но он и не был реакционной фигурой для своего времени. Его призыв к добру, к гуманизму и справедливости в пору общественной реакции мог принести скорее пользу, чем вред. Мы большие грехи прощали людям, которые, пережив пору жестоких метаний, длительный период «отсиживанья» от гражданских бурь, приходили в конце концов к сотрудничеству с народом. Сулержицкий умер в канун Октября, за несколько месяцев до победы пролетариата. Но, когда мы в Студии спрашивали себя: «А что бы теперь стал делать Леопольд Антонович?» — ответ был один: «Пошел бы служить революции со всей присущей ему самоотдачей».

Мало того: у Сулержицкого при явном его прекраснодушии было развито чувство вины перед народом, личной ответственности за его страдания и беды. Он по-некрасовски клеймил себя (и нас) за неисполненный долг, за неумение слушать зов несчастных, точнее, за склонность его не замечать. Он и в творческом плаче призывал нас быть чуткими к этому голосу, не отгораживаться от него.

{267} Однажды мы получили от него письмо. Прочли, что-то поняли, мимо чего-то скользнули, отнеслись с сочувствием, но скоро забыли. И лишь теперь, перечтя это письмо[[52]](#footnote-53), я смог оценить всю глубину заложенных в нем идей, всю прогрессивность их для того времени, а кое в чем — и для наших дней.

Обстоятельства, вызвавшие к жизни это письмо, носили, казалось бы, сугубо специальный характер. Сулержицкий зашел в уборную Константина Сергеевича на представлении «Трех сестер». Возник разговор о роли слова в сценическом искусстве. Заспорили. Это была пора, когда Константин Сергеевич особенно увлекался «правдой чувств», когда ему казалось, что чувство — единственный строительный материал актера, более важный, чем действие и слово. «Идите по чувству, — говорил он нам. — Не заботьтесь о слове, слово за вас скажет автор. Идея родится в самом ходе сценического представления, если вы будете правдивы, если вы овладеете всей гаммой чувств, сменяющихся в душе героя».

Схожие мысли развивал он, видимо, и в той беседе с Сулержицким. Он тогда особенно восхищался искусством Дункан, казавшимся ему апофеозом чувства, и на этом основании подходил к еретическому выводу (весьма недолго, впрочем, занимавшему Станиславского), будто бы искусство вообще разговаривает без слов и помимо слов.

Насколько я понимаю, Леопольд Антонович не нашелся тогда, чтобы с весом, разумно возразить Станиславскому, а потом ночью думал об этом, и нужные слова пришли. И вот он обратился к нам, студийцам, потому, должно быть, что понимал, как близко все это касается Студии с ее интуитивизмом. Он написал нам письмо, далеко перехлестнувшее по своему содержанию тему его тогдашнего разговора со Станиславским.

Он писал, что всякое искусство имеет свою специфику, что сила Дункан состоит именно в том, что она опирается на эту специфику, но не игнорирует ее, что выразительность Дункан есть выразительность в танце, {268} умение «мыслить в танце», тогда как мы, актеры, *пытаемся быть* выразительными, минуя данные нам для этого средства и слово прежде всего. «Красота мысли и идей есть наивысшая красота, есть наивысший род искусства, и… оно возможно только через слово, — писал он… — В литературе мы это видим — *надо найти это на сцене*… Монолог “Быть или не быть” можно сказать только словами».

И тут Сулержицкий приходит к поразительному для того времени соображению о том, что игнорирование слова (конечно, Станиславского он в виду не имеет) характерно для переживаемого театром момента, что в основе его лежат, как сказали бы мы теперь, причины идеологического, мировоззренческого порядка.

«… Мысль опасна, а чем талантливее мысль, тем она опаснее. И чем она прекраснее — тем хуже. За мыслью не хотят следить, мысли боятся. В нашей полной противоречий жизни, построенной на лжи и обмане, на поражающей слепоте и жестокости, нельзя наслаждаться красотами мысли и идеи — потому, что красота идеи — это правда, истина. А вся наша жизнь проходит именно в том, чтобы истину от себя скрыть как можно дальше. Никогда она не была так невыносима, как теперь…

… Мы знаем, что наши жизни стоят жизней сотен тысяч людей, что мы отнимаем молоко у детей, что мы разлучаем семьи, гоним девушек на мостовые городов в продажу нашим сыновьям, что мы нашей жизнью, да, мы все это знаем, отнимаем у громадного большинства людей последнюю гармонику, давим песню грохотом машин на фабриках, куда мы гоним людей работать на нас, лишаем их не только хлеба, земли, но и неба, и мы все это знаем. Да, рядом, тут же рядом с нами, плечом к плечу — наши мастера, извозчики, нищие, обдерганные дети, просящие копеечку, разве все это можно не видеть? Правда, все искалеченное фабрикой и городом заботливо убирается с наших глаз, мы загораживаемся со всех сторон, но, увы, не можем — мы почти не видим — но знаем.

Мы уже не так примитивны, чтобы, спрятав голову, как страус, думать, что ничего худого для него нет, потому что он не видит… Как ни сопротивляемся мы, а {269} правда идет и идет, несмотря на все наше сопротивление.

Художественный театр на границе. Он начинает сам собой близко подходить к истине и начинает бояться ее, пятится, колеблется наряду со всем искусством и его развитием, так как Толстой сказал — талант обладает свойством вести к правде.

И теперь страшно — идти или свернуть?

Не сворачивайте — ищите!

Все равно оно придет, и вопрос только в том, первыми или последними вы придете.

Придете сами или вас приведут.

Еще никто не пожалел, что шел за истиной!»

Вот это письмо, весьма далекое, на мой взгляд, от прекраснодушия. Его содержание конкретно и емко. На двух-трех страничках письма Сулержицкий сумел удивительно много сказать. Он объяснил, почему искусство предреволюционной эпохи зашло в тупик, почему из театра этого времени так тщательно изгонялись мысль и слово, подменяемые то туманной символикой, то марионетками, то пантомимой, то стилизацией. Дал почувствовать, на каком жестоком распутье оказался Художественный театр, силой своего искусства подведенный к правде и испугавшийся самой этой правды. Призвал к идейности как залогу жизнеспособности театра. Поделился с нами своим предчувствием неизбежных и скорых социальных перемен.

И как далек облик Сулержицкого, встающий из этого письма, от версии о Сулержицком-толстовце, утешителе-реакционере, стремящемся отдалить своих современников от жгучих вопросов общественной борьбы Нет, с Сулержицким мы что-то путаем, и наше жизненное, студийное впечатление о нем как гуманисте и демократе ближе к истине, чем те «социологические» выкладки, которыми оброс его образ за годы, когда вопросы, связанные с «позорным десятилетием», скорее замалчивались, чем подвергались анализу в нашей искусствоведческой литературе.

Когда Сулержицкий пришел в Студию, он был уже безнадежно болен — у него был запущен нефрит, полученный во время путешествия с духоборами. Лечиться он не любил. Его уговаривали поберечься, не тратить себя {270} так безрассудно, а он отвечал со своей обычной открытой улыбкой, без тени рисовки и самолюбования: «Как я могу не работать много, когда мне так мало осталось жить?» В Студии Сулержицкий неизменно появлялся с бутылкой «Ессентуков» в одной руке и яблоком в другой. Работая, он откусывал понемногу от яблока, запивая его минеральной водой, и это было его питанием и одновременно его лекарством. Он носил свитер, из-под которого виднелась белая рубашка с отложным воротом, а брюки натягивались на все это сооружение подтяжками кверху, и в таком виде он ходил по театру — милый, всеми нами любимый Леопольд Антонович.

Не любить его было невозможно. Горький пишет о нем — и вполне справедливо, что он всюду становился любимцем людей. Он был другом Толстого, Чехова, Станиславского, Москвина, наконец, самого Горького. Он был другом всех нас, студийцев. Любя его, мы лишь платили ему за его удивительную сердечную теплоту. В Студии был известен случай — потом о нем рассказал сам М. Чехов в своих воспоминаниях, — когда больной Сулержицкий целый день с утра и до вечера простоял под дождем и ветром у призывного пункта, ожидая Чехова, вызванного туда повесткой. Случай был далеко не единичный. Он говорил нам «ты» и заботился о нас куда больше, чем о собственном сыне.

Болезнь не помешала ему быть человеком редкостного, неиссякаемого жизнелюбия. Замечательно сказала о нем Т. Л. Сухотина-Толстая: «Он весело работал и весело страдал». Он никогда не пил — ему было запрещено, но на наших вечеринках был пьянее пьяного: шутил, дурачился, разыгрывал сценку «рыбка в аквариуме», «спiвав» украинские песни, то удалые, то протяжные, — и делал это великолепно. Всегда доступный, Для всех открытый, всеми помыслами обращенный к людям, к жизни, он был настоящей душой Студии, ее совестью на том раннем этапе нашего творческого пути.

### \* \* \*

Я уже сказал о том, что Сулержицкий вмешивался во все спектакли Студии главным образом как их толкователь. Мы общались с ним ежедневно и были {271} в той или иной степени заражены его взглядами, светлым его идеализмом. В этом смысле наиболее показательным спектаклем Студии действительно был «Сверчок на печи», о котором Станиславский сказал, что для Студии он — то же, что «Чайка» для Художественного театра.

Я не собираюсь умалять здесь значения «Сверчка», напротив, хочу его взять под защиту, однако мне думается, что развитие Студии шло по разным каналам. «Гибель “Надежды”» с ее социальными контрастами не была случайным явлением в нашей практике; «Надежда», а вслед за ней «Потоп» и Вечер произведений А. П. Чехова образуют в истории Студии линию не менее, а может, и более важную, чем «Сверчок» и спектакли, так или иначе к нему прилежащие.

Первоначально я не был занят в «Сверчке» и знакомился со спектаклем как зритель, хотя потом, после революции, бесчисленное число раз сыграл в нем Джона Пирибингля. В сентябре 1914 года я был призван в действующую армию и уехал на Кавказский фронт. Потянулась хлопотная солдатская лямка, горячие дни и бессонные ночи, жестокая бессмыслица «субординация», унылое однообразие позиционной войны. В голову неотвязной чередой лезли мысли о доме, о близких, о любимом театре, о простых человеческих радостях, мимо которых проходил равнодушно, которые не умел в достаточной степени ценить. Было жаль расточительно загубленного времени, целых месяцев, прожитых зря. Я давал себе клятву, вернувшись, начать жить по-новому, по-разумному, пользуясь всеми благами, какие дает человеку мирная жизнь. С такими мыслями я приехал в Москву в свой первый военный отпуск, и вот тогда-то я увидел спектакль «Сверчок на печи».

Мне писали товарищи о том, что спектакль имеет небывалый резонанс в Москве, что он идет с колоссальным успехом. Я относился к их восторгам с известным недоверием. Мне казалось странным: война, тучи на горизонте, свистопляска дежурных «патриотических» фраз на сцене, в поэзии, в песнях, в печати, северянинские «изыски» и бананово-лимонные Сингапуры Вертинского, оперетта, шантан, кабак — и вдруг Диккенс, {272} девятнадцатый век, устойчивость, наивность, сказка! Что могло привлечь к этому спектаклю зрителей 1915 года, скрывался ли в нем для них хоть какой-нибудь жизненный «урок»?

Я понял это сразу, едва вступил в затемненный зал маленького театрика на Скобелевской площади и почувствовал, как взволнованно дышат зрители, внимая нехитрому ходу повествования. Я понял, что спектакль говорит как раз о том, о чем мечталось мне в моем фронтовом уединении, о чем сотни раз думалось всем этим людям, из которых у каждого третьего — муж, или сын, или брат на войне. В нем шла речь о простом и обыкновенном, о множестве мелочей, из которых складывается самое понятие «мирного времени». Сверчок за печкой и чайник над огнем, семья, собравшаяся за накрытым столом, глоток вина после долгого пути под дождем, ребенок, спящий на руках у няньки, самоотверженная, трогательная любовь жены к мужу, отца к дочери, наивные и смешные куклы, сделанные руками слепой девушки, брат, вернувшийся в отчий дом из далекой Америки, — вот как «читался» этот спектакль в тот первый год империалистической войны в настороженной Москве. Он говорил о вещах, понятных каждому человеку: о том, как хорошо любить и быть любимым, как много значит тепло домашнего очага, как неоценима человеческая дружба, вовремя протянутая рука, на которую можно опереться. Он говорил о счастье, отнятом войной у великого множества лиц.

Рождественская сказка Диккенса, оптимистичная, как всякая сказка, и зрителя настраивала оптимистически, утверждала в горьковской мысли, что «и жизнь — благо, и люди — хороши», что не сданы еще в архив понятия верности, совести, чести, что в конечном счете всегда торжествует добро. Врываясь в атмосферу шовинистического угара, в «разливанное море» цинизма и порнографии, «Сверчок» настраивал благородно, очищал от военной накипи человеческие сердца.

Конечно, идеи, вызвавшие к жизни этот спектакль, были заявлены в нем с обычной для Студии неконкретностью. Они были непереводимы на язык прямых социальных понятий. Но лирическое ощущение «нерва» {273} времени переполняло спектакль и находи отзвук во многих душах. Вот почему я считаю, что «Сверчок» не был созданием «интимного» театра, что в этом наивном и простеньком зрелище невольно воплощались чаяния самых разных людей, вступивших в горькую военную пору. Недаром «Сверчок» оказался самым «посещаемым» из спектаклей Студии и прошел за 8 лет (до юбилейной даты, когда подводились итоги) 509 раз — факт небывалый в истории театра начала века.

Высокой оценки заслуживает художественная сторона спектакля. «Сверчок» был произведением редкой гармонии. В нем совпадали наивность, ясность и улыбка Диккенса (пусть Диккенса-сказочника, а не Диккенса-сатирика), «святой идеализм» Сулержицкого, наконец, молодость и творческое целомудрие Студии, сыгравшей спектакль задушевно и просто, без театральных румян.

Если принцип оформления в сукнах для многих спектаклей был лишь вынужденным, то здесь он отвечал самому духу постановки, вся сила которой — в правде взаимоотношений, в простодушии чувства, в безыскусственном переживании, в той сказке, которая сотворена из обыденщины, из вещей, повседневно окружающих нас. Разрисованный, шумный, веселый чайник над камином, чириканье сверчка в печке и самый этот камин, тяжелый, с чугунной решеткой, с массивными креслами по обеим его сторонам, но с таким ярким, жизнерадостным пламенем, что было весело на него смотреть, — вот из чего составлялся зрительный образ спектакля, в чем находила себя его мысль.

И актеры, занятые в «Сверчке», удивительно были на сцене «самими собой», сохраняли предельную искренность в ситуации диккенсовской сказки. Однако «Сверчок» Студии меньше всего был прибежищем «чистой» психологии; перевоплощение, это таинство театра, присутствовало в нем в полной мере. Я придирчиво судил тогда работу моих товарищей, потому что остро им завидовал. Но и я не мог не склониться перед грацией и нежностью малютки Мэри — М. А. Дурасовой, шумным добродушием неуклюжего увальня Джона — Г. М. Хмары, сдержанным горем слепой Берты — {274} В. В. Соловьевой, преувеличенными Восторгами несуразной Тилли — М. А. Успенской.

Но истинными вершинами спектакля были два образа: игрушечника Калеба в исполнении М. А. Чехова и фабриканта Тэкльтона в исполнении Е. Б. Вахтангова. Калеб продолжал в творчестве Чехова линию, начатую еще ролью Кобуса в «Надежде», образуя высший ее подъем. Это был самый человечный, самый трогательный образ в спектакле. Калеб — человек горемычной судьбы. Он обделен всем — даже дочь, единственное его сокровище, оказалась незрячей. Изо дня в день сражается Калеб с нуждой, не теряя мужества и не унывая. Больше того, он сильнее нужды. Он побеждает ее стойкостью духа, поэтичностью душевного склада, умением осветить окружающее его убожество светом доброго вымысла.

Вот он сидит на своей колченогой скамеечке в ногах у дочери и рассказывает, рассказывает ей о прекрасном мире, среди которого она живет. Калеб Чехова не только совершал в этот миг подвиг отца, ложью ограждающего своего ребенка от злой судьбы с ее ударами; он рассеивал мрак ясной верой в то, что в конце концов так и будет, как он рассказывает, что все свершится по его словам. Он не тешил себя иллюзиями, не уходил от реальности в сказку, не бежал от грешной земли с ее бедами; он ждал, чтобы сказка спустилась на землю, чтобы она облегчила суровую участь бедняка. И когда приходил Тэкльтон, мрачный человеконенавистник Тэкльтон, любящий ночь больше дня и холод больше тепла, добрые глаза Калеба — Чехова смотрели на хозяина печально и осуждающе, как на человека, добровольно стянувшего свое сердце панцирем недоверия к людям. Калеб, странно сказать, жалел Тэкльтона, и в этой жалости доброго человека к дурному со всей полнотой сказывалось нравственное торжество героя.

Если Калеб был самым чистым и благородным существом в спектакле, то Тэкльтон воплощал в себе начало противоположное, контрастное. Вахтангов был единственным актером, вносившим в «Сверчка» ноту диккенсовского сарказма, в лирическую гамму спектакля — суровые и резкие тона. Высокий, прямой до педантизма, {275} с негнущимися коленями, с шарнирной походкой, скрипучим голосом, ломаными жестами, с глазами, прикрытыми, как перепонками, тяжелыми круглыми веками, он и сам казался лишь усовершенствованным творением своей игрушечной мастерской. Подобием человека, пародией на него представал Тэкльтон — Вахтангов в первых актах спектакля. И, когда Калеб — Чехов, укоризненно покачивая головой, «переводил» на добрый лад все дурные поступки Тэкльтона, рассказывая о нем дочери как о хорошем чудаке, казалось, что старый мастер просто-напросто сдирает со своего хозяина эту механическую оболочку, обнажая под ней теплое, живое, человеческое.

Именно так и случалось в конце спектакля. Загорались ясным светом рыбьи глаза Тэкльтона, появлялась упругость в движениях, смягчался голос, пронзительно резкий дотоле, кукла оживала, превращалась в человека. В лучах всесильного диккенсовского идеализма таял и этот любитель мрака, человечность побеждала, мир и благополучие воцарялись в маленьком домике с ярко горящим камином, за которым поет-разливается неугомонный сверчок.

Спектакль этот в обстановке 1915 года общественно противостоял шовинистическому угару тех лет, художественно — айхенвальдовскому «отрицанию театра». В спектакле сильны были гуманистические нотки, он утверждал право маленького человека на счастье. Но вместе с тем в «Сверчке» Первой студии было и много донкихотского, сентиментального, что выглядело попыткой примирить и сгладить, утопить во всеобщем прекраснодушном идеализме действительные противоречия жизни. И, разумеется, люди передовые, революционно настроенные, не могли это понять и простить.

Этим объясняется и та всем хорошо известная суровая оценка, которую дал Ленин спектаклю «Сверчок на печи». Но мне кажется — не только этим; и я еще буду иметь случай вернуться к данному спектаклю Студии в следующей главе.

Еще меньше приходилось Студии краснеть за «Потоп» — спектакль, который несколькими годами позже {276} понравился Ленину[[53]](#footnote-54). Скорее эффектная, чем глубокая, пьеса Г. Бергера стала поводом для спектакля общественно значительного, продолжавшего в репертуаре Студии линию, начатую «Гибелью “Надежды”». Парадокс о людях буржуазного общества, утративших свою буржуазную сущность перед лицом стихийного бедствия, разрешался в спектакле саркастической повестью о неистребимости буржуазного в буржуа, о волчьей морали мира богатых, где каждый за себя, где зоологический эгоизм является незыблемым законом. В спектакле столкнулись два начала, две воли — Сулержицкого и Вахтангова, и равнодействующая этого столкновения оказалась в пользу спектакля. Каждый из этих больших художников брал в пьесе Бергера нечто свое, лично ему дорогое, а в результате она оказалась прочитанной в ее решающих идейных мотивах.

Сулержицкий ценил в «Потопе» главным образом второй акт. Ему страшно нравилась та внезапная размягченность, то великодушие, которые охватывают героев «Потопа», когда хлынувшая вода на сутки отрезает их от остального мира, обращая холл модного бара в своего рода Ноев ковчег. Для Сулержицкого весь спектакль был лишь способом еще раз напомнить людям о том, что они прежде всего люди, что хорошее в них — исконно, а дурное — поверхностно. И эта возможность так увлекала Сулержицкого, что он просто-напросто игнорировал следующий, третий акт, сводящий на нет все «достижения» акта второго.

Он говорил: «Ах, какие смешные люди, все милые и сердечные, у всех есть прекрасная возможность быть добрыми, а заели их улица, доллары, биржа. Откройте это доброе сердце их, пусть они дойдут до экстатичности в своем упоении от новых открывшихся им чувств. Вы увидите, как откроется сердце зрителя. А зрителю это нужно потому, что у него есть улица, золото, биржа. Только ради этого стоит ставить “Потоп”»[[54]](#footnote-55).

{277} Вахтангов смотрел на дело иначе. Он великолепно чувствовал авторскую иронию в адрес «христианнейшего» второго акта и ею стремился насытить спектакль. Он видел: да, пока за окнами бушует буря, казалось бы, приговорившая к гибели кучку несчастных, что жмутся за железными ставнями бара, пока надежды на спасение нет, сохраняется видимость полного равенства, забыты классовые, имущественные преграды, еще вчера разделявшие их. Но это — лишь видимость, «доказательство от противного», в свете которого еще отчетливее проступают «родимые пятна» общества, сформировавшего психику этих людей.

Спала вода, улеглась непогода, в холле зажегся электрический свет, зазвонил телефон, застучал телеграф, и «улица, доллары, биржа» энергично вступили в свои права: беднякам не оказалось места в баре, где «должно быть прилично днем», хлебный король погрузился в свои махинации, адвокат заторопился в суд, а хозяин бара Страттон беззастенчиво подал посетителям счет за вино, выпитое во время «потопа». Да и самый потоп оказался фикцией — маленькие неполадки на недавно выстроенной плотине коснулись одной только улицы, нескольких домов; жизнь буржуазного города не нарушена, она течет точно так же, как и текла. И такое горькое чувство вызывали этот город и эти люди, спаянные взаимной ненавистью, вконец испорченные буржуазной цивилизацией, что невольно думалось: старый мир безнадежно болен, он годится только на слом. Именно к этому выводу тяготел спектакль, поставленный на «интимной» сцене в одной декорации с несколькими исполнителями, но несущий в себе зерно большого и смелого обобщения. К такому обобщению вел спектакль Вахтангов.

Я был зрителем «Потопа», прежде чем стал его участником, да и самое это мое участие в качестве третьего (после Чехова и Вахтангова) исполнителя роли Фрезера не представляет интереса. Но я отлично помню, как поразила меня графичность, жесткость этого спектакля, отсутствие в нем обычной для Студии умиленности, либерально-интеллигентского призыва к добру. Чем благостнее, чем искреннее в своей глубочайшей {278} растроганности звучал второй акт, «ведомый» Сулержицким, тем горше было наступление третьего с его трезвостью, царством делового расчета, полным забвением всякой сентиментальности. А вот если бы «Потоп» ставил не Вахтангов, а кто-либо из студийцев, наделенный меньшей, чем он, самостоятельностью, спектакль мог бы некритически потянуться за Сулержицким, и было бы плохо, потому что одно дело — рождественская сказка Диккенса с ее демократическими героями и совсем другое — оправдание биржевых дельцов, хлебных королей и прожженных буржуазных адвокатов.

Даже М. Чехов, актер-лирик, в «Потопе» играл сухо, резко. В его герое — озлобленном, брюзжащем на весь свет неудачнике — остро чувствовалась сумасшедшая зависть к тем, чье возвышение в мире деловых афер было началом его, Фрезера, падения. Фрезер ненавидит, презирает Бира и ему подобных лишь потому, что сегодня им выпал счастливый номер в лотерее, которая зовется биржей, потому, что ему страстно хочется занять их место, — и этим исчерпывается его жизненный интерес. Колесо повернулось — и он оказался снизу: но завтра — завтра настанет его черед взлететь вверх. Этой надеждой живет Фрезер, мелкая душонка, исполненная злых и ничтожных страстей.

Я смотрел и видел, как «крепчает» талант Чехова, как нарастают в нем новые нотки — резкие, обличительные. И я не ощущал в этой его работе никакого элемента лирики, как ощущали его иные из моих товарищей, а также критики, писавшие о спектакле. Мне кажется, что они ошибочно характеризовали как лирику маниакальность Фрезера, его поглощенность одной мыслью, одним желанием. Все эти черты были свойственны таланту М. Чехова и дали знать о себе в этом спектакле.

И еще помню в спектакле одну деталь, с которой, как я слышал, Вахтангов очень и очень возился. У Бергера есть маленькая роль так называемого второго клиента, который появляется на секунду в первом действии, а затем в самом финале пьесы. Это постоянный посетитель бара Страттона своего рода «прикрепленный», ровно в десять выпивающий традиционный коктейль. Второй клиент как бы обрамлял весь спектакль. {279} Являясь как ни в чем не бывало за своим коктейлем в финале, он неопровержимо свидетельствовал, что ничто не изменилось в мире за те сутки, пока посетители бара переживали свой мнимый потоп. Второй клиент врывался в помещение бара как смерч, сметая на своем пути салфетки, подносы и стулья. Он весь был олицетворением биржи с ее золотой лихорадкой, образцом буржуазного практицизма — даже коктейль входил в деловой график дня. Священнодействие с десятичасовым коктейлем должно было символизировать собой незыблемость буржуазных законов, а весь спектакль — служить подтверждением того, как мало в этих законах буржуазного общества подлинной человечности. Великолепно была найдена эта «точка» в спектакле. Мысль его была реализована до конца — серьезная мысль, лишенная всякой идеализации.

Коснусь еще одного спектакля, интересного тем, что он характеризует Сулержицкого-режиссера несколько с другой стороны — я имею в виду вечер произведений А. П. Чехова. Вечер состоял из четырех миниатюр: «Юбилея», «Предложения», «Лекции о вреде табака» и инсценированного рассказа «Ведьма» и в наибольшей степени нес в себе следы непосредственного режиссерского вмешательства Леопольда Антоновича. Он не только «рассказывал» студийцам этот спектакль, он его непосредственно делал. Я отчетливо помню (очевидно, это совпало с очередным моим отпуском из армии), как он занимался с великолепной исполнительницей роли «ведьмы» Ф. В. Шевченко[[55]](#footnote-56), уча ее и студийца Колина, игравшего дьячка, слушать звон колокольчика заплутавшейся почты. Он добивался от обоих исполнителей умения слышать и остроты реакции на этот дальний звон, требовал, чтобы эта реакция была своей у каждого. У дьячка колокольчик вызывает чувство мстительного удовлетворения: вот и доказано, что жена его — ведьма, что она «кружит почту», приманивая к себе молодцов с проезжей дороги; у нее, истомленной долгим и тоскливым одиночеством, тот же {280} звук рождает проблеск надежды на лучшее, на то, что будут еще перемены, хоть какие-то встречи впереди.

Сулержицкий требовал от Шевченко, чтобы в ее исполнении не было ни намека на прямой «зазыв» или кокетство. Он искал внутренней манкости, весь «фокус» которой заключен в силе внутреннего ожидания, буквально снедающего душу «ведьмы». И действительно, в «ведьме» Шевченко не было чувственности пошлой женщины. Была она тихая, мягкая, с опущенными веками, красивая неброской русской красотой. Но против ее воли нарастал в ней зов молодого, здорового существа, задавленного беспросветной, томительной жизнью со старым, ядовито-скрипучим дьячком. Образ оказывался чистым и целомудренным, а весь миниатюрный спектакль — протестом против общественной системы, которая душит живые чувства человека, отнимает у женщины право на счастье, на материнство и любовь.

Чистой и очень трепетной была и сцена «ведьмы» — Ф. В. Шевченко с почтальоном — В. В. Готовцевым. И здесь Сулержицкий добивался от исполнителей предельной правды как внешнего, физического самочувствия, так и правды переживания. Готовцев буквально приносил с собой на сцену холод улицы, промозглость снежной бури, кружившей его вокруг одного и того же места несколько часов подряд. Дрожащими, негнущимися пальцами развязывал он башлык, с трудом разматывал реденький шарф, чуть закрывавший горло, и зрителям тоже становилось зябко, и казалось, что человек этот согреется не скоро, что у него словно кости промерзли.

Но потом в сцене начинали главенствовать мотивы внутренние, психологические: почтальон, опьяненный присутствием красивой женщины, устремлялся к ней всем существом, совершенно этого не сознавая. Эти двое тянулись друг к другу непроизвольно, как тянется цветок к солнцу, оба молодые, здоровые, чистые, оба зло и несправедливо обделенные жизнью. И, когда, чуть дотронувшись пальцем до ее кожи, почтальон произносил шепотом: «Какая у тебя шея! Фу, какая!» — зрительный зал замирал и — я ручаюсь за это — не было {281} в нем ни одного человека, воспринявшего этот эпизод как-нибудь фривольно, скабрезно.

А потом все исчезало, возвращалась реальность с ее неумолимостью: почтальон снова заматывал свой шарф, надевал башлык и уходил, нахохлившись, заранее ежась от пронзительного ветра, воющего за стеной, и вот тогда в первый раз за весь спектакль рыдала женщина о своей загубленной доле, рыдала так горько, так безнадежно, что это буквально потрясало сердца. С тех пор я всегда считал Шевченко актрисой потенциального трагического дара, почти не реализованного в ее дальнейшей судьбе.

Кроме «Ведьмы» в чеховском спектакле пользовалось успехом «Предложение», а в нем — актер Павлов в роли Чубукова. Приходили актеры Художественного театра специально на него смотреть. И Станиславский захаживал частенько; должно быть, ему казалось, что в «Предложении» заложено «зерно» верного подхода к водевилю, да еще водевилю чеховскому, то есть высокохудожественному.

Образ Чубукова строился на двух красках — не только контрастных, но, так сказать, взаимоисключающих. С одной стороны, кротчайшее существо, из смирных смирное, из покладистых покладистое, легко отступающее перед малейшим напором. С другой — сущий дьявол, когда коса найдет на камень, когда дело коснется известного «пунктика». Крик, шум, исступление, чуть ли не драка, а там, глядишь, опять тишь да гладь, и только удивляешься: да полно, этот ли человек бесновался здесь минуту назад? Так возникает вывод: грош цена этой покладистости, если она — лишь преддверие троекуровского самодурства, и что это за самодур, если с ним может справиться даже ребенок! Образ оказывался не только смешным, но и уродливым. Лишь тина обывательской жизни порождала такие контрасты. Это был водевиль, но и в нем чувствовалось, что замечательный художник Чехов умел видеть правду времени, среды, атмосферы в самой веселой «осколочной» ситуации.

В целом чеховский спектакль не выходил за пределы традиции. Он развивался в русле «больших» чеховских постановок Художественного театра и опирался на их {282} плодотворный опыт. Но это было доброе следование традиции, творчески сближавшее Студию с Художественным театром. Спектакль свидетельствовало том, как чутко воспринял Л. А. Сулержицкий то лучшее, что нес в себе метод театра, отточенный прежде всего на Чехове, о том, что он, Сулержицкий, был не только и не просто «утешителем», но художником, которого правда искусства подводила к размышлениям общественного порядка.

«Гибель “Надежды”», «Потоп», вечер А. П. Чехова, во многом «Сверчок на печи» — все эти работы Студии, я думаю, могут быть отнесены к положительным явлениям искусства той эпохи. Они утверждали в мысли, что Студия — плоть от плоти Художественного театра, что она развивается творчески правильно, вступает в жизнь под тем же знаменем, с каким выходил когда-то на дорогу искусства этот превосходный коллектив. Повторяю еще раз: противоречия Студии в ту пору были скрыты, существовали в зачатке, их не мог «углядеть» даже самый внимательный зритель. В глаза бросалось только хорошее, и этим хорошим козыряли так часто, заводя речь о Первой студии, что мы начинали привыкать к похвалам.

Больше того: устойчивость реалистических принципов Сулержицкого, интерес к «правде чувств», характерный для Студии, удерживали ее от новейших театральных «веяний», отдаляли от той линии в репертуаре Художественного театра, которую сам Станиславский назвал «линией символизма и импрессионизма». В какие-то моменты своей тогдашней практики Студия оказывалась чуть ли не реалистичнее Художественного театра. Как же было нам не загордиться, не почувствовать себя в силах состязаться с самими «стариками» театра, не пожелать полной творческой автономии? Так даже то лучшее, что было в Студии тех лет, парадоксально толкало ее на путь ошибок, подхлестывало наши заблуждения, углубляло пропасть между нами и Станиславским.

Но, увы! В ранней Студии было не одно только хорошее.

Интересно, что, сыграв премьеру «Гибели “Надежды”» {283} в Петербурге, Студия открылась в Москве, в своем здании на Тверской, другим спектаклем — шел гауптмановский «Праздник мира», вторая работа Студии. Есть нечто печально знаменательное в этом факте. «Праздником мира» начиналась другая страница в жизни Студии — такая страница, которая не могла принести ей чести.

В этом раннем произведении Гауптмана, натуралистическом и болезненном, картина нормальных человеческих чувствований искажена. Там представлены вздыбленные психологии, невылазно-путаные отношения, разрушенные семейные связи, беспричинная, глухая вражда, разъединяющая людей одного круга, людей, которым, в сущности, нечего делить. Контрдействие Иды, свято верящей «в праздник мира», в то, что ей наконец удастся объединить в общем порыве любви и всепрощения членов больного семейства Шольц, было слабо, неубедительно выражено в спектакле, потому что и в пьесе эта линия зыбка; она, говоря языком военных, плохо укреплена. Идея примирения распавшейся семьи оказывалась в спектакле лишь поводом для тягостных объяснений, психологических загадок, мучительного самоанализа.

В данном случае Студия как бы шла мимо сути, идейного смысла произведения. Она не задавалась серьезно вопросом, чему должен служить этот ее спектакль, ради чего следует ставить «Праздник мира» молодому театру осенью 1913 года в Москве. Правда, исследователи творчества Е. Б. Вахтангова пытаются подвести под спектакль идеологическую базу «распада буржуазной семьи», составлявшего будто бы режиссерскую тему спектакля. Мне кажется, что это — сомнительное соображение. Разумеется, объективная картина семейных отношений, встающая из «Праздника мира», была и на сцене достаточно непривлекательна. Но таков был лишь невольный вывод спектакля, не преследовавшего целей обличительных, сатирических. В нем было сказано лишь то, что сказалось, к чему зритель был подведен самим ходом повествования, а суть спектакля заключалась в другом, и другое интересовало в нем Студию.

{284} Пьеса Гауптмана служила участникам как бы удобным сценарием для упражнения в правде чувств. Исследовались тончайшие извилины этих чувств, их прихотливые повороты, их аккорды, созвучия и диссонансы, как в сложной симфонической партитуре. Это ставило перед актерами интересные задачи и поначалу не казалось ни опасным, ни предосудительным — такое вот essais из области правды чувств.

И действительно, в первых спектаклях «Праздника мира» все же присутствовало нечто, что позволяло до времени не замечать неврастенической сущности пьесы. Была ли это молодость участников, или тонкость художественной отделки, или предельная искренность в предлагаемых пьесой обстоятельствах, но только вначале в спектакле был дружный ансамбль, была атмосфера и серьезные актерские удачи — например, М. Чехов в роли слуги Фрибэ, этого дряхлеющего летописца дома Шольц. И, хотя в некоторых газетах отмечали уже тогда, что успех спектакля был «успехом клиники», истории болезни, что в спектакле обстоятельно представлен «наш, славянский, кромешный ад»[[56]](#footnote-57), думается, что в то время дело так еще не обстояло и самые эти оценки шли лишь в ряду привычных критериев эпохи, а рецензенты этого типа приписывали спектаклю игру своих собственных расходившихся нервов. В ту пору модно было видеть в спектаклях «кромешный ад», и даже в «Карамазовых» некоторые из критиков только его и увидели.

И все-таки спектакль, лишенный серьезной идеи, был обречен на духовную смерть. Должен был наступить такой момент, когда самоцельные переживания перейдут в свою противоположность, обернутся неправдой, зажимом, истерикой — словом, тем самым «вывихом», с которым сражался Станиславский, утверждая в Студии правду чувств. И если Константин Сергеевич с обычной его дальновидностью сразу отнесся к спектаклю куда холоднее, чем к «Гибели “Надежды”», если Владимир Иванович не похвалил нас за «Праздник мира», то по прошествии известного времени и Сулержицкий, любивший спектакль, вложивший в него много души, восстал {285} против этой работы Студии. После смерти Сулержицкого в «Вестнике театра»[[57]](#footnote-58) были напечатаны отрывки из его «Дневника» последних лет, где он подверг жестокой критике то состояние, к которому скатился спектакль «Праздник мира» в ходе его сценического бытия.

Он отмечал, что «независимо от размера дарования у всякого актера есть лучшие способы воздействия на публику и худшие», что кроме мышечного напряжения, которое студийцы выучились успешно преодолевать, существует еще напряжение нервное — худшее из всех возможных. Он вскрывал показную, демонстративную природу истерики, в которой истинное чувство не участвует, в которой вечно сквозит желание покрасоваться своей утонченной душой. И это относится в равной степени как к зрителям, так и к актерам. Эти последние, по словам Сулержицкого, «полюбили свой смех, слезы, свои ужасания больше, чем то, откуда это у них, как у художников, родилось». Он требовал от актеров не истерики, относящейся уже не к области реалистического творчества, а к области «внешних раздражителей нервов», но воздействия «душой на душу», возвращения к истокам, породившим данное чувство в спектакле.

Полагаю, что этим отзывом Сулержицкого исчерпывается вопрос о «Празднике мира», о месте, занимаемом этим спектаклем в истории Студии первого периода. Обращаясь к участникам спектакля, Сулержицкий надеялся, что все еще можно исправить. Он ошибался. Уже ничего нельзя было исправить. «Праздник мира» был все-таки мертворожденным созданием; изломанная, болезненная пьеса Гауптмана могла принести только вред неокрепшим талантам. И, когда в связи с этим спектаклем возникает термин «интимный театр», у меня не находится против этого никаких убедительных возражений.

Еще хуже обстояло дело со спектаклем «Калики перехожие».

Я помню, какое недоуменное чувство царило в Студии, когда на доске ее объявлений появился листок с распределением ролей в «исторической» {286} трагедии Волькенштейна. Пьеса не нравилась решительно никому. Да и что в этом холодном, искусственном произведении, переносящем в тринадцатый век непротивленческие теории века двадцатого, могло привлечь молодых актеров Студии, весьма мало подверженных богостроительным увлечениям эпохи? Беспринципность Студии, отсутствие у нее своих репертуарных критериев в этом вопросе сказались с особенной силой.

В пьесе действует группа странников — калик перехожих, объединенных идеей паломничества ко гробу господню в город Иерусалим. Предводительствует каликами «веселый атаман» Алексей, веселый оттого, что выбрал свой путь смиренника-правдолюбца. Калики надеются прожить в грешном мире, минуя мирские соблазны, обходя стороной усобицы древней Руси. Но это не удается. Оказавшись случайным свидетелем братоубийства, Алексей вступается за справедливость, поднимает меч на свершившего зло. Так сам он становится на путь греха, нарушает заповедь «не убий!», притчу о «левой щеке», подставленной тому, кто «дерзнул» на правую. В этом заключается, по Волькенштейну, трагическая вина героя. Осознав свой грех, Алексей добровольно приемлет кару — калики зарывают его в землю живым.

Трагедия Волькенштейна далека от историзма, зато в ней весьма отчетливо отражены философские диспуты предреволюционной поры. В пьесе представлены две силы, две концепции: правда «каличья», близкая к догмам непротивления и не имеющая «зде пребывающаго града», как написано было в одной из рецензий[[58]](#footnote-59), земной резиденции, так сказать, и языческая, варварская, грешная правда феодальной Руси, утверждаемая «огнем и мечом». Алексей, преступивший через «правду каличью», гибнет; тем самым в пьесе торжествует смирение как «драгоценнейшее, лучезарное свойство русского народа, народа-богоносца»[[59]](#footnote-60). Ретроградность пьесы не подлежит, таким образом, никакому сомнению. Хотела этого Студия или не хотела, но, играя «Калик», она {287} вступала на путь пропаганды реакционных идей толстовства — именно здесь, в «Каликах», а не в «Сверчке». Начав с социального протеста в «Гибели “Надежды”», она стала прославлять покорность в «Каликах», то есть круто отступила идейно с уже завоеванных позиций. Вот почему я считаю «Калик перехожих» самой серьезной ошибкой Студии, даром что спектакль закономерно оказался проходным и ненадолго задержался в репертуаре.

Однако все только что мной изложенное представляет собой, так сказать, соображения последующего порядка. Тогда мы ничего подобного не сознавали, не сознавал, я думаю, и Станиславский — иначе никогда не рекомендовал бы Студии «Калик». Мы же знали одно и одно: надо играть — и как можно лучше.

То обстоятельство, что герои Волькенштейна оказались при ближайшем рассмотрении нашими современниками, переряженными в старинные одежды, было лишь на руку Студии, потому что отвечало ее тенденции видеть в каждом герое «среднего» интеллигентного человека со всеми присущими ему переживаниями. «Калики» не были историческим спектаклем. Мы подошли к пьесе с обычной для Студии мерой «чистой» психологии, подводя базу «правды чувств» под нравственные муки христианствующих бродяг и раскаявшегося братоубийцы. Но это оказалось не простым делом: искусственные построения Волькенштейна были враждебны правде, сопротивлялись ей. Записи Болеславского при всей их краткости показывают, в каких муках рождался спектакль. Там есть даже такая: «Предлагаю снять “Калик” с репертуара вообще». Этого не случилось. Не хватило мужества. А жаль. Студия ничего не утратила бы художественно, зато из ее биографии выпала бы эта темная страница.

Я говорю это с тем большей ответственностью, что мне лично «Калики перехожие» принесли известное актерское удовлетворение. Я был одобрен Станиславским за роль Василия в этом спектакле. Мне просто-напросто повезло: Василий — самая земная фигура пьесы, куда более земная, чем представлявшие в ней языческую Русь боярин Яволод и жена его, немощная, {288} не от Мира сего, Настасья. В стане калик Василий — человек случайный; он и пристал-то к ним лишь в надежде встретить в каликах не богомольцев, а удалых разбойников, промышляющих в темных лесах. Увертливый, хитрый, с юродством, с подлецой, он гнет да гнет свою линию, искушая Алексея, вкладывая в его руки меч. Его мечты — отнюдь не христианские; сладко поесть, да вдоволь поспать, да разгуляться, пользуясь смутным временем, — вот его идеал. И это давало мне как актеру право на краски контрастные, яркие, на крепкую характерность и психологическую цельность — то есть на то, что уже и тогда я больше всего уважал в искусстве.

Я шел к образу, используя в качестве внешнего приспособления мимикрию Василия, его маскировку под самого что ни на есть правоверного калику. Из благостных благостный, из иконописных иконописный — таким виделся мне мой Василий. Я добивался в гриме известного сходства с каноническим типом Христа. Но это был преступный Христос, Христос — вырожденец, ублюдок. От твердого парика, присланного мне из Киева зятем, артистом Суходольским, череп Василия приобрел неправильную форму; поднятая левая бровь и прищуренный глаз придавали этой «иконе» зверское выражение, впрочем, тут же менявшееся на смиренное.

Разумеется, мои «достижения» в этом спектакле не простирались за пределы внешне контрастной характеристики. Пьеса Волькенштейна не давала никаких оснований для настоящих актерских глубин. И, если Константин Сергеевич меня одобрил, на то были особые причины. Они-то и составили единственный полезный урок этого надуманного спектакля.

«Калики» были сыграны в пору, когда Студия проработала уже два года, когда определилась, во всяком случае для Станиславского, узость ее творческой программы, ограниченной рамками «правды чувств». Константин Сергеевич стремился подсказать Студии выход из пассивного круга «нюансовых» переживаний, которыми замыкался в ту пору ее горизонт. Я говорю об этом смело, потому что именно в «Каликах перехожих» {289} Станиславский сделал такую «подсказку», впрочем плохо расслышанную в Студии тех лет.

Я был на репетиции в Художественном театре, а в это же время Константин Сергеевич работал в Студии над постановкой «Калик». Когда я вернулся, меня встретили возбужденные студийцы, наперебой старавшиеся втолковать мне, какое чудо свершилось только что на репетиции, как замечательно (других исполнителей и видно не будет!) решил Станиславский сцену двух братьев, самую трудную во всем спектакле, не удававшуюся до тех пор.

Я убедился в правоте моих товарищей на другой же день, когда увидел сцену своими глазами. Вел репетицию Константин Сергеевич, но ему уже вмешиваться ни во что не пришлось. Исполнители — Бакшеев и Бондырев — ухватили зерно сцены крепко, очевидно, еще на предыдущем занятии.

У Волькенштейна братья поставлены по две стороны рубежа междоусобной войны. Старший, Яволод, служит князю Константину, младший, Ярун, «отъехал» к князю Юрию. Князья воюют, а за ними вступают в бой их дружинники. Но Яволод не хочет сражаться с родным братом. Он подстерегает его в лесу, у большой дороги, надеясь отговорить от усобицы. И дело как будто бы идет на лад, а потом ссора вспыхивает вновь, и Яволод в запальчивости убивает Яруна на глазах у спрятавшихся в кустах калик.

До вмешательства Станиславского сцена строилась на сложном сплетении взаимных подозрений, подслеживания, мнительности, недоверия и обид. Была разработана детальная психологическая канва, не упускающая ни одного оттенка в этой стычке братьев-врагов. Болеславский вложил в «эпизод двух братьев», как он у нас назывался, массу труда, наблюдательности, больше того, тонкости, а сцена все не шла и не шла, и смотреть ее было скучно даже нам, исполнителям и участникам «Калик».

А Константин Сергеевич решительно снял с этой сцены изощренность психологических оттенков. Он построил ее на рубленых, резких кусках. Сошлись настороженно и хмуро, обмерили друг друга долгим взглядом, {290} принюхались, как собаки, и вдруг поверили, разом отбросили прочь все свои подозрения. Ощутили себя братьями. Испытали жгучую радость встречи. Не просто радость, а радость диких, почти первобытных людей, чувствующих сильно и, так сказать, без нюансов. Они обхватывали друг друга, что-то возбужденно крича, сходились и расходились, наивные, цельные, отдающиеся эмоциям без остатка. Это был настоящий эмоциональный взрыв, самая яркая минута во всем спектакле. Мы впервые узнали тогда, что правда чувств есть понятие исторически изменчивое, что она может быть и такой вот — буйной, сгущенной, насыщенно театральной. В спектакле эта сцена имела большой успех и отмечалась во всех рецензиях. Но, увы! Ока так и осталась случайным вкраплением в метод Студии. Урок не был понят в его общем смысле и не вышел тогда за пределы «Калик перехожих».

Два слова в этой связи о «Двенадцатой ночи» в Студии. Она была выпущена в мое отсутствие, хотя потом я и играл в ней шута. Но я отчетливо помню, как этот спектакль был построен. Работая над шекспировской пьесой, Станиславский (это было сделано, кажется, в несколько занятий) энергично ломал студийную традицию утонченного расслабленного психологизма. Если сцена двух братьев в «Каликах» давала Студии урок контраста и эмоциональной яркости, то весь спектакль «Двенадцатая ночь» был, по существу, уроком действия. Константин Сергеевич в этом случае даже «посягнул на Шекспира»: он сократил пьесу куда больше, чем принято было в те времена, убирая все, что могло помешать действию, событийному развитию комедии, увлечь студийцев на привычный для них путь отвлеченного «переживания». Это был самый короткий шекспировский спектакль из всех, какие мне доводилось видеть. И это был скорее хороший спектакль: динамичный, яркий, с выдумкой, с молодым озорством. Актеры играли в нем изобретательно, сочно, с удовольствием. И неизменно правдиво. Особенно Чехов в роли Мальволио.

Как он играл, я уже в подробностях не вспомню, хотя, как сейчас, вижу перед собой этого маленького, {291} плюгавого старичишку на комариных ножках, «достойно» проносящего свое щуплое тело через сады и покои Оливии. Когда мне случается перечитывать или слышать по радио «Баню» Вл. Маяковского, а в ней фразу: «Самоуважение у вас, товарищ Победоносиков, титаническое», — в моей душе непроизвольно всплывает образ Мальволио, созданный Чеховым. «Самоуважение» это гигантски возрастало, когда Мальволио «убеждался» в благосклонности к нему Оливии. И тут Чехов проделывал следующее: в конце монолога он подходил к рампе, с жестом, каким призывают полового в трактире, восклицал небрежно: «Боги!» (так, что слышалось: «Эй, боги!»), а затем снисходительно, точно протягивая два пальца или похлопывая кого-то по плечу, договаривал конец фразы: «Я вас благодарю!» Эта великолепная деталь одна освещала весь образ: большие претензии при малых возможностях составляли сущность чеховского Мальволио.

Я, впрочем, знаю, что есть и другая точка зрения. П. А. Марков писал о Чехове, что его Мальволио был «старичком, погруженным в бесполезность эротических мечтаний. Тема Мальволио — унизительные порывы плоти»[[60]](#footnote-61). Когда так — Чехов играл плохо. Шекспир и физиология — это всегда плохо. А мне помнится, что Чехов играл хорошо. И именно так, как я сейчас вспоминаю, воссоздавая мысленно этот спектакль.

И все-таки «Двенадцатая ночь» не оказалась поворотным моментом в жизни Студии, выводящим ее за рубеж самодовлеющей правды чувств. Это была полезная встряска, но опять-таки замкнутая пределами данной пьесы, данного спектакля. Произошло это, на мой взгляд, потому, что спектакль носил лишь экспериментальный характер, что это был лабораторный опыт, не несший в себе никакой оплодотворяющей «общей идеи». Ставить Шекспира в плане собственно эксперимента — значит ничего не сказать своим спектаклем людям, ждущим от театра слова о жизни, духовного поучения, нравственного урока. В «Двенадцатой ночи» {292} Студии было много игры и куда меньше мысли. Не случайно современники спектакля сравнивали его буффонаду с капустниками Художественного театра, со знаменитым кабаре «Летучая мышь», о котором столько написано у Станиславского. Элемент стилизации, столь присущий театральной «злобе дня» тех лет, коснулся и этого спектакля, придавая ему до какой-то степени бонбоньерочный, искусственный характер. «Чистое» действие «Двенадцатой ночи», возникшее в борьбе с «чистым» психологизмом Студии, оказалось при всех его достоинствах лишь битвой «местного значения» в борьбе за театральный реализм.

«Двенадцатая ночь» была последним спектаклем Студии, в котором принимал участие Станиславский. Он становился у нас редким гостем. Мы ему не нравились, мы огорчали его куда чаще, чем радовали. Он не мог не сознавать, что мы растем творчески, крепнем актерски, набираем опыт, накапливаем мастерство. Но он действительно давно уже пережил тот этап, когда его радовал успех как таковой, популярность театра у зрителей. Чем больше любили Студию в Москве, тем равнодушнее становился к ней ее создатель, потому что он видел, что мы уходим, перестаем быть его единомышленниками, преследующими общие цели в искусстве.

Отчуждение росло, встречи становились редкими, холодность Станиславского с годами делалась явной всем.

Особенно страдал от этих натянутых отношений Леопольд Антонович. Станиславский был человеком, посвятившим Сулера в творческие тайны театра, первым его наставником и поводырем на театральной стезе. Если бы не Станиславский, может быть, Сулержицкий и не «заболел» бы театром в позднюю пору жизни, не познал его магнетической власти над сердцем художника. Мягкий и податливый, во всех случаях склонный к примирению, Сулержицкий попадал между нами, студийцами, стремившимися к автономии, и Станиславским, презиравшим за это Студию, как между молотом и наковальней.

Однажды в момент моей очередной отлучки с {293} фронта, когда я вновь появился в Студии, Сулержицкий отозвал меня в сторону и с неожиданной откровенностью сказал:

— Не знаю, что с Костей делать. Старик начинает нас ненавидеть. Не ходит к нам, всем недоволен, забыл. А я — я болен, я больше года не протяну. Что же будет со Студией? На кого я могу ее оставить? Заплутается, собьется с пути. Слушай, Дикий, ты у него бываешь, он тебя любит, — скажи ему, что так нельзя.

Боли Сулержицкого, его страха за судьбы Студии я, понятное дело, тогда не разделял. Но этот разговор произвел на меня впечатление. Я попросил у Константина Сергеевича разрешения прийти к нему и, явившись, неуклюже, путано, будто бы «от себя» стал излагать ему мотивы, по которым он должен непременно, немедленно вернуться в Студию. Дипломатом я оказался никудышным и был разгадан тут же. Константин Сергеевич сразу понял, кто меня послал и зачем, понял, что я не представляю Студии в целом, не ее голосом говорю. Он смотрел на меня пристально и хмуро, расчесывая брови, как усы, слушал внимательно, а сказать — так ничего и не сказал. Впрочем, Константин Сергеевич был, как всегда, ласков со мной и отпустил меня дружески, но я уходил растерянный и в мое сердце впервые закралась тревога.

Когда несколько месяцев спустя я снова приехал в Москву из армии, в фойе Художественного театра высился, утопая в цветах, гроб с телом Леопольда Антоновича, вся Студия была в сборе, а у гроба стоял Станиславский и плакал навзрыд, как ребенок. Ведь он любил Сулера больше и крепче, чем мы любили; но дело, которому он служил, было ему дороже всех и всяческих личных привязанностей.

Этот случай запал мне глубоко в душу и навек воспитал во мне уважение к творческой непримиримости художника, доходящей до фанатизма в принципиальных вопросах.

Со смертью Сулержицкого оборвалась последняя ниточка, связывавшая Студию с Художественным театром.

{294} Мы еще продолжали довольно долго существовать «при театре», числиться его актерами, принимать участие в его спектаклях. Но внутренне, душевно мы уже были далеки от него. Студия и сама становилась театром, претендующим на полную самостоятельность. Театральная юность была близка к завершению. Студия уверенно (слишком уверенно, с моей точки зрения) шагала в будущее, надеясь прожить столь же счастливо, с тем же признанием, как это удалось ей в ее первые сезоны.

## **{295}** Пути расходятся

Началась Октябрьская социалистическая революция…

Нечего и говорить, что этот гигантский исторический рубеж и театром ощущался в полной мере. Шла переоценка всех ценностей, пересмотр всех понятий, в том числе и понятий духовной культуры. Все стало иным — восприятие, зритель, идеи и образы, самые наши спектакли, хотя мы и не изменили их ни на йоту. Москва бурлила, как огромный котел: на перекрестках то и дело возникали летучие митинги, какие-то люди с красными полотнищами в руках рядами шагали по улицам, на Скобелевскую площадь прямо против окон Студии выкатили пулемет, отовсюду слышались выстрелы, ходить по городу было трудно, требовались какие-то мандаты. Одна из наших актрис, жившая в Гавриковом переулке, по пути в театр попала в перестрелку, и какой-то бородатый солдат перебросил ее вместе с ее чемоданчиком через забор соседнего дома, промолвив с сердцем: «Шляешься тут, как кошка!»; она даже не успела поблагодарить своего спасителя.

В этой кипучей, взвихренной атмосфере все старые театры должны были решать для себя основной вопрос своего дальнейшего бытия. Еще не прозвучали слова: «С кем вы, мастера культуры?» — но многие из них уже спрашивали себя: с кем идти? Какой путь избрать? Конечно, это был не такой вопрос, на который можно было ответить в один день. Перестройка сознания художественной {296} интеллигенции затянулась на годы. И даже субъективное приятие революционных дел, лояльность по отношению к рабочей власти еще не ломали старых навыков и сложившихся вкусов, привычных представлений о красивом и безобразном, о правде и лжи. Новые критерии искусства нужно было создавать в борьбе с критериями доживающими, тормозящими его рост. Отставание сознания от бытия заявляло себя в том противоречивом, идейно и художественно путаном наследии «позорного десятилетия», которое наложило свою печать на многие явления искусства ранних революционных лет. Нередко то, что в ту пору казалось новым, подчас лишь успешно маскировалось под новое, а подлинно нового в себе не несло.

И вот два творческих организма, с которыми я был тогда связан жизнью, — Московский Художественный театр и его Первая студия — оба оказались на этом решающем историческом рубеже. Начинался период самоопределения. Нужно было все заново решать, пересматривать, выбирать.

Известно, как прошел свое первое советское десятилетие Художественный театр. Станиславский рассказывает об этом в «Моей жизни…», а то, чего он не рассказывает там, еще слишком у многих на памяти.

Основной вопрос был решен безвозвратно и сразу. Театр широко распахнул свои двери перед новым, народным зрителем. Весь прошлый опыт театра, пусть не лишенный ошибок и колебаний, толкал его в сторону народа, демократии и революции. «… Сердце билось тревожно и радостно при сознании огромной по важности миссии, выпавшей на нашу долю»[[61]](#footnote-62), — писал Станиславский в своих воспоминаниях.

Но, ответив на этот главный вопрос, сказав «да» революции и советской власти, театр стал искать *свой путь* служения народу, способ, с помощью которого можно было бы соединить органически творческие принципы театра, его духовную природу и невиданно новое содержание жизни. «Не подделаться, а стать» — этот замечательный лозунг Станиславского Художественный {297} театр претворил всей своей практикой первых революционных лет. Его третировали, поносили в газетах «левого» театрального фронта, обвиняли в консерватизме, а он, верный своему реалистическому знамени, шел да шел, не отклоняясь, к пониманию новой правды и новых людей — будущих героев его современных спектаклей. История Художественного театра с первых октябрьских дней и до премьеры «Бронепоезда 14-69» бедна внешними фактами. Но как не бездействует земля, оставленная под паром, так и в театре, казалось бы, пассивно выжидавшем, шла интенсивная подспудная работа, определившая собой все то хорошее, общественно и художественно ценное, что было создано им в последующие годы.

Не то было с его Первой студией.

… Когда раздался исторический залп «Авроры», я лежал без памяти в душной палате госпиталя недалеко от города Меллесгерта. У меня был тиф в тяжелой форме, по непонятной снисходительности оставивший меня в живых. Оправившись немного, я получил шестинедельный отпуск и отбыл в Москву, чтобы больше уже не возвращаться в армию, — я подлежал демобилизации, чем и воспользовался весьма охотно. Добравшись кое-как до Москвы (это было уже довольно трудно в ту пору), я буквально с вокзала ринулся в театр, а оттуда — в Студию, в наше скромное помещение на Скобелевской, по которому я так скучал.

А в Студии в это время творились странные дела.

«Революционный» режиссер Болеславский, когда-то поставивший в протестантском духе «Гибель “Надежды”», с восторгом рассказывал о группе юнкеров, «героически» оборонявшей какой-то мост от напора вооруженных рабочих. В Студии царила растерянность, чтоб не сказать — паника. В происходящем никто не разбирался и разобраться не пробовал. Революция воспринималась как стихийное бедствие, резко нарушившее «нормальную» жизнь. Пытались репетировать, но получалось плохо. Выстрелы, шум, крики на улице остро привлекали внимание, и каждый раз все бросались к окнам, чтобы взглянуть, что творится вовне. Однажды, когда выстрелы послышались особенно {298} близко, так, что на Скобелевской зазвенели стекла, я шутки ради скомандовал «ложись!», и все присутствовавшие послушно легли на пол. Разумеется, через минуту все встали, но это впечатление — Студия лежит на полу — я помню отчетливо до сих пор.

Когда поутихли уличные волнения, когда существование советской власти стало фактом, с которым пришлось считаться, успокоилась понемногу и Студия, и жизнь потекла в ней размеренная, ровная — собственно театральная жизнь. Конечно, политические разговоры в Студии были — как им было не быть в те времена: одни осуждали, другие сочувствовали, третьи злорадствовали, но никто всерьез не задумался о главном — о том, как нам жить дальше, как найти свое место в системе общественных преобразований, охвативших от края до края страну. Даже В. С. Смышляев, о котором всем было известно, что он член РСДРП, вел какую-то партийную работу на стороне, в Студии был актером и только актером. Шли репетиции, продолжались спектакли прежнего репертуара, сохранялся старый распорядок дня, и даже состав зрительного зала на Скобелевской (тогда уже, кажется, Советской) площади в общем оставался прежним.

Вот тут-то и сказались в полной мере ошибки Студии предреволюционных лет: ее тепличность, замкнутость в кругу узкопрофессиональных интересов, ее равнодушие к собственной миссии, к общественному предназначению своего искусства. Так через годы мы расплачивались за то, что в свое время не задались вопросом, *ради чего* существует Студия в качестве прообраза будущего театра, какие идеи хочет она нести своим современникам, какие чувства в них воспитывать и развивать.

Мы привыкли в случае надобности прикрываться, как ширмой, театром, к которому принадлежали, именуясь «Студией при театре» и тем самым снимая с себя всякий ответ за свою общественную репутацию. А теперь жизнь настойчиво требовала от нас этого ответа. Теперь уж мы были не просто Студией, но организацией, близкой к профессиональному театру. Мы хотели самостоятельности и во многом добились ее {299} к тому времени. Сулержицкого не было на свете, Станиславский от нас отступился, связь с Художественным театром становилась все более номинальной. Уже в 1919 году Вл. И. Немирович-Данченко ставил вопрос о том, чтобы и театр и Студия работали под общей маркой, надеясь сблизить тем самым их расходящиеся пути. Этот проект остался неосуществленным. Мы, повторяю, хотели самостоятельности и ее фактически добились, но, на мой взгляд, мы и сами не знали, что нам с ней делать, на что ее употребить.

Разумеется, я не хочу сказать, что Студия осуществляла в те годы сознательный саботаж советской власти, что среди нас были предатели, прямые враги, контрреволюционеры (случались ведь и такие явления в театральной практике тех лет). Студия не была ни с саботажниками, ни с теми, кто сразу и открыто пошел сотрудничать с революционным народом. Она как бы представляла собой болото, тянулась в хвосте политических событий эпохи, делая вид, будто бы ничего не случилось, невольно и без сознательного намерения игнорируя «большие перемены», потрясшие тогда страну.

Но именно эта политическая бесхребетность Студии легко превращала здание на Советской площади в прибежище реакционно настроенной интеллигенции, вполне сознательно приветствовавшей спектакли Студии как оазис «чистой» художественной радости, как тихую пристань, где можно укрыться от современных бурь.

Не может быть ничего более убийственного для характеристики общественной роли Студии в первые годы революции, чем статья некоего Михаила Линского, напечатанная в журнале «Рампа и жизнь»[[62]](#footnote-63) под выразительным заголовком «Остров Забвения». Сей автор с откровенностью почти цинической рассказывает о том, что, утомленный азартом политических споров, крикливыми газетными заголовками, манифестами партий и прочими «приметами эпохи», он искал обители, куда не проникали бы эти шумные и тревожные голоса. И один сердобольный человек посоветовал ему: «А вы сходите в Студию Художественного театра». {300} Он послушался — и обрел то, что искал. Шел в сотый раз чеховский спектакль. Но дело было, как пишет Линский, совсем не в силе художественного впечатления, а в той отрешенности от политических веяний времени, которой буквально дышали сцена Студии и ее зрительный зал. Статейка кончается почти молитвенно: «Какое счастье, что среди этого бурного и мутного потока еще высится такой прекрасный, такой чудесный Остров Забвения, каким является сейчас Студия Художественного театра. Только бы не захлестнуло и его!.. Только бы не захлестнуло!.. Пронеси господи!»

Кажется, нельзя было выразиться определеннее.

Мне могут возразить: чем же виновата Студия, что какой-то мракобес высказался о ней в реакционном плане? Ведь сама она не называла себя островом забвения и не понимала так своей роли? Верно, что не называла. Верно, что не понимала. Я уже сказал, что субъективные намерения Студии были далеки от прямой враждебности революции.

И все-таки виновата была Студия. Виновата в том, что не стремилась приблизить свое искусство к зрителю более широкому, более прогрессивному, что и после революции продолжала упорно отгораживаться от жизни, надеясь «переждать» времена социальных потрясений возле тихого камина с шелестящим за ним сверчком.

И, коли уж я коснулся «Сверчка» и его послереволюционного звучания, скажу несколько слов о факте, с ним связанном, который я опустил в предыдущей главе. Опустил намеренно, рискуя навлечь на себя гнев тех пишущих, кто пытается видеть в «Сверчке» всех времен лишь «утешительный» толстовский спектакль. Именно здесь, в данной главе, лучше всего обратиться к этому факту.

Н. К. Крупская пишет в своих воспоминаниях:

«… Последний раз ходили в театр уже в 1922 году смотреть “Сверчка на печи” Диккенса. Уже после первого действия Ильич заскучал, стала бить по нервам мещанская сентиментальность Диккенса, а когда начался разговор старого игрушечника с его слепой дочерью, {301} не выдержал Ильич, ушел с середины действия»[[63]](#footnote-64).

Приговор жестокий и категоричный, но я прошу обратить внимание на дату, когда приговор этот был произнесен. Я уже говорил о том, что революция круто изменила все критерии, заставила старые вещи звучать по-новому, придала им иной неожиданный смысл.

Мне снова хочется подчеркнуть ту мысль, что каждое сценическое произведение необходимо рассматривать в тесной связи с конкретно-историческими условиями, с тем, как сегодня, для данного зрителя звучит тот или иной спектакль. По отношению к прежней действительности, к действительности царской России периода империалистической войны, «Сверчок» был произведением гуманным и демократическим; теперь же, в новой обстановке, в условиях молодой Советской республики поэзия этого спектакля звучала слащаво, его миролюбие представлялось оппортунистическим, а его идиллическая святочность уж очень не вязалась с практикой ожесточенной классовой борьбы, потрясавшей страну.

Новое время не изменило идейного звучания «Потопа», напротив, антикапиталистическая сущность произведения выступила с еще большей силой; зато «Сверчок на печи» оно отбросило далеко назад. Это благодаря «Сверчку» (в числе прочего) к Студии посмели отнести обидное и горькое словечко «Остров Забвения». И если когда-нибудь Студию справедливо было назвать «интимным театром», так именно в это время. Нужно было снять «Сверчка» с репертуара Студии, нужно было искать другие пьесы, созвучные бурям и натиску эпохи, а мы играли «Сверчка» в хвост и в гриву, проявляя и в этом случае обычную для студии аполитичность, обывательское «всеядие».

Результат не замедлил сказаться уже во внутренней жизни Студии.

Однажды утром, придя на Советскую площадь (у нас было правило: занят — не занят, вызываешься {302} ты или нет, а с утра ты должен быть в Студии), я встретил в воротах Р. Болеславского в костюме путешественника, в толстых ботинках, с рюкзаком за плечами и суковатой палкой в руках. «Покидаю Москву, уезжаю за границу», — сказал он мне странно изменившимся голосом. «А Студия?» — спросил я. «Потому и стою в воротах», — ответил он и заплакал. Слезы были искренние, но все-таки он уехал. Вслед за ним потянулся Н. Колин, и в Студии 1919 – 1920 годов началось позорное явление эмиграции, о котором необходимо сказать несколько слов.

Вскоре после Болеславского и Колина уехал за границу Г. Хмара. Он бежал туда за эмигрировавшей балериной А. Балашовой. Потом — А. Бондырев, получивший какое-то интересное предложение в Париже, В. Соловьева, И. Лазарев и кое-кто еще. Студия переживала тяжелое время. Уехали-то ведь не статисты, не эпизодические актеры, но, применительно к масштабам Студии, — звезды первой величины! Казалось бы, крепкое доселе здание затрещало и начало расползаться по швам. Мы продолжали держаться оставшимися силами, заменяя выбывших в текущих спектаклях. Вот тогда-то мне и пришлось сыграть Пирибингля из «Сверчка» и Геерта в «Гибели “Надежды”».

Для меня лично это бегство группы студийцев за пределы Родины, прочь от родного искусства, было большим потрясением. Как ни слеп, ни аполитичен я был, но не мыслил себе жизни вдали от России, работы вне русского театра. Я не мог понять этих людей и решительно их осуждал. Я пытался разговаривать с некоторыми из них, в частности, помню, говорил с Колиным, спрашивал его, как же решается он бросить Студию, выстроенную его же руками. Но ответ получил не прямой, не честный: «Есть такие минуты в жизни человека, милый Алеша, когда нужно круто ломать свою собственную судьбу». Я отошел, потому что мне стало противно. Впрочем, за границей наши эмигранты, с обывательской точки зрения, неплохо устроились: Болеславский прижился в Голливуде, Колин снимался в кино, играл на бегах и в карты, вскоре разбогател и переехал в Париж, где жил, кажется, безбедно… {303} Что ж! Эти люди получили ту долю, которую они заслуживали. В нашей стране ни один человек не позавидует такому «счастью».

Осмысливая творческий путь Студии, ее идейную и художественную отрешенность от общественной жизни, понимаешь теперь, что при этих условиях эмиграция не была случайным явлением в ее жизни. Она не выдержала серьезного гражданского испытания, растерялась перед необходимостью найти себя в атмосфере революционных событий эпохи. Студия не искала своего пути, как искал его Художественный театр, а уныло плелась в фарватере других творческих организаций, полегоньку растрачивая накопления своей юности и мало что приобретая взамен.

Надо сказать, что при всей зыбкости ее позиции Студия все же не пошла на поводу у идеологов «левого» искусства, не занесла руки над русской и западной классикой, вообще оказалась почти свободной от ошибок, типичных для многих театров тех лет. В Пролеткульте из всех студийцев принимал активное участие только Смышляев, человек вообще для Студии несколько «периферийный», то совсем от нее отходивший, то погружавшийся в студийные дела с головой. Однажды он отозвал меня в сторону, сказал, что кто-то из руководителей искусства в органах Наркомпроса зачинает новое художественное направление, и предложил принять участие в этом деле. Так я попал в Пролеткульт — вторым и последним в Студии. Но мое участие в Пролеткульте даже нельзя считать участием. Я ушел оттуда, как только учуял нигилистическое отношение Пролеткульта к искусству прошлого и познакомился с «методом» коллективно решенных мизансцен и режиссерских трактовок, установленных голосованием. Я был воспитан Художественным театром, и все во мне бунтовало против подобной профанации. Думаю, что и любой из студийцев так же реагировал бы на пролеткультовские экзерсисы, как я.

Не только это равнодушие Студии к «левым» исканиям составляло ее «актив» в годы революции. Эмиграция нанесла Студии удар чувствительный, но не смертельный. Она была еще крепка, крепки были принципы, {304} воспитанные в нас Станиславским, — тяга к сценической правде, к реалистической игре. Мы были уже не те желторотые птенцы, которых когда-то собрал Константин Сергеевич в маленьком здании над кинотеатром «Люкс». Вернувшись из армии, я с острой завистью констатировал, как выросли мои товарищи, с какой легкостью решали они подчас сложные творческие задачи. Это были уже не ученики, а молодые мастера. Популярность Студии росла, и помещение на Советской площади становилось для нее тесным. Ее актеры выглядели на маленькой сцене, как недоросли в коротких штанишках. Студия стремилась к большим формам, хотела играть перед многолюдным зрительным залом не потому, что думала о новом зрителе, а потому, что чувствовала себя в силах владеть вниманием не десятков, а тысяч, и у тысяч надеялась иметь успех — личный актерский успех в спектаклях.

Вехами этого внешнего процветания Студии были: шумный резонанс «Эрика XIV» и споры вокруг этого противоречивого произведения; триумф Чехова в «Ревизоре» Художественного театра (а Чехова воспринимали как актера Студии, и только Студии); переезд Студии (1922) в новое помещение над рестораном «Алькасар» на Триумфальной площади, где ныне помещается Государственный театр эстрады; наконец, отпразднованный с шумной помпой десятилетний юбилей Студии и заграничная поездка 1922 – 1923 годов — факты, которые я мельком уже называл.

Кстати, об этой поездке, благо я вряд ли найду еще случай вернуться к ней в этой книге. Поездка была большая и длилась несколько месяцев. Маршрут: Рига — Ревель — Берлин — Лейпциг — Висбаден — Прага. Прошла она с успехом, художественным и материальным. О нас писали в заграничной прессе, делали лестные для нас сопоставления, хвалили нас, как талантливую смену Московского Художественного театра. Словом, гастроли укрепили нас в мысли, что мы — «взрослый» театр, способный выдержать не только сравнение, но даже конкуренцию с театром Художественным. И никто из нас не задумался о том, почему Студия, представлявшая за границей молодое {305} советское искусство, так «прошла» у буржуазного зрителя. А ведь мы уже прожили к тому времени около пяти лет при советской власти.

В этом была своя закономерность. Студия, несмотря на ее юный возраст, начала самостоятельную жизнь как театр консервативный, мало восприимчивый к новым веяниям в политике, в жизни, в искусстве. «Новый» период, который Студия переживала в те годы, весьма напоминал о старых, уже известных в сценической практике предреволюционных лет приемах и средствах художественной выразительности. Психологизм Студии, ее камерность, узкий интеллигентский мирок, охватываемый большинством ее тогдашних спектаклей, искусство М. Чехова, к тому времени сильно тронутое ущербностью, пессимизмом, — все это было знакомо заграничному зрителю, отвечало его вкусу, многими сторонами устраивало его.

Два воспоминания о гастролях Студии — так сказать, частного порядка.

Мы приехали в Прагу утром. Вечером должен был идти спектакль «Эрик XIV». Сложив декорации за кулисами, мы отправились в ресторан завтракать. Вернувшись, застали всю сложную установку спектакля на сцене, совершенно готовой к репетиции. А наши рабочие завтракали вместе с нами. Оказалось, что технические сотрудники чешского театра без нас распаковали наши тюки, развернули холст с марками (метками для декораций), расстелили его на полу своей сцены (там замечательный пол — не дощатый и вечно пыльный, как у нас, а полированный, гладкий, из мореного дуба) и по этим маркам расставили декорации с точностью До вершка. Это свидетельство высокой культуры чешских рабочих сцены.

И еще: за границей мы остро чувствовали внимание советского посольства — в каждом городе, где нам приходилось бывать. Студия еще не совершила ничего общественно полезного, а Советское государство уже отечески заботилось о ней. И вдали от России мы как бы слышали голос родины. Это поражало и трогало. Я, во всяком случае, вспоминал другую — первую свою поездку за границу, когда ничего подобного я не испытывал. {306} Дело было летом 1914 года. Несколько студийцев — Болеславский, Сушкевич, Хмара и я — решили посетить Испанию и Италию, чтобы познакомиться с классической живописью. Визу мы получили, но денег у нас почти не было. Пешком прошли по границе Австрии, Швейцарии и Италии и кое-как добрались до Мадрида, где имели счастье видеть оригиналы шутов Веласкеса и другие жемчужины испанской живописи.

Объявление войны застало нас в Венеции. И вот тут-то началось самое трудное. Никому не было дела До четырех русских путешественников, оказавшихся в отрыве от родины. Мы всюду встречали военные кордоны, недоверие, косые взгляды, бесконечные проволочки и препятствия. Последним поездом вернулись мы в Россию, благословляя судьбу, что дело кончилось именно так. Теперь же мы были под надежной опекой и чувствовали себя куда более уверенно.

Обращаясь к спектаклю «Эрик XIV» — самой яркой и характерной постановке Студии второго периода, не могу не высказать в дополнение к сказанному ранее несколько мыслей о Михаиле Александровиче Чехове как художнике и человеке.

Когда я писал, что именно он определял собой лицо Студии в первые годы революции, я имел в виду не вообще Чехова, а такого, каким он стал к этому времени. Чехов менялся, он пережил значительную эволюцию, прежде всего эволюцию творческую, эволюцию своей актерской темы. Человеком неуравновешенным, нервно-взвинченным, возбудимым, чувствительным он, пожалуй что, был всегда. У него была тяжелая наследственность от отца-алкоголика; горькие впечатления детства — впечатления семейного разлада — наложили свою печать на его облик. Чехов и сам был подвержен большим человеческим слабостям — запою, вспышкам болезненной раздражительности, внезапной апатии, отвращению к жизни, боязни пространства, людей, всем и всяческим неоправданным страхам. Ему случалось недоигрывать спектакли, если что-нибудь выводило его из состояния душевного равновесия — будь то пожар в соседнем к театру доме или уличная перестрелка, слышная за кулисами. Так, в частности, в дни {307} революции он не доиграл «Потоп», бросившись из театра домой как был, в костюме и гриме Фрезера, потому что ему показалось, будто бы театр осаждает вооруженная толпа. Революционные события вообще произвели, на него такое впечатление, что он впал в состояние тяжелой депрессии и даже на время оставил театр, находя некоторую отдушину в занятиях собственной студии, как раз тогда организованной им.

Словом, в характере Михаила Чехова было много болезненного и тяжелого, и тяжелое это с годами усилилось. Но было в нем не одно только тяжелое. Мы, бывшие студийцы, помним Чехова весельчаком и забавником, хорошим товарищем, душевным человеком. Бывал он доверчивым и открытым, ясным и непосредственным, но, как мимоза, сжимался от всякого небрежного прикосновения, уходил в свою «раковину», делался замкнутым, нелюдимым. Чехов был интуитивистом в творчестве; больше чем кто бы то ни было из нас он «шел по чувству», не полагаясь на мастерство, и вне сцены жил не умом, а сердцем — неверным, порывистым, очень ранимым сердцем, увлекавшим Чехова на необдуманные поступки, в которых сам он позднее раскаивался.

Но актерски Чехов далеко не во всем «соответствовал», особенно поначалу, своим человеческим слабостям. У него был действительно могучий талант, и талант удивительно своеобразный; Чехов обладал даром блестящих сценических приспособлений, отличался устойчивостью вдохновения. Он пробовал себя и в режиссуре и в педагогике, но был он, по-моему, актером и только актером, рожденным для чуда сценической трансформации. Маленький, гибкий, с обезьяньей повадкой, с врожденной техникой жеста, движения, он виртуозно владел своим телом, голосом, чуть глуховатым по тембру, но в котором всегда слышались «струны сердца», лицом подвижным, выразительным, игрой глаз, то бесшабашно веселых и дурашливых, то удивленно-печальных. Чехов был специфичен, он без труда «узнавался» во всех ролях, которые ему приходилось играть, и в то же время трудно было представить себе, что игрушечника Калеба и героя «Спички между двух {308} огней», «бедного Эрика» и петербургского чиновника Аблеухова создал один и тот же актер.

Давно уже было отмечено, что в таланте Чехова жили черты, родственные таланту Достоевского. Это и верно и неверно. Верно в смысле горячего сочувствия «униженным и оскорбленным», умения видеть человеческое в человеке и на дне падения, протестовать против надругательства сильных над беззащитной душой бедняка. Верно в том смысле, что М. Чехов, как и Достоевский, любил усложненность, контрастность, окольные психологические ходы. «Я не верил прямым и простым психологиям, чувствуя за ними самодовольный лик эгоизма»[[64]](#footnote-65), — писал он в своих воспоминаниях. Неверно — потому, что если в Чехове и чувствовался «надрыв» (а он чувствовался, особенно в позднем периоде творчества), то совсем иного свойства, чем «надрыв» Достоевского. Не было в нем ни рефлексии, ни мучительного самоанализа, ни той «сумасшедшей» гипертрофии мысли, которая составляет характерную черту большинства героев Достоевского.

Персонажи Чехова стихийны, интуитивны; жизнь «тащит их волоком» через рытвины и ухабы, а они лишь болезненно морщатся да недоуменно смотрят в лицо ей своими грустными, по-детски беспомощными глазами и словно спрашивают: «За что?» Даже Гамлет, этот самый рефлексирующий образ мировой литературы, был сыгран Чеховым вне рефлексии, как человек, лишь волей событий поставленный на грани двух миров. Но об этом — в следующей главе.

Кроме того, у М. Чехова было остро развито чувство юмора, мало свойственного таланту Достоевского. И право же, в мягкости Кобуса, в водевильном азарте героя «Спички», точно так же как в жестком графическом рисунке роли Фрезера («Потоп») и Аблеухова («Петербург»), вовсе не было «Достоевского» начала.

Если уж определять особенности творческой природы М. Чехова через сравнение с другим художником, разумеется, это сопоставление условно, то на память {309} скорее приходит имя Чаплина, чем Достоевского. Вот в Чаплине с его алогичностью, трагикомическим тоном неудачника, горестной эксцентриадой и лирикой «маленького человека» есть много общего с актером Чеховым, если брать лучшие создания этого мастера.

В художнической палитре М. Чехова отчетливо сталкивались две стихии. Одна — ясность, юмор, открытость, буффонада, вторая — пессимизм, безверие, мрак, отчаяние, безнадежность. Между этими крайними проявлениями укладывался весь Чехов с его иногда чудовищными контрастами. От водевильного шалуна в «Спичке» до Гамлета — дистанция огромного размера. Чеховские «крайности» иной раз причудливо переплетались — в «Ревизоре», например, — но в общем, движение чеховской музы было движением от оптимистического приятия мира к страху перед действительностью, к бегству от нее.

Судьба Михаила Чехова — яркий пример того, как гибнет художник без идеала, без общественной цели, ведущей его по дороге творчества. Чехов разделял со всеми нами идейную рыхлость, аполитичность Студии. Он не был, пользуясь выражением Немировича-Данченко, «социально-воспитанной» личностью, он не умел двигаться «с веком наравне», постигая логику общественного развития. И потому его многое пугало в окружающей ломке, казалось хаосом, концом цивилизации и культуры. Чем дальше, тем больше врывались в доселе здоровое творчество Чехова больные, упадочные черты. И это вело к вырождению, к гибели его и в самом деле вдохновенного таланта. Я считаю эволюцию творчества М. Чехова законченной в тех пределах, в каких она известна нам, его русским зрителям, хотя я прекрасно знаю, что он после этого многие годы работал на буржуазной сцене. Но этот период его творчества лежит уже вне норм русского реалистического театра.

При всем том Чехов даже в канун эмиграции не был безнадежно ущербным художником: и тогда в его таланте жили ноты здоровые и жизнеутверждающие, и тогда он поднимался порой до больших социальных обобщений в своем сценическом творчестве, чему примером — {310} злой сатирический портрет сановника Аблеухова из пьесы А. Белого «Петербург». У Чехова (как, быть может, и у всей Студии) был лишь очень затянувшийся период «перестройки». Его еще можно было «вернуть» — я имею в виду не из-за рубежа, а из тех мистических дебрей, в которых он так отчаянно заблудился. Тогда, я думаю, и не было бы самого этого «рубежа», на котором мы потеряли Чехова — пусть неровного, но большого художника.

Для характеристики М. Чехова второго периода наибольшее значение имеют его выступления в «Эрике XIV» и в «Ревизоре».

Я уже сказал, что Чехов был к тому времени признанным первым актером Студии. Начавши вровень со всеми нами, он вдруг как-то сразу вырвался вперед, стал главенствовать в нашем студийном ансамбле. «На Чехова» ходила уже вся Москва, его премьеры превращались в события, в театральную «злобу дня». Это, кстати сказать, было плохо для Чехова, потому что и в плане театрально этическом он был далеко не ангелом и атмосфера всеобщего обожания, разлитая вокруг, усиливала в нем черты недостойного каботинства. Но как бы то ни было, Чехов был признан, и это питало повышенный интерес публики к «Эрику» уже накануне выпуска спектакля в свет.

Смысл спектакля «Эрик XIV» не исчерпывается участием в нем Чехова в главной роли. Когда я окидываю взором постановки Студии с начала революции и до 1925 года, после чего она сделалась МХАТ‑2‑м, мне ни об одной из них не хочется говорить: ни о «Балладине», ни о «Дочери Иорио», ни о «Росмерсхольме» — спектакле, ценном участием в нем О. Л. Книппер, но в общем не вышедшем за рамки утонченного «душевного натурализма» Студии, ни об «Архангеле Михаиле» — надуманной, ложной пьесе и слабом спектакле, доведенном лишь до генеральной репетиции, ни об «Укрощении строптивой», ни даже о «Расточителе» Лескова — спектакле, переходном от Студии к театру, несмотря на то, что сам я играл в этом спектакле главную роль купца Молчанова, одну из самых крупных своих ролей в репертуаре тех лет. Мне хочется говорить {311} об «Эрике XIV», потому что именно «Эрик» был типическим спектаклем для Студии тех лет, потому что в нем отразились ее метания и ее ошибки, ее стремление выйти на большую дорогу творчества и ее нечуткость к современным началам искусства и жизни.

Спектакль «Эрик XIV» обычно связывают с биографией Е. Б. Вахтангова, с периодом увлечения театральной формой, характерным будто бы и для него и для Студии в равной мере. Я не уверен в истинности этой мысли. Повторяю еще раз: Вахтангов при всем серьезном значении его влияния на Студию не был в ней определяющей фигурой. Его творческое развитие шло своим путем, не сливавшимся с путем Первой студии. Вахтангов осуществлял свои режиссерские идеи на многих сценах, в том числе и на сцене этой Студии, но сам уже не воспринимался в ту пору как работник Студии, как ее и только ее художник. И, хотя в своих режиссерских комментариях Вахтангов действительно декларировал, что Студия «вступила в период искания театральных форм», в этом было больше предположений, чем реальности, проявлялась его, Вахтангова, личная мечта.

Я уже сказал: в ту пору Вахтангов страстно увлекался формой, что было реакцией на затяжную сценическую аморфность студийных работ, антитезой в формировании метода этого мастера. Ему хотелось видеть Студию как мастерскую театральных форм. Это не сбылось. В тех своих послереволюционных спектаклях, где чувствовался налет экспрессионизма, формального бунтарства, Студия лишь отдавала дань господствующей театральной моде тех лет, когда театр вне этих признаков рассматривался как отсталый, «несозвучный времени». Но я утверждаю, что серьезного интереса к формальным «новациям» в Студии не было никогда.

Вахтангову виделась в «Эрике» возможность найти сценическое обобщение «трагедии королевской власти», заклеймить ее средствами театрального гротеска, показать ее обреченность в любом проявлении, в том числе обреченность «доброго короля». Эта идея была исторически несостоятельна. Известно, что институт {312} королевской власти, если можно так выразиться, пережил свою длительную эволюцию. Бывал он и прогрессивным явлением. В различных странах это происходило по-разному и по-разному в разные эпохи. Королевская власть «вообще» — понятие, думается мне, абстрактное, лишенное реальных основ. Той же абстрактностью был отмечен поставленный Вахтанговым спектакль.

Борьба народа с его коронованным властителем развивалась в спектакле в форме отвлеченного противопоставления добра и зла, мира «мертвых» и мира «живых». Если на долю «живых» приходились реальность, быт или, по выражению самого Вахтангова, «темперамент и детали»[[65]](#footnote-66), то фигуры придворных представали на сцене, как застывшие сценические маски, — этим подчеркивалась их «мертворожденность», призрачность, неизбежность их капитуляции перед нравственным напором «живых».

Это абстрактное построение не несло в себе зерна исторической правды и вмещало немного правды художественной. На изломанной сценической площадке, среди нагромождения кубов и выступов непонятного свойства, в хитроумных сплетениях лестниц метались бледные тени придворных с удлиненными лицами и скользящей походкой, еще усиливающей ощущение призрачности, которой пропитан был этот спектакль. Полоса сиреневого цвета, прорезающая лица «мертвых», дополняла их сходство с маской, была необъяснима в реалистическом плане, мешала свободе выявления чувств актеров, многие из которых были вполне способны создать яркие образы социального и исторического порядка.

Именно к той поре и относится знаменитая беседа Станиславского с Вахтанговым, посвященная выяснению вопроса о природе реалистического гротеска. Словно имея в виду «гофманиану» «Эрика XIV», Станиславский говорил тогда: «Беда, если в созданном вами гротеске зритель будет спрашивать: “Скажите, пожалуйста, а что означают две кривые брови и черный {313} треугольник на щеке Скупого рыцаря или Сальери Пушкина?..” Здесь могила всякого гротеска. Он умирает, а на его место рождается простой ребус… глупый и наивный… Когда форма больше и сильнее сущности, последняя неизбежно должна быть раздавлена и не замечена в огромном раздутом пространстве чрезмерно великой для нее формы. Это — грудной ребенок в шинели огромного гренадера»[[66]](#footnote-67).

При всем том спектакль не порывал окончательно с правдой чувств, как основой сценического поведения актера. Вахтангов требовал логики и последовательности мыслей, действий, поступков, эмоций как от «мертвых», так и от «живых». Но это естественное для Студии стремление к внутренней психологической правде разбивалось о рифы сценической условности, во многих случаях оставалось для зрителя «вещью в себе». Даже самые рьяные поклонники спектакля и вахтанговских опытов той поры признают их противоречивость, двойственность, несоответствие замысла практическому результату. И, строго говоря, все, что в этом спектакле было следствием эксперимента, лабораторных поисков, Студии было чуждо, ею не разделялось, не нашло своего продолжения в практике следующих лет.

И самая пьеса была мало пригодна для «созвучного революции» спектакля обобщенных форм. Прямой последователь Золя в драматургии, Стриндберг использовал историческую канву произведения для подробнейшего «биологического» исследования чувств и сердечных движений «бедного Эрика», безумца на троне, вся трагическая вина которого заключалась лишь в том, что он был рожден королем. Вахтангов ошибался, полагая, что на материале «Эрика» можно создать революционный спектакль, но для Первой студии выбор, пожалуй, был естествен. Это был привычный для нее материал с углубленными «психологическими» экскурсами, душевной дисгармонией, сложной и странной эмоциональной игрой.

{314} Но было в этом спектакле другое, то, что шло уже от самой Студии, от ее жизненного тонуса, но не всегда сознавалось нами, с головой погруженными в профессиональные дела. Тема крушения, мыслимая Вахтанговым в социальном плане, оборачивалась в спектакле Студии затаенной скорбью о непрочности мира, о неумолимости социальных потрясений, жертвой которых становится человек. Извечный, отвлеченный характер темы, как она намечалась Вахтанговым («Королевская власть, в существе своем несущая противоречие себе, рано или поздно погибнет»[[67]](#footnote-68)), декларированная им «форма, далекая от исторической правды», способствовали тем современным ассоциациям, которые нес в себе этот спектакль. Не случайно он звучал трагически, тогда как замысел Вахтангова, казалось бы, наталкивал театр на интонацию обличительную и утверждающую. Это был, вопреки намерениям Вахтангова, спектакль не об окрыляющей победе народа, но о горестном положении тех, кто силой исторических свершений оказался поставленным между народом и государством. Он воспринимался как исповедь театра, еще далеко не нашедшего себя в крутых социальных сдвигах эпохи.

Душой спектакля, его внутренним обоснованием был М. Чехов в роли Эрика XIV.

Когда Чехов с огромной силой воодушевления сыграл Эрика, впервые стало ясно, как изменился он сам за эти годы, какая глубокая червоточина гложет его душу, окрашивая скорбью этот глубокий талант. Если раньше актерские образы Чехова «подключались» отчетливо к теме «маленького человека» — одной из кардинальных в русском искусстве, то теперь его творчество изливалось печальной повестью об одинокой личности, затерянной в дебрях враждебного мира, обреченной, непонятой, томящейся в предчувствии конца. Мысль Вахтангова об Эрике, как о человеке, «рожденном для несчастья», терзаемом «мертвыми» и «живыми» и не приставшем ни к одному из берегов, весьма отвечала личному чеховскому ощущению действительности. И потому так совершенна была игра актера, {315} создавшего в пределах взятой темы острый, хватающий за душу образ.

Очень точно описывает чеховского Эрика П. А. Марков: «Тоскливый, безнадежный взгляд болезненно расширенных глаз на продолговатом удивленном лице; тонкие руки и ноги, выскальзывающие из серебряной одежды; внезапные взлеты и срывы то робких, то смелых движений»[[68]](#footnote-69). Таким я сам помню Чехова. В облике его Эрика было нечто от живописной манеры Нестерова, от палитры «мира искусства». Бесприютным скитальцем, вне логики, вне гармонии входил в сознание зрителей «бедный Эрик», вызывая слезы вместо презрения и сочувствие вместо гнева. Впрочем, у обычного зрителя Студии, того самого, который искал «забвения» и задавал тон в ее крошечном зале, иной реакции и быть не могло.

Вот почему мне думается, что можно сказать без особой натяжки: Студия первых революционных лет — это «Эрик XIV», а «Эрик XIV» — это Чехов в заглавной роли.

Но Чехов был слишком большим, слишком сложным художником, чтобы правильно было «сводить» содержание его творчества до одной только темы крушения. Повторяю: даже в те «больные» его времена в актерских его созданиях было и здоровое, жизнеутверждающее начало. Тому свидетельством Хлестаков, сыгранный Чеховым в спектакле Художественного театра примерно в то же время, что и Эрик.

Занятые каждый своим делом, мы мало следили тогда за ходом репетиций в Художественном театре. Мы знали, что Чехов — это сила, но знали и то, что спектакль ставился для Москвина — городничего. Доносились слухи, что роль у Чехова не ладится, что он в ней скован, недостаточно прост, что Станиславский лично работал с Чеховым, показывая ему, как держится в «обществе» Хлестаков, как он кланяется, «изящно» вращая корпусом, в то время как ноги у него точно прилипли к полу, а потом сказал актеру: «Держитесь {316} свободнее. Ведь вот вы в “Спичке” очень озорной — будьте таким в “Ревизоре”».

А «Спичку» Чехов действительно играл превосходно. Ни до, ни после того я не видел, чтобы кто-нибудь был в водевиле так вдохновенно азартен, так буйно темпераментен, так всецело захвачен наивными обстоятельствами пьесы. Поставленный между двумя «пассиями» и до ужаса не зная, на что решиться, которую из двух предпочесть, Чехов доходил на сцене до такого возбуждения, что грыз ножку стула, — и это было правдиво. Вот этой легкости, этой остроты реакции на окружающее, этой истины преувеличения Чехов никак не мог обрести в «Ревизоре».

За несколько дней до премьеры спектакля я возвращался вместе с Леонидовым с занятий в так называемой Шаляпинской студии, где я преподавал (мы тогда все понемногу занимались педагогикой). Заговорили о «Ревизоре», и Леонидов, внезапно остановившись, сказал: «Я заходил вчера в зал во время прогона. Спектакль, как спектакль, — погоды он не сделает. Но вот помяните мое слово! — взрывом бомбы, полным потрясением будет Чехов в Хлестакове. Сейчас он еще не играет, но, когда заиграет, — держись, “старики” Художественного театра!»

Я приставал с расспросами, но Леонидов больше ничего не добавил. Он только сказал: «Это надо смотреть».

И вот, наконец, публичное представление «Ревизора». Полный зал, много «театральных» лиц, отборная публика премьеры. Первый акт идет ни шатко ни валко. Мы, студийцы, ждем не дождемся второго. Волнуемся. Давно уже никто из актеров Студии не играл столь крупных ролей в спектаклях Художественного театра. Пропускаем мимо ушей длинный монолог Осипа, смотрим на дверь — злополучную дверь провинциальной гостиницы, сыгравшую такую коварную шутку с Добчинским. Вот она начинает нерешительно подергиваться, затем потихоньку, без скрипа, открывается вся, и в образовавшейся раме — печальное, как говорят, опрокинутое лицо Чехова — Хлестакова. Задранная левая бровь, курносый нос, пухлые, розовые {317} щечки, взгляд поджавшего хвост, побитого щенка. Легким, каким-то летящим жестом он передает Осипу свой «столичный» цилиндр: «На, прими». Голос звучит тихо и неуверенно.

И тут случилось одно из удивительнейших театральных чудес, как раз то самое, которое предсказывал Леонидов. Зал дрогнул. Точно ветерок пронесся над головами зрителей, и все они, как по команде, оторвались от спинок кресел и подались вперед. И в тот же момент (я это видел лично) огонек изумления мелькнул в глазах Чехова, Чехова — не Хлестакова; он рванулся от двери в комнату, полностью овладел собой и… пошел куралесить. Блестящая, до мелочей отделанная роль родилась в короткую долю секунды.

Впоследствии Чехову приходилось играть Хлестакова с разными составами и даже в разных театрах. Он приехал в Петроград и вошел в Александринский спектакль «Ревизора», наотрез отказавшись от всяких репетиций. Он искал неожиданности положений, остроты самочувствия в роли, идущего от новых партнеров, от незафиксированных мизансцен. Он становился Хлестаковым в любых условиях, потому что у него было «свободное дыхание» на всю роль — случай, редчайший в театральной практике. Я уже однажды говорил о том, что Хлестакова Чехов играл при точном соблюдении текста Гоголя целиком и полностью импровизационно.

Достижения скромной «Спички» были многократно перекрыты Чеховым в «Ревизоре», что естественно, учитывая богатырские возможности роли. Вслед за Гоголем, первоначально мыслившим «Ревизора» водевильно, «чтоб и квартальный не мог обидеться», Чехов шел через водевиль к комедии, от шуточного преувеличения, к сатирическому гротеску. Во множественности авторских характеристик Хлестакова, рассыпанных в пьесе, в «Преуведомлении» и в «Письме к одному литератору вскоре после первого представления “Ревизора”» Чехов отбирал лишь те «подсказы», которые отвечали его собственному видению образа. Про этого Хлестакова нельзя было, пожалуй, сказать, что «в нем ничего не должно быть означено резко», что его человеческие {318} черты «не выходят своими углами из обыкновенного светского круга». Зато при первом же взгляде на чеховского героя в голову лезли знакомые строчки: «даже пустые люди называют его пустейшим»; «в нем все — сюрприз и неожиданность», «елистратишка», «сосулька», «тряпка» и прочее в том же роде, в изобилии отпущенное Гоголем на долю Хлестакова.

Щенок и мальчишка, неслыханное воинствующее ничтожество, не то что «без царя в голове» — без проблеска мысли, без намека на логику, но силой чудовищной алогичности русской жизни именно он возводится в ранг «блюстителя», принимается за «лицо», облеченное государственными полномочиями. И надо было видеть, как расцветал этот «мыльный пузырь» от всеобщего «уважения», как наливался он чиновничьей важностью буквально на глазах у зрителя.

Расстояние, которое в пьесе Гоголя существует между человеческим масштабом Хлестакова и тем впечатлением, которое он производит на одурачивших самих себя чиновников, Чехов растягивал почти фантастически. Никогда более не приходилось мне видеть на сцене такого чудовищного и в то же время реального контраста. Чеховский Хлестаков был активен, наступателен, воинствен. Визгливо и страстно утверждал он в глазах чиновников свое дутое величие, кричал исступленно: «Я везде, везде!!.» — и, бросив взгляд на «высочайший» портрет позади себя, немедленно принимал позу и осанку императора; сходство было разительным, и мысль автора о хлестаковщине русской жизни до дна обнажалась в этот момент.

Кстати, это я ему посоветовал. На первых спектаклях игры с портретом не было; но она очень уж «просилась», вытекала из всей логики развития образа в сцене вранья.

На это решение, невиданно смелое, ослепительно яркое театрально, наслаивались у Чехова десятки таких покоряющих деталей, что не верилось, будто их создал один актер. Великолепные находки сыпались, как из рога изобилия. Чехов рождал в своем Хлестакове откровение за откровением, бросал их пригоршнями, не считая. Многие его «догадки» вошли теперь в традицию, {319} стали каноническими для исполнителей роли. В частности, инерция «осмотра» заведений города, знаменующая собой первое появление Хлестакова в доме городничего (III акт). Из‑за двери изящно выпархивает Хлестаков, держа в руке цилиндр, и с деловым видом обходит гостиную, а за ним змейкой вьются чиновники, в раболепии повторяя каждое движение мнимого ревизора. Именно такой была эта мизансцена в спектакле Художественного театра.

Чехов вообще не боялся преувеличения, а в Хлестакове пользовался им необычайно широко. Думаю, что можно поставить имя Чехова — Хлестакова рядом с теми примерами, которые приводил Станиславский в беседе с Вахтанговым, разъясняя последнему сущность реалистического гротеска. Чеховский Хлестаков подходил к зеркалу в гостинице, смотрелся в него пустым, «стеклянным» взглядом и сосредоточенно свистел — и нельзя было не видеть, не ощущать физически, что человек до отчаяния голоден, что у него нет других помыслов, как о сытной еде. Произнося фразу «подкатишь этаким чертом…», он вскакивал на стол, хватал в руки трость и в мгновение ока принимал позу молодого бездельника, едущего в экипаже. Заводя с судьей Ляпкиным-Тяпкиным приятный разговор об орденах, он ложился на стол плашмя и, болтая ногами в воздухе, тыкался мордой в грудь судье, как будто нюхал, как пахнут Владимир и Анна III степени. А когда тот же судья в припадке робости ронял на пол приготовленную взятку, Хлестаков не просто ее поднимал, но трижды «нырял» под скатерть, и это опять-таки было оправдано.

В сцене ухаживаний он не замечал объекта. Ему было, в сущности, вполне все равно, мать перед ним или дочь. Начало фразы приходилось на одну, окончание — на другую; бросаясь на колени перед дочерью, он вел пикантнейшую игру с мамашей и, в исступлении крича городничему: «Отдайте! Отдайте! Я отчаянный человек!» — взасос целовал Анну Андреевну, совсем не принимая в расчет, что она «до некоторой степени замужем».

Но самой потрясающей находкой Чехова была речь {320} его Хлестакова — недаром она ввела в заблуждение, показалась «свободной» даже такому театральному человеку, как Немирович-Данченко. Алогичная, рваная, с неоправданными интонациями, с паузами в невозможных местах, она неопровержимо свидетельствовала о скудоумии этого Хлестакова. Гоголевское замечание о «легкости в мыслях необыкновенной» получало свою отчетливую реализацию. Создавалось впечатление, что у Чехова — Хлестакова слово на долю секунды обгоняло мысль. Она не поспевала за словом, выскакивающим непроизвольно, отставала от него, как плохой дирижер от слаженного оркестра. «Вы мне давеча дали… четыреста рублей… Так теперь дайте… Еще. Четыреста. Чтоб уж было ровно… восемьсот». Хлестаков говорил, и никак нельзя было предугадать, какое следующее слово и по каким причинам родится в его захудалом мозгу. Он и сам не предугадывал этого, так как был всего лишь подобием человека, эфемерным созданием петербургских туманов и белых ночей.

Вот тут-то и заключалась ахиллесова пята этого решения образа. Смотришь, смотришь на это беснующееся, злорадное ничтожество и невольно по-горьковски думаешь: «Да полно! А может быть, мальчика-то и не было?» Нечто фантасмагорическое, призрачное ощущалось в чеховском Хлестакове. Если в нем и чувствовался почерк автора, то не автора «Ревизора», а скорее «Петербургских повестей», химеры «Носа» и «Невского проспекта». Комедия временами оборачивалась трагифарсом, а образ обретал черты надломленности, что уже находилось далеко за пределами сатирического задания Гоголя, осмеявшего в «Ревизоре» вполне реальные явления вполне определенной поры. Чехову пришлось почти одновременно играть обе роли: Хлестакова в Художественном театре и Эрика в Студии, и это обстоятельство не могло не сказаться в «Ревизоре». Между этими чеховскими созданиями не было «китайской стены».

Я боюсь, что своими последними замечаниями свел на нет все достоинства работы Чехова в этом спектакле. Я не хотел бы быть понятым так. Напротив, в «Ревизоре» Чехов чрезвычайно многого достиг — и достиг {321} именно реалистическими средствами. То, о чем я сказал только что, создавало лишь некий подсвет образа, накладывалось на него невольной тенью, отражавшей ту внутреннюю душевную ломку, которую испытывал Чехов-актер. Если бы это было почувствовано вовремя, если бы Станиславский и Немирович-Данченко занялись Чеховым в этом плане, сняли бы с образа этот налет излома, его Хлестаков был бы совершенным созданием, а сам Чехов получил бы полезный урок. Впрочем, вопросом о Хлестакове проблема Чехова 20‑х годов, разумеется, не ограничивалась. Ее нужно было решать мировоззренчески, охватывать широко, объединяя Чехова со всей Студией. И Константин Сергеевич мог это сделать, но в ту пору он уже хранил упорное молчание, игнорируя Студию, как будто бы ее вообще не существовало в природе. Когда-то он любил нас, а потом раз навсегда вырвал Студию из своего сердца и перестал направлять ее. В послереволюционные годы я Станиславского в Студии не помню. Он еще иногда приходил на наши спектакли, но совсем не интересовался, чем мы дышим, под какой звездой работаем и живем.

М. Чехов и созданные им сценические образы, наиболее глубоко и полно отвечавшие затяжному духовному кризису, переживаемому Студией, не исчерпывали внешних фактов ее истории тех лет. Было и многое другое, типичное и не типичное, и вот случилось так, что в ворохе этих фактов для современников, да и для нас, студийцев, потонуло главное — то, что Студия на распутье, что она не чувствует пульса современности, не находит себя творчески, мечется, теряет ориентиры. Мы были популярны, в «Алькасаре» были полные сборы, нас хвалили в газетах. Большинство старых театров переживало схожие процессы, и это не способствовало тому, чтобы такие явления, как противоречивый, упадочный спектакль Студии «Эрик XIV» и фантасмагория чеховского Хлестакова были поняты, как угроза для дальнейшего существования Студии. Тогда весьма снисходительно относились к подобным вещам.

Примерно в ту пору, как мы перебрались в «Алькасар», произошло окончательное разделение трупп — {322} нашей и Художественного театра. Мы совсем перестали принимать участие в его спектаклях. Константин Сергеевич и тогда не пришел к нам, зато Владимир Иванович вызывал каждого, беседовал, а в конце задавал все тот же вопрос: «Куда вы хотите идти — в Студию или в театр?» Мне было трудно ответить на этот вопрос. Я был слишком многим обязан Владимиру Ивановичу и знал, какого ответа он ждал от меня; и все-таки я не ответил так, как он ждал. Возраст, дружба, творческие интересы, потребность играть и ставить, не примеряясь к стесненным в этом смысле возможностям МХАТ, — все толкало меня в сторону молодежи. Да и вообще из Студии в театр перешло тогда очень мало народа. Составы трупп уже в общем определились, разделение произошло раньше, формальное единство когда-нибудь надо было разорвать.

В течение двух лет мы еще продолжали называться Студией МХАТ, хотя были уже вполне сложившимся театром, никакого отношения к «метрополии» не имевшим. Наконец, прекратилось и это. В 1924 году Студия получила превосходное помещение бывшего Незлобинского театра на площади Свердлова, а в 1925 году — наименование МХАТ‑2‑й.

Так окончилась история Первой Студии — внешне блистательная, а по существу кривая, зигзагообразная, с горькими срывами и больной «сердцевиной». История, в которой было хорошее и плохое, плодотворное и иссушающее, талант и надорванность, мед и полынь. История, которую нельзя зачеркивать нацело, но и не следует изображать идеально. В общем, это дорогая мне история, хотя, излагая ее, я старался сохранить по мере сил необходимую для пользы дела объективность. Я хотел бы, чтобы именно так восприняли мои читатели все сказанное о Студии в этой книге.

## **{323}** Начало конца

К этой заключительной главе моего повествования я подхожу со сложным чувством.

В жестоком не на жизнь, а на смерть споре, который я вместе с группой моих товарищей вел с тогдашним руководством МХАТ‑2‑го, мы потерпели поражение. Нас не поняли, не поддержали внутри театра, нам не была оказана эффективная помощь извне. Мы вынуждены были уйти, оставить дом, где мы воспитывались и росли, где мы стали профессиональными работниками русской сцены. Но время шло, и спустя много лет после того, как мы расстались с коллективом бывшей Студии, жизнь так неопровержимо, так явно доказала нашу правоту, что сегодня, приступая к анализу фактов, я невольно оказываюсь в положении человека, который все знал заранее, все дальновидно и мудро «предугадал». На деле это было совсем не так. Покидая свой театр, чтобы больше уже никогда не вернуться туда, мы не были уверены, что время выскажется за нас, что решающее слово еще не сказано. В нашей тогдашней позиции было больше интуитивных предчувствий, чем зрелой мысли, политически ясного обоснования, — в противном случае мы, наверное, сумели бы лучше себя защитить, чем это практически было.

С другой стороны, даже теперь, через годы, я не могу проявить в этом вопросе холодную объективность. И сегодня во мне закипает кровь, когда я думаю об {324} обстоятельствах так называемого «конфликта в МХАТ‑2‑м». Эти обстоятельства касались меня слишком близко. В подобных случаях попытки сохранить «бесстрастие» обычно к добру не ведут. От них за версту веет фальшью и демагогией. Пусть другие участники событий излагают их со своей точки зрения. Но и за мной остается такое право. Желающих проверить меня в этом смысле адресую к журналу «Новый зритель» за 1927 год, из номера в номер публиковавшему тогда своеобразные бюллетени о ходе событий во МХАТ‑2‑м.

Могут спросить: а есть ли смысл почти через тридцать лет ворошить старую внутритеатральную распрю, восстанавливать обстоятельства дела, давно и прочно забытого?

Мне кажется, что смысл есть. Иначе повесть о Студии и сменившем ее МХАТ‑2‑м рискует остаться неполной, их творческая эволюция предстанет в книге незавершенной, их судьба не раскроется в своей закономерности. Ведь сам по себе раскол свидетельствовал о неблагополучии внутри театра, о разброде и шатаниях, сотрясавших этот некогда цельный и здоровый организм. Раскол был естественным следствием той обстановки, которая сложилась в театре, не имевшем ясной идейной перспективы, твердых критериев, какими можно было бы мерить и искусство и окружающую жизнь. Студия была явлением сложным, противоречивым, но не порочным. МХАТ‑2‑й начинался под несчастливой звездой.

Как все это произошло?

Вскоре после заграничной поездки медленно, исподволь стало складываться в театре под руководством М. А. Чехова мистическое антропософское направление, все больше вбиравшее в себя коллектив. Я уже говорил о том, как многое тогда толкало Чехова на путь ущерба и душевной надломленности. Да он и сам признается в своей книге, что в пору «Гамлета» и «Петербурга» ему «уже не были так чужды религиозные настроения»[[69]](#footnote-70). В юности Чехов увлекался Шопенгауэром, в 20‑е годы Шопенгауэра сменил буржуазный философ {325} Рудольф Штейнер, типичный агностик и богостроитель «новейшего» толка. Примешивалось сюда и учение индийских йогов, сути которого никто хорошенько не знал. Словом, это была некая философская мешанина, разросшаяся на благодатной почве интеллигентской растерянности, неумения найти свое место в революционных буднях страны.

В самом деле, окончилась гражданская война, и молодая Советская республика покрылась сетью строительных лесов, новый зритель широко приобщался к сценической культуре, театральная жизнь била ключом. Недаром на одном из диспутов в ВТО Назым Хикмет сказал, что в 20‑х годах Москва была мировым театральным центром. Так оно действительно и было, несмотря на изрядную долю левацких экспериментов, вносивших свою «ложку дегтя» в быт молодого советского искусства. Театры стремились идти в ногу с жизнью, поспевать за ее бегом, отражать ее творчески, — МХАТ‑2‑й по-прежнему отгораживался от нового, уползал в душную раковину богостроительных «откровений».

В театре начались некие странные «радения». Простым театральным действиям, элементам «системы» Станиславского, давно и крепко привившейся в Студии, придавалось значение таинства, сверхчувственного мистического акта. Группа, объединенная Чеховым, собиралась в фойе театра и проделывала «обрядные» упражнения, в которых актерам предлагалось ощутить в себе «бестелесность духа», раствориться во вселенной, слиться с космосом, с вечной гармонией. И все это, как говорится, «было бы смешно, когда бы не было так грустно».

Я вполне допускаю, что мое представление об антропософских идеях Чехова и Ко было и остается примитивным. С первых же дней я решительно уклонился от исканий чеховской группы по причинам своей «земнородности». Я с детства ненавидел всяческую чертовщину, в том числе философскую, и наши внутритеатральные «акции» называл не иначе, как «столоверчением в искусстве». Я был вне этой группы и потому ясно видел, что «король гол». А им, им, наверное, {326} казалось, что все это удивительно сложно, глубоко и завлекательно, что они прикоснулись таким образом к высшим тайнам, к божественной сути искусства. Но дело от этого не менялось. Ленин учил, что философская теоретическая поповщина — есть самый худший ее вид.

Сперва я относился к теософским заскокам товарищей с ироническим безразличием. Но полегоньку я начал сознавать, что такие заблуждения не проходят людям даром, что «действа» не могут быть частным делом группы, что это расшатывает жизнь театра, накладывает на его искусство мистическую печать. Со страхом наблюдал я, как все большее число моих товарищей попадает в сети антропософии, как это нездоровое увлечение охватывает театр сверху донизу. Невинная забава обращалась в грозный симптом.

Я был не одинок в своем ощущении, что в театре происходит нечто нездоровое, что все эти «надзвездные выси» имеют прямое касательство к нашей сценической практике. Трезвые головы нашлись. Не мне одному король казался голым. Вскоре рядом со мной встали такие разные и творчески ценные художники, как Л. Волков, О. Пыжова, Б. Бибиков, В. Ключарев, Г. Музалевский, Ф. Москвин и другие. Чем дальше, тем больше чувствовали мы необходимость объединения для борьбы с мистическими настроениями коллектива. Так сложилась наша группа, отчетливо противопоставившая себя «большинству», которое объединилось вокруг дирекции. Размежевание состоялось, раскол МХАТ‑2‑го стал фактом, остававшимся, впрочем, в течение долгого времени внутренним делом театра. Мы не выносили «сора из избы». Но сама наша жизнь в театре стала с тех пор невыносимой.

Медленно, но верно сужался круг нашей личной загруженности в репертуаре. Нас не занимали в спектаклях, не давали нам новых ролей, не поручали режиссерской работы. Командные высоты были в руках дирекции, в руках Чехова, тогда — любимца интеллигентской Москвы, опьяненного успехом, считавшего себя полновластным хозяином дела. В театре царила тяжелая атмосфера ссоры, разрыва, группы были неслиянны {327} ни в каких комбинациях (что особенно ощущалось в гастрольных поездках), постепенно мы перестали здороваться. А ведь когда-то я дружил с Чеховым и нежно его любил. Но ни разу за все время я не попробовал поговорить с ним дружески, нащупать путь к его сердцу, как я знал, — отзывчивому, способному на добрые порывы. И до сих пор кляну себя за это.

Так внутри одного, казалось бы, цельного коллектива постепенно складывались два театра, каждый со своим символом веры, со своей программой и направлением.

Наши требования были ясны. Наша группа не посягала на «высшие таинства духа» и выражала сомнение в эстетической ценности божественных «действ». Мы настоятельно указывали товарищам на то, в какое время, в какой исторической обстановке, среди каких людей мы все живем. Мы скорее чувствовали, чем понимали: театр, оторвавшийся от современности, обречен на гибель. Мы боролись за театр на земле, в нашем по календарю дне, за созвучный революции репертуар, за здоровые, цельные сценические краски, за многообразие театральных форм, выходящее далеко за пределы одной лишь «интеллигентской», с мистической жилкой драмы. Впрочем, чтобы не быть голословным, сошлюсь на письмо нашей группы, опубликованное позже в журнале «Новый зритель»[[70]](#footnote-71). Вот что там значилось за нашей коллективной подписью:

«Театр через современную тематику репертуара должен искать нового, художественно убедительного реализма формы… Как в тематике, так и в трактовке пьес должно быть решительно изгнано всякое культивирование подчеркнуто индивидуалистических настроений, упадничество во всех его видах, мистика, символизм, как течение, пресный бытовизм, фотографический натурализм и социальное безразличие… Наш голос — в защиту театра в целом, за новую театральную общественность, за актера-общественника, за здоровый, крепкий советский театр, за новый театральный быт».

{328} Это довольно нескладно выражено. Однако суть вопроса «письмо шестнадцати» передает вполне.

Но и у нас при всей определенности нашей программы была своя ахиллесова пята. Наши лозунги были абстрактны. Мы ставили вопрос принципиально верно, но не говорили при этом: «Вот интересный драматург-художник, отразивший нашу эпоху в своих произведениях, вот современная пьеса, которая может сблизить театр с жизнью, — поставьте эту пьесу, подружитесь с этим драматургом, ищите вместе с ним возможности правдиво запечатлеть в искусстве сегодняшний день страны». Советская драматургия только нарождалась в ту пору, но она уже была, существовала реально, пусть в редких еще образцах. Были Тренев, Билль-Белоцерковский, Файко, Сейфуллина, Леонов. И театры нащупывали пути сближения с жизнью, искали способных авторов, ставили современные спектакли, — другие театры, но только не наш.

Сказался многолетний индифферентизм Студии в репертуарных вопросах, случайность выбора, ей изначально свойственная. С самого рождения Первой студии у нас не было *своего* драматурга, не было сознания, что без прочной опоры на автора, на идейное первенство драмы театр в конце концов глохнет, теряет критерии, заходит в тупик. Мы не привыкли к тому, чтобы пьеса рождалась внутри театра, в тесном содружестве театра и драматурга. Мы брали готовое и далеко не лучшее, упорствуя в сомнительной мысли, что человеческие переживания международны, что театр, играющий одних только западных авторов, делает свое дело не хуже театра, ориентирующегося на национальный репертуар. Такова была дурная традиция Студии, и в 20‑е годы мы пожинали ее плоды.

Больше того: лидеры антропософской группы практически были последовательнее нас. Постановка «Гамлета» в духе крайнего философского пессимизма (с примесью мистики) и в особенности «Петербурга» Андрея Белого, разделявшего богостроительные заблуждения группы, довольно отчетливо выражали общественное лицо театра тех лет. Не случайно А, В, Луначарский в связи именно с этими двумя спектаклями {329} сказал в те времена, что «Театру МХАТ‑2‑му совершенно необходимо отделаться от пристрастия к сюжетам туманным, к созданию настроений жутких, тревожных и неясных»[[71]](#footnote-72).

А мы, не имевшие никакого касательства к «Петербургу» и к «Гамлету», не занятые в «Орестейе», о которой тогда писали в прессе, что она трактована в модернистском духе Аппиа и Крэга, почти ничего не могли противопоставить репертуарной линии наших противников, их тяге к произведениям мучительно самоуглубленным — ни современного автора, ни хотя бы автора, «созвучного» современности. Не случайно в позднюю пору конфликта, когда он перехлестнулся уже за рамки театра, работавшая у нас комиссия Центрального комитета профсоюза работников искусств отметила, что товарищи, противопоставившие себя «большинству» и группирующиеся вокруг Дикого, выдвигают в качестве материала для «революционной постановки»… пьесу Островского «Волки и овцы», которая хотя и очень хороша, но сама по себе не дает еще гарантий современного звучания спектакля. Да и ставшая манифестом нашей группы земная, жизнерадостная «Блоха» Лескова хотя и резко противостояла по своему тону унылому пессимизму театра, но, конечно, не говорила решающего слова в плане борьбы за современный репертуар.

Может быть, в силу этой репертуарной невнятности, ослаблявшей нашу позицию, мы и не были поняты тогда теми общественными организациями, которые сочли нужным вмешаться в ставший «притчей во языцех» конфликт. Мы были сильны в протесте, в отрицании, но пытались утверждать без опоры на позитивные тезисы, без ясного плана действий, без умения вовремя произнести необходимые имена. И потому людям, со стороны наблюдавшим нашу полемику, было невдомек, как глубоки ее корни, какая пропасть разделяет нас — бывших товарищей, участников общего дела. Нам не помогали в нашей борьбе, напротив, пытались «всех примирить, всё сгладить», считая, видимо, что происходит обычная внутренняя распря, борьба {330} за первенство, вообще «болезни роста», характерные для «перестраивающихся» интеллигентских театров тех лет.

А пропасть была действительно глубока, действительно непроходима. И, чтобы быть доказательным в этом важном вопросе, я обращусь к анализу тех спектаклей, которые с наибольшей отчетливостью отражали творческие взгляды обеих групп.

Режиссеры спектакля «Гамлет» во МХАТ‑2‑м В. С. Смышляев, В. Е. Татаринов и А. И. Чебан писали в одном интервью:

«В “Гамлете” нас интересует столкновение двух типов человеческой природы и развитие их борьбы друг с другом. Один из них протестующий, героический, борющийся за утверждение того, что составляет сущность его жизни, — это Гамлет. Другой консервативный, препятствующий всему светлому, героическому, — это король Клавдий, задерживающий все, что стремится вперед. Наш Гамлет *не рассуждает, перед тем как действовать, но постоянно пребывает в стихийной борьбе против всего, что олицетворяет собой короля*»[[72]](#footnote-73). (Подчеркнуто мною. — *А. Д*.)

Вот, значит, эта программа и это понимание величайшей шекспировской трагедии. Откровенно абстрактное, далекое от историзма, оно ориентировалось лишь на вневременные, моральные категории, извечно существующую борьбу добра и зла. Не случайно постановщики перенесли действие пьесы в средневековье, объясняя это тем, что в ту эпоху будто бы моральные столкновения были наиболее ярко выражены. Тем самым в спектакле стиралась великолепно нарисованная Шекспиром картина конкретного исторического момента, на фоне которого только и могли произойти события шекспировской драмы. Лишь на стыке гармонического века Ренессанса и грязной прозы «жирного» буржуазного века могла сложиться психология Гамлета — человека, ставшего жертвой распадающейся «связи времен».

Однако спектакль МХАТ‑2‑го был не так уж {331} абстрактен, как это могло показаться на первый взгляд. Напротив, абстрактная установка его режиссуры, нашедшая свое выражение в конструктивных декорациях и туманной символике света и тени, позволяла известной группе зрителей вкладывать в спектакль свои «современные» ассоциации. Гамлету Чехова аплодировали те враждебные или ничего не понявшие в революции представители старой интеллигентской гвардии, для которых новая эра страны была лишь эрой жестокого варварства, идущего на смену «аристократизму духа» и утонченности прошлых эпох. «Гамлет» был поставлен в период перехода Первой студии ко МХАТ‑2‑му, но корни этого спектакля были заложены еще в Студии. Мировоззренчески он вытекал из «Эрика XIV», но был откровеннее в своем ощущении всеобщего хаоса, в котором якобы гибнут культура и цивилизация, в котором томится и ищет выхода обреченный, непонятый человек.

В приведенном нами интервью постановщиков спектакля я не случайно подчеркнул высказанную ими мысль о Гамлете как о герое не рассуждающем, а действующем стихийно. Да, таков был Гамлет Чехова — человек, не умевший постичь, проанализировать суть исторических событий своего времени, не умевший отвлечься от мира своей собственной, сложной души и выйти мыслью в большой мир, где кипят и сталкиваются реальные страсти. Это был, если можно так выразиться, Гамлет — созерцательно действенный, импульсивный, но лишенный логики, не хозяин и не повелитель собственных душевных движений, ибо он никогда не знает, куда заведет его стихийный порыв. Бледный, с тонким и чахлым лицом вырожденца, с гривой белых легких волос, длинными прямыми космами спадающих на плечи, метался по сцене чеховский Гамлет, ничего, в сущности, не добиваясь, терзаясь невозможностью оставить грешную землю, удалиться в тихую юдоль созерцания, небытия. Для этого Гамлета «не жить» было бы высшей отрадой; его не отягощало ни «сознание долга», о котором пишет Белинский, ни та высокая меланхолия, о которой Маркс и Энгельс заметили однажды, что без нее нет и самого датского {332} принца; его отягощала только обязанность жить, существовать в атмосфере всеобщего хаоса, каким ему виделся окружающий мир.

Словом, в образе, созданном Чеховым, меньше всего было черт исторического Гамлета — человека, рожденного той неповторимой эпохой, которая, по мысли Энгельса, «нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености»[[73]](#footnote-74). Чеховский Гамлет был человеком маленьким, задавленным жерновами истории, под которыми он оказался. Очень точно написал о нем М. Загорский, что Гамлет Чехова «скорее от Стриндберга, чем от Шекспира, что это какой-то вариант Эрика XIV, человек с ущемленной душой, с хрипловатыми интонациями, с безумными глазами и порывистыми жестами»; что это современный горожанин, «нервы которого не выдерживают бури времени»[[74]](#footnote-75).

При всем том Чехов играл, как всегда, потрясающе, с какой-то щемящей, тоскующей силой. Не случайно Станиславский, резко отрицательно оценивший спектакль, как, впрочем, и все, что в эту пору происходило в Студии, лишь Чехову оказал снисхождение, поздравил его искренно и о чем-то долго и дружески говорил с ним после спектакля. Но талант актера не спасал положения. Мистический смысл спектакля был очевиден.

Антропософские тенденции «Гамлета» наиболее отчетливо заявляли о себе в сцене с тенью. Ей придавалось значение таинства, «сращивания» потустороннего мира с миром здешним. Реалистический, объемный образ старого короля в спектакле стал оголенным символом; лишь сноп света обозначал «материальность» видения, посетившего Гамлета, а до того — стражу Эльсинорского замка. Герои как бы соприкасались в эту минуту с той сферой ирреального, к которой стремилась душа Гамлета — М. Чехова.

И еще одна особенность этого спектакля: в нем вовсе не было Фортинбраса. Спектакль был замкнут страданиями {333} Гамлета, чья душа была его единственным «фокусом». Умирал Гамлет — и оканчивался спектакль. Окрыляющая мысль Шекспира, гласящая, что, как ни горестна гибель Гамлета, а жизнь идет, бесконечная и богатая, — мысль, выраженная в явлении Фортинбраса, — не посетила «Гамлет» МХАТ‑2‑го. Тем самым пессимизм спектакля был усилен, как бы возведен на высшую ступень.

И как все это было далеко от буйной уверенной поступи времени, от вдохновляющей атмосферы весны, охватившей в ту пору страну! Как отставал МХАТ‑2‑й и от театра Вахтангова с его жизнерадостной, юной «Турандот» и революционной «Виринеей», и от Малого театра, ставившего в боевом, гуманистическом духе Шиллера, Шекспира, Гюго, Луначарского, Горького, и от Художественного, стоявшего на подступах к «Пугачевщине», к «Горячему сердцу», к «Фигаро», и от Музыкального театра Немировича-Данченко, уже задумавшего в то время свою «Лизистрату»! Все это было довольно печально, хотя и доказывало нашу правоту — правоту «еретической» группы.

Я, пожалуй, не стал бы в подробностях останавливаться на спектакле «Петербург», несмотря на всю его типичность для идеологического состояния театра тех лет, если бы этот спектакль не рождал новых мыслей об артисте Чехове, а я уже уделил ему так много места в своей книжке, что грешно было бы не довести этого разговора до конца.

«Петербургом» — автоинсценировкой известного романа А. Белого — театр, казалось бы, делал шаг в сторону сближения с революционной темой. Но это был, как метко заметили в одной из рецензий, лишь вид на революцию из окон Арбатских особняков или «смычка революции с салоном»[[75]](#footnote-76). Выразительно называлась и другая статья об этом спектакле — «Революция в тумане»[[76]](#footnote-77). Андрей Белый — человек субъективно честный — революционные события 1905 года встретил сочувственно и в годы Октябрьской социалистической {334} революции вел себя вполне лояльно, в отличие от большинства своих коллег по символистско-декадентскому лагерю. Но в происходящем он, в общем, разбирался слабо. Его представления о революции были смутны и облекались подчас в формы мистические и туманные. То, что он охватывал своим взором, лежало где-то на крайней периферии явлений, определявших собой ход и характер исторического процесса. Какие-то призраки вместо реальных личностей, дешевая символика красных домино, провокаторы и шпики, уравненные в правах на психологическую усложненность с героями революционного лагеря, сомнительная история с адской машиной, не «сработавшей» вовремя, террористы-неудачники вместо революционеров, светский бал вместо уличных баррикад — все это было весьма далеко от правды революции, правды истории, выступившей к тому времени, когда спектакль вышел в свет, в своих решающих и весьма ясных контурах.

Очень интересно писал о «Петербурге» А. В. Луначарский[[77]](#footnote-78). В спектакле показаны были, — заметил он, — мелкие, маленькие, нервически взвинченные людишки, заблудившиеся во всеобщем хаосе понятий, идей и чувств, а в конце на сцену выходили рабочие батальоны и как бы сметали с лица земли весь этот комариный мирок, путавшийся в ногах у «истинной» революции. Тем самым, спектакль зачеркивал сам себя. Он оказывался ненужным перед лицом исторической истины, к которой он даже не подошел за все четыре акта представления.

Театр снова воспользовался методом абстрактных сопоставлений, чтобы выразить в «Петербурге» свое весьма субъективное, интеллигентское ощущение современности. В спектакле, показанном в ноябре 1925 года и осуществленном к восьмой годовщине великого Октября, революция представала, как вихрь, как опустошительная буря, в которой гибнет личность, страдает человек. Театр чуть сдвинулся со своей прежней, «игнорирующей» жизнь позиции. Теперь он как бы смиренно говорил современности то, что когда-то пленники {335} говорили Цезарю: «Осужденные на смерть тебя приветствуют!» Но не этого ждал победивший народ от интеллигенции. МХАТ‑2‑му было еще далеко до подлинного понимания революции. Настроения зыбкие и тревожные по-прежнему владели многими его актерами, определенным образом окрашивая спектакль.

И вот в этом спектакле М. Чехов создает образ вельможи, петербургского сановника Аблеухова-старшего. Создает вопреки и вразрез с той внутренней темой, которая со времен спектакля «Эрик XIV» стала главенствовать в его творчестве. В Аблеухове не было ни душевной смятенности, ни алогичности действия, ни острых схваток безумия. Все в Аблеухове отдавало торжественной импозантностью, и все неопровержимо свидетельствовало о том, что империя рушится, мертвеет заживо, что она безнадежно обречена. Когда я думаю о Хмелеве — князе из «Дядюшкина сна» и о Хмелеве — Каренине, мне хочется сказать, отнюдь не оспаривая достижений этого великолепного актера, что у его героев все же был предшественник. Чехов так же шел к понятию нравственного дряхления через физическую старость образа, так же видел в «злой машине» аблеуховщины олицетворение русского самодержавия, обреченного историей на слом.

Вот как описывал чеховского Аблеухова П. А. Марков: «Походка Чехова, незабываемый рисунок спины, оттопыренные уши, заостренная голова, мешки под глазами, косноязычие его… все это с предельной силой являет нам, как страшно разложился человеческий организм, как яростно горит империя»[[78]](#footnote-79).

Никогда не забыть мне одного штриха, внесенного в образ Чеховым. Штрих этот был такого же качества, той же степени сценической точности, как ножка стула, которую самозабвенно грыз герой «Спички», или заносчивое восклицание Мальволио: «Боги! Я вас благодарю!»

Шел светский бал, где развертывались в наивном представлении театра «революционные» события спектакля. На первый план к суфлерской будке выходил {336} снисходительно наблюдавший за молодежью старик вельможа Аблеухов. Долго устанавливался он в «достойную» позу, обозревая все происходившее вокруг. Наконец поза удалась вполне, но оставалась еще одна завершающая деталь — нужно было заложить руку за спину, на поясницу. Вот это последнее не удавалось никак. Я отчетливо помню, как Аблеухов терпеливо и методически забрасывал руку назад, а она все не удерживалась в нужной позиции и соскальзывала вниз, к бедрам. Лишь с большим трудом с помощью другой руки удавалось ее «укрепить» в надлежащем месте. Так во всем поведении этой импозантной развалины отчетливо проглядывал лик старой России, еще сохранявшей свою респектабельность, но уже не способной ни на что на свете, даже на действия, равные по значению этим смехотворным манипуляциям с рукой.

Никогда раньше (Фрезер был только предчувствием) не поднимался Чехов до такой остроты сатирического замысла, до такого углубления в область социального. Он точно изголодался по трезвым жизненным краскам, по яркой характерности, по злому и жесткому юмору. Он играл Аблеухова со страстью, с упоением не меньшим, чем трагически смятенного Гамлета. Здесь проявлялась какая-то иная грань чеховского дарования, его второе «я», которого никто из нас не подозревал в нем тогда и которого в настоящем смысле не оценили и после Аблеухова. Лишь теперь, через годы, я с огорчением думаю о том, как мы были в те времена невнимательны, как плохо умели обобщить живые факты нашего бытия.

Неверно думать, что путь Михаила Чехова в первое революционное десятилетие был исключительно и только путем упадка. Большой художник, он был впечатлительным и впитывал, как губка, все то, что творилось вокруг, — плохого и хорошего. «Петербург» свидетельствует о том, что рядом с мистикой и надрывом, рядом с путаницей идей и чувств гнездилась в этом талантливейшем актере тяга к здоровому искусству, к большому миру, кипящему за стенами театра, — его, Чехова, добровольной тюрьмы.

Конечно, все это — лишь предположения с моей {337} стороны. Но предположения, покоящиеся на реальной почве. Я буду иметь случай еще вернуться к этой теме в дальнейшем.

Параллельно с «Петербургом» в театре началась работа над «Блохой». Это была моя вторая постановка, и я вложил в нее весь тот полемический задор, который скопил в ходе «баталии» с антропософской группой. Почему я выбрал именно это произведение? Потому, во-первых, что я люблю Лескова. Люблю его национальную неповторимость, густой и сочный быт, встающий со страниц его повестей и рассказов, его наблюдательность, его удивительный язык. Потому что остро ощущаю природу его юмора, то звонкого, то терпкого, то отдающего полынью. Потому что он — необычайно земной писатель и его поэзия (а в произведениях Лескова много поэтического) подсмотрена в самой гуще жизни, подслушана в народе, угадана там, где не всякому придет в голову искать поэзию. Муза Лескова мне внутренне очень близка, я чувствую его стиль, его особые художественные приемы.

Во-вторых, «Блоха» — это был материал, в корне отличный от того, к которому тянулась антропософски настроенная часть труппы, — жизнерадостный, ярко национальный, с чертами народного, площадного зрелища. После мистических откровений «Гамлета», после путаной символики «Петербурга», после эстетской «Орестейи», где «пиджачные» актеры пытались носить тоги и пользовать классический жест, — «Блоха» казалась произведением иного мира, совсем иной художественной принадлежности. Ее трезвый, «низовой» реализм бил по изыскам тогдашнего МХАТ‑2‑го достаточно крепко и недвусмысленно.

Впрочем, все это стало ясно уже после премьеры. Она могла состояться лишь потому, что никто в театре не подозревал настоящей взрывчатой силы спектакля. «Блоха» рождалась, как очередная репертуарная «однодневка», причем так трудно, с такими муками, что в театре не было уверенности, увидит ли она вообще свет.

Первоначально я обратился к А. Н. Толстому с просьбой инсценировать лесковский рассказ. Но он, {338} великолепно владея русской речью, народным слогом, не знал раешника, не был знаком с традициями площадного театра. А мне нужен был именно этот стиль, отвечавший, как я считал, характеру авторского материала. То обстоятельство, что мы не договорились с Толстым, было первой неудачей спектакля. Инсценировка «Левши» составлялась, по существу, силами постановочного коллектива, к которому пришел на помощь писатель-юморист Евг. Замятин.

Потом начались неполадки с художником. Декорации должен был делать Н. П. Крымов, человек, оформлявший много спектаклей в МХТ, великолепный пейзажист, знаток русской природы и быта. Он работал с увлечением, тщательно, а эскизы представил довольно поздно, когда работа входила в решающую стадию. Эскизы были великолепные. С полотна глядела на нас русская уездная «натуральная» Тула: низенькие хатки, побуревшие крыши, серое осеннее небо, хмурые тучки, голые, облетевшие деревья, на одном из них — черная намокшая ворона. Повторяю, это было прекрасно, но совсем не то, что нужно было нам.

Ведь мы мыслили себе «Блоху» как балаганное представление, лубок, почему-то высокомерно заброшенный в наше время. Все события этой смехотворной, шутейной истории как бы даны были через представление ее воображаемых исполнителей — неграмотных, бойких, веселых и дерзких народных потешников-скоморохов. Не случайно у нас вели спектакль так называемые халдеи (двое мужчин и женщина — последнюю великолепно играла С. Г. Бирман), перевоплощавшиеся по ходу действия то в англичан, то в лекаря-аптекаря, то в деревенскую девку Машку, то в чопорную англичанку Мерю. Весь спектакль должен был стать игровым, шутейным, пряничным, и потому мне нужны были не натуральные, а лубочная Тула, лубочная Англия и лубочный Петербург.

Я заявил на художественном совете, что бракую эскизы Крымова, несмотря на их высокое качество. Был целый переполох, и меня предупредили, что в случае неудачи второго художника все издержки будут отнесены на мой счет. Я согласился, хотя у меня не было {339} никаких денег. Зато к тому времени я уже точно себе представлял, какой художник нужен для оформления задуманного нами спектакля «Блоха». Решено было обратиться к Б. М. Кустодиеву, тогда уже больному, наполовину парализованному, жившему постоянно в Ленинграде. Занятый по горло репетициями, я не мог вырваться ни на один день в Ленинград, и к Кустодиеву поехал Замятин.

Прошло совсем немного дней (почти рекордный срок для художника), и Кустодиев прислал в Москву эскизы — полутораметровый ящик, набитый сверху донизу. Когда его вскрывали, в дирекции собрались все, кто в это время был в театре. Было известно, что коллектив «Блохи» в цейтноте, что от художника теперь зависит, быть или не быть спектаклю, а переделывать — времени нет. Попал или не попал?

Затрещала крышка, открыли ящик — и все ахнули. Это было так ярко, так точно, что моя роль в качестве режиссера, принимавшего эскизы, свелась к нулю — мне нечего было исправлять или отвергать. Как будто он, Кустодиев, побывал в моем сердце, подслушал мои мысли, одними со мной глазами читал лесковский рассказ, одинаково видел его в сценической форме. Он все предусмотрел, ничего не забыл, вплоть до расписной шкатулки, где хранится «аглицкая нимфозория» — блоха, до тульской гармоники-ливенки, что вьется, как змея, как патронная лента через плечо русского умельца Левши.

Никогда у меня не было такого полного, такого вдохновляющего единомыслия с художником, как при работе над спектаклем «Блоха». Я познал весь смысл этого содружества, когда на сцене встали балаганные, яркие декорации Кустодиева, появились сделанные по его эскизам бутафория и реквизит. Художник повел за собой весь спектакль, взял как бы первую партию в оркестре, послушно и чутко зазвучавшем в унисон. Приученный еще в студийные годы манкировать формой, «нейтрально» одевать спектакли, я, кажется, впервые познал, что такое принципиальное единство в театре, когда все компоненты спектакля бьют и бьют по единой цели, как безошибочно меткий стрелок.

{340} Больше того: художник был так ярок, стиль постановки был так им угадан, что появилась опасность, как бы актеры и режиссер не оказались позади реквизита и оформления. Актеров правды, актеров школы переживания нужно было «развязать», приохотить к сценическому озорству, научить «балаганить», сохраняя верность «истине страстей» в шутейных, скоморошьих обстоятельствах народной комедии. Так на последнем этапе подготовки спектакля наиболее важной стала работа с актерами. Я разрешал им на репетициях дурачиться, нарушать привычные «синтаксические» интонации, играть запятую, как точку, импровизировать, потому что знал, что линия правды чувств ими уже проложена, логика действий усвоена, внутренний мир образов познан в его индивидуальной сути.

В результате актеры в этом спектакле оказались весьма и весьма изобретательны. Их фантазия, разбуженная и подстегнутая художником, направленная режиссером в нужное русло, работала ярко и безошибочно, так что теперь, восстанавливая в памяти этот спектакль, я даже не решаюсь говорить о его режиссерском решении как о своем. Больше, чем когда бы то ни было в театре, «Блоха» была плодом коллективного творчества, и это дало достаточно обнадеживающий результат.

Как же выглядел этот спектакль? «Петербург — тульский, такой, о каком вечерами на завалинке рассказывает небылицы прохожий странник», — как сказано в тексте инсценировки (сделанном по спектаклю). «Золотая рота» придворных, дряхлых старичишек, из которых то и дело сыплется «натуральный» песок, заметаемый приставленным для этой цели дворником. «Всенародное ликование», сопровождавшее выход царя, — сотни фуражек всех времен и эпох, взлетавшие вверх по заднему краю сцены. Царь (В. А. Попов) — великолепный народнообличительный образ: брюшко, разъевшийся задок, комическая важность, тупоумие. Короткими ножками он деловито семенил по сцене, напевая вполголоса: «Боже, меня храни!» Больше всего ценил свои новенькие галоши, ставил их в уголок и то и дело наведывался — стоят {341} ли. Огромный несуразный Кисельвроде, прячущий длинный нос в карман. Виноградины с яблоко и яблоки с арбуз. «Мелкоскоп», занимавший половину сцены, и смотрящие в него придворные, дружно обернувшие зады в зрительный зал.

Такой же «шутейной» была и Тула — маленькие, по пояс, церквушки, Левша с его гармоникой, то и дело сморкающийся в картуз, его неизменное восклицание: «Машк! А Машк! Пойдем обожаться!» Выход царских посланников, прибывших с поручением к Левше, — целая огромная интермедия: где-то за сценой слышались оглушительный свист и гик, удалая песня таганрогских казаков (в спектакле прекрасно нашла свое место народная, русская, но и откровенно пародийная музыка В. А. Оранского), и вся эта компания вылетала на сцену, оседлав деревянных, с мочальными хвостами, насаженных на палки «коней». Нагайками сгоняли народ, кто-то кричал на лошадь: «Стой, черт!», кто-то стрелял в ворону на крыше, и она, не взмахивая крыльями, уходила вверх. Наконец, в санях, запряженных тройкой (а на сцене — полное лето), въезжал в Тулу сам «мужественный старик» — атаман Платов и, взгромоздясь на санки, произносил речь.

Я ужасно любил эту роль и играл ее всегда с удовольствием. Мой Платов был страшенным верзилой (я, как мог, усиливал иллюзию) с громадными, сокрушительными кулаками, разбойной мордой в аршинных усах и медной глоткой, привычно выкрикивавшей «верноподданнические» фразы. Делал я это так: «подавал» патриотический текст, как на пустом артиллерийском плацу, а потом с полуслова обрывал этот ораторский посыл и говорил «штатским», вполне прозаическим голосом. Такой же была и эта речь к тулякам — приведу ее здесь для того, чтобы у тех, кто не видел спектакля, было представление о характере лесковского слова, использованного в нем.

«Вот, братцы, так и так. Как, значит, пришло нам время стать собственной грудью! В рассуждении, чтобы, значит, наша матушка — Расея! На поле брани отечества, согласно присяге! И ежели, например, ихняя аглицкая блоха супротив нашей, то, стало-быть, обязаны {342} мы до своей последней капли все, как один. Молчать!.. Ура!!.»

И потом «невоенным, человеческим голосом»: «Да, это я так, для скорого порядка. А дело, братцы, вот: должны наши тульские мастера ихним разным европам нос утереть».

Думаю, что образ Платова, по природе шутейный, напоминал, однако, о далеко не шуточных расправах, которые вершили «верноподданные» царские военачальники над замордованным русским народом.

А потом на сцене собирали домик, в котором должны были затвориться мастера для «занятий» с «аглицкой» блохой, тащили печь, надевали крышу, и в течение долгого времени домик замирал, никто из сидевших там не отвечал на оклики, и только раздавались методические удары молоточком: тук да тук Зато, когда работа была сделана и мастера, разминаясь, валили домик, оттуда — актеры великолепно доносили это до зрителя — неслась такая «спираль», что все присутствовавшие, не исключая и Платова, немедленно падали с ног.

В отличие от «сермяжной» Тулы Англия в спектакле выглядела страсть какой механизированной. Но это опять-таки была Англия побасенки, скоморошьего сказа. Негр-половой с повадками трактирного «Ваньки», «аглицкие» мастера — не англичане, а «агличане», на вид — самые что ни на есть русские жироеды-купцы, а рядом — огромные бочки с надписью: «Ром», «Ром», «Ром». Негр вытирал тряпкой стол — и из него сыпались искры, человек садился на стул — и в комнате зажигался свет; последнее очень развлекало Левшу, и он поминутно проделывал сей опыт. Зато многое его и смущало в аглицкой «культуре», например, вода, сама собой и с оглушительным шумом спускавшаяся в уборной. И вообще в этом царстве механики он жестоко тосковал по «*Расее*», по Машке, оставшейся в далекой Туле, по нелепице русских порядков.

Спектакль был пряным и забористым по-народному — с солью и перцем. Он и в этом смысле вел свою родословную от балагана. В ряде случаев он подходил к границе пристойности; впрочем, насколько я помню, {343} граница эта ни разу не была перейдена. Старик Егупыч, тульский мастер, товарищ и напарник Левши, тихий и богобоязненный старичок, а по сути весьма даже себе на уме (этакий мудрец народный), так произносил свою обычную поговорку: «А иди ты… со господом!», что за многоточием угадывалось нечто весьма далекое от христианского напутствия. И это не только соответствовало жанру, тонусу спектакля, но еще полемически направлялось в адрес интеллигентских «утонченностей» чеховской группы.

Я рассказал с такими подробностями о «Блохе» не для того, чтобы расхвалить «свой» спектакль, а для того, чтобы мне легче было подойти к основному вопросу, меня и сегодня волнующему: может ли «Блоха» считаться спектаклем современного (для тех лет) мироощущения, или то была лишь очередная стилизованная безделка судейкинско-сапуновского толка? Ибо в последнем случае «Блоха» не являлась бы спектаклем, шедшим вразрез с линией МХАТ‑2‑го, и лишь дополняла бы ее в комедийном плане. А такие голоса раздавались в театральной критике, подстегнутые, с одной стороны, общим недоверием ко МХАТ‑2‑му, с другой — еще не улегшимися впечатлениями от проб стилизаторов предреволюционной поры.

Вот наиболее прямолинейное из высказываний:

«Есть внутренняя закономерность в переходе от яда гамлетовских отрицаний к пряничной пестряди “Блохи”… Мхатовцы подходят к современности с гамлетовским отчаянием — и в то же время рисуют вчерашнее в приторно-затейливых тонах»[[79]](#footnote-80).

Это смертный приговор «Блохе», к счастью, не окончательный и еще подлежащий обжалованию. Когда я сегодня с пристрастием допрашиваю себя: как бы теперь я поставил «Блоху», я не нахожу в моем старом режиссерском плане пунктов, подлежащих радикальному пересмотру, за исключением одной лишь поправки, о которой — несколько ниже.

Современность спектакля прежде всего ощущалась в том праздничном тоне, в том радостном приятии {344} мира, которые, право же, не имели Никакого касательства к стилизации и эстетству. Если уж говорить о явлениях, параллельных спектаклю, то на память приходит Владимир Иванович Немирович-Данченко с его «Лизистратой» — той самой «Лизистратой», в связи с которой появилась нашумевшая статья «Пожар “Вишневого сада”», утверждавшая (впрочем, довольно беспочвенно), что в ярком пламени этого жизнерадостного зрелища «горят» полутона и «подводные течения» старого Художественного театра.

Вот что говорил Владимир Иванович в связи с постановкой «Лизистраты»:

«Что сейчас нужно театру? Во-первых, необходимо, чтобы произведение было первоклассным. Во-вторых, *не надо неврастении и слякоти, а хочется необыкновенного, живого и немрачного Хочется яркого смеха, сочных красок, яркого подъема духа*»[[80]](#footnote-81). (Подчеркнуто мною. — *А. Д*.)

А. В. Луначарский, бывший другом «Блохи», искренно нас поздравлявший, сказал мне во время премьеры загадочную фразу: «Вот спектакль, который кладет на обе лопатки весь конструктивизм».

Тогда это, в общем, прошло мимо меня. Теперь я понимаю: «Блоха» возвращала в театр зрелищность живописную яркость, народную сочность речи. Она восстанавливала в правах театрального художника, реквизитора, бутафора. В ней не было ни обычных в те времена конструкций, ни экспрессионистических нагромождений, ни обнаженной машинерии, ни пресловутой «биомеханики». В ней господствовало богатство красок, звуков, юмора, веселья, почти утраченное к тому времени театром. В «Блохе» заявляла о себе та несомненная, через край бьющая народность, которая присутствует в лубке, в балагане, в шуточной песне, в лихой частушке, в пословицах, рожденных здравым смыслом нации.

{345} А стилизация — это всегда пустота и холод, мертвенность мысли, надменность духа, «снисходящего» до примитива народности. Стилизация — это искусство выморочное, обездушенное, продиктованное желанием бежать от действительности вместо того, чтобы быть «созвучным» ей. Право же, мы были в этом неповинны. Мы могли ошибаться в частностях, но «нерв» эпохи мы к тому времени ощущали остро и этим своим ощущением старались поделиться со зрителем в данном спектакле.

Чтобы покончить с вопросом о стилизаторских тенденциях, якобы присутствовавших в «Блохе», коснусь совсем другого спектакля, где такие тенденции действительно были, в чем я сегодня каюсь и винюсь.

Это была моя первая режиссерская работа в Студии. Я ставил «Ирландского героя» Синга (в 1923 году). Пьеса привлекла меня парадоксальностью своей мысли, оригинальным ощущением жизни, ярким бытом, остроумием. На премьере этой пьесы в Лондоне, по словам старожилов, зрители дрались зонтиками до рассвета — так раззадорил их вызов общественному мнению, ясно ощутимый в самом замысле Синга.

Человек попадает в чужую деревню и признается, что убил отца. Это сообщение падает в сонную одурь обывательского мирка, как камень в стоячую воду. Происшествие обретает успех сенсации. Человека начинают носить на руках. Его, маленького, слабого трусишку, величают героем. Но вот в деревне появляется отец, случайно оставшийся в живых, — и «герой» моментально развенчан. От него отвертываются вчерашние поклонники и друзья. Стремясь восстановить утраченную репутацию, человек и в самом деле пробует совершить убийство. Но дело было бы слишком просто, если бы «герой» снова стал героем. Теперь, когда убийство произошло на глазах у крестьян, совершивший его оказывается в их представлении преступником Но вот последний coup de théâtre — отец еще раз оправляется от нанесенного ему удара, и пьеса возвращается к исходной точке, к нулю: все живы, и героев нет в современной Сингу действительности.

Такова эта пьеса, в которой есть реалистическое и {346} условное, тоска о чистом в человеке и парадоксальное отрицание самой возможности человеческой чистоты. Написанная в форме народной комедии, она не несет в себе подлинной и безупречной народности, ибо мораль ее шатка, а выводы скептичны. Не случайно за несколько лет до Студии «Ирландского героя» сыграл Московский Камерный театр.

Что нужно было сделать? Расслышать лучшее, что есть у Синга, и этим лучшим насытить спектакль, отметая шелуху эпатирующего, странного, стирающего грань между добром и злом. И, разумеется, решить спектакль, как национальную ирландскую комедию. Ничего этого я не сделал. Быт в спектакле был густой, но какой-то вневременной, обобщенный. Это была деревня вообще, страна вообще. «Нейтральный» макет художника Радакова (из журнала «Крокодил») и стилизованные, с причудами костюмы, среди которых были и фраки, способствовали этому ощущению.

Мне казалось, что национальный колорит прозвучит оскорблением одному народу. Ведь мысль Синга обобщена до предела, его выводы как бы ложатся на всех. Автор хочет сказать: таков мир. «Таков мир» — пытался вторить ему я в спектакле Студии. Против этого абстрактного решения резко восставал переводчик «Ирландского героя» Корней Чуковский. Он говорил тогда, и совершенно резонно, что международное выражает себя лишь в народном, что и Шекспир не был бы мировым художником, если бы в его пьесы под сказочной, мифологической и иноземной оболочкой не вошла действительность Англии эпохи позднего Возрождения. Он был прав, но я не внял его мудрым советам.

И в самых режиссерских приемах я отклонялся тогда от реализма, все время стилизуя и подчеркивая, приходя тем самым в невольное противоречие с актерами, которые и в этом спектакле были правдивы и интересны, в особенности игравший главную роль Кристофера В. Ключарев и С. Гиацинтова в роли Пеггин — возлюбленной «героя».

Но вот на премьеру явился Вл. И. Немирович-Данченко, вежливо просидел весь спектакль, а потом {347} пришел за кулисы и задал мне, деликатно покашливая, один-единственный вопрос: «Скажите, пожалуйста, а почему — фраки?»

Я стал в подробностях развивать свою «концепцию», где главенствовали соображения о международном характере пьесы Синга. Он слушал внимательно и, все-таки не дослушав, снова спросил: «Это все я понимаю, конечно. Однако почему — фраки?»

Я замолчал, потому что больше мне нечего было прибавить. Лишь услышав этот вопрос, бивший в самую точку, как, впрочем, всегда у Владимира Ивановича, понял я, что ошибся, что есть порок в моем режиссерском плане, что ставить пьесу надо было не так. Сразу после премьеры я малодушно уехал в санаторий, ожидая «разгромных» рецензий о спектакле. Впрочем, их не было. Тогда за подобные ошибки не особенно осуждали. Спектакль имел «среднее» признание и «среднюю» прессу; больше того: «Ирландский герой» обозначил собой мое право на самостоятельную режиссерскую работу в театре, но в глубине души я знал, что провалился, и это было основным полезным выводом спектакля.

А в «Блохе» ничего подобного не было. «Блоха» была русской, несомненно народной, она никуда не уводила, ни от чего не хотела отвлечь. Рецензент «Рабочего зрителя» ошибался. Ошибка понятна: МХАТ‑2‑й не вызывал доверия. Но не стоит сегодня упорствовать в мыслях, наглухо прикрепленных к конкретной внутритеатральной ситуации тех лет.

И если уж говорить об уязвимости спектакля, то она крылась совсем в другом.

«Блоха» не была спектаклем без героя. Осмеивались царь, придворные, Платов, Кисельвроде, кто угодно, но только не Левша с его талантливостью и не Егупыч с его смекалкой. Л. Волков играл Левшу действительно вдохновенно. Он подчеркивал в образе черты народного гения, настоящего русского мастерового-умельца. Мы специально искали в спектакле руки Левши — его золотые рабочие руки. У него был полный карман инструментов и, похлопывая по нему левой рукой, он, не глядя, вытаскивал нужный гвоздик и {348} точно, как раз куда нужно, втыкал его в крошку-блоху. Был он простодушный, с курносым носом, с неразлучной гармоникой — тот самый «Иванушка-дурачок» русской сказки, который всех умных перехитрил. И оттого, что Левшу обманывали, что его избивали бандюги-полицейские, что в награду за свое искусство он получил медный грош, становилось минутами горько, начинало щемить душу.

Очень лестно для нас сказано было о «Блохе» в одной из рецензий:

«Балаган скоро перестает увеселять, и в спектакль сознательно просачивается грусть-тоска. О чем? О “судьбе-индейке” и “жизни-копейке” крестьянского пьяненького гения дореволюционной Руси. О народных талантах, погибших в безалаберности, невежестве и тьме самодержавной “Расеи”. Эти тоска и любовь… к родному народному воздуху Расеи подсолнухов, гармошки, тоскливых, горьких песен — “она моя любимая” — это разбивает побрякушку балагана. Из‑под скоморошьей личины открывается внутреннее лицо — волнение спектакля»[[81]](#footnote-82).

Но это как раз не было грехом. Напротив, говорило о серьезности наших намерений, о том, что спектакль счастливо избегнул тех ошибок, за которые десятилетием позже советская общественность осудила «Богатырей» в постановке Камерного театра.

Грех был в другом. Ведь у Лескова Левша — только иронический герой. Ведь и он предстает перед беспощадным судом писателя, вызывает его сдержанный гнев. Хотел того Лесков или не хотел, но он видел ясно: унизительна, позорна смиренность русского простого человека перед сильными мира сего; горька его безграмотность, глупо, бесцельно гибнет в условиях царской действительности его прирожденный талант. В конце концов блоху-то испортили: подкованная, она утратила точность своей конструкции, математические пропорции, разучилась прыгать, не стала играть (а играла она в спектакле «яблочко» на «аглицкий» манер). Не случайно лесковский рассказ кончается {349} трагически: запивший Левша тонет в Неве. Мы же наивно сочли, что такой финал будет оскорбителен для нашего героя, что по всей логике комедийного зрелища он должен оставаться победителем, и потому в «Блохе» Левша возникал под занавес, как феникс из пепла, что было верно по отношению к жанру лубка, зато сомнительно в смысле идейном и уже совершенно неверно по отношению к автору, который, думается мне, не случайно разрезал ярмарочную суету балагана трагическим исходом сказа о блохе.

Кое‑кто из современников спектакля нащупывал эту его слабую струну. Мелькали в газетах обидные фразочки о том, что у театра «глаза оказались сзади»[[82]](#footnote-83), что он повторяет в своем спектакле буржуазный миф о мудрости «нищего духом», возрождает старую интеллигентскую мечту «о мужичке». Идеализируя своего Левшу, мы доказали тем самым, что еще не крепки, как выразились бы теперь, в социалистической идеологии, что мы пока что не все понимаем в новом мире, окружающем нас. Мы наивно думали, что гибель героя разрушит идейные начала спектакля, и в этом мы были неправы. Но то была болезнь роста, а не упадка, как в чеховской группе Студии.

И еще два замечания в связи со спектаклем «Блоха», о котором и без того сказано много. Спектакль этот мне дорог, он заключал в себе, мне кажется, многие черты, и в дальнейшем свойственные мне как режиссеру, и потому я счел себя вправе подольше остановиться на нем.

На премьере (а может быть, еще раньше, на генеральной) ко мне подошел Владимир Иванович и со своей обычной сдержанностью сказал:

«Возможно, что спектакль будет иметь успех. Но при всех условиях его нужно сократить на одну треть».

Сократить? Готовый спектакль? В котором так любовно, так тщательно отбиралась каждая игровая деталь? Куда так много вложено изобретательности, выдумки — и моей и актеров? Да еще на целую треть? Мне казалось, что это невозможно, немыслимо. Я отговорился {350} чем-то незначащим с твердым намерением не сокращать ничего. Но слова Владимира Ивановича гвоздем засели у меня в голове. На одну треть? Почему на одну треть? И за счет чего сокращать, когда тебе это все так дорого?

Промучившись день-два, я с болью в сердце взялся за дело. Несмотря на протесты актеров, несмотря на бунт своего собственного разума, я резал спектакль с мучительным ощущением, что нож попадает по живому телу. Было что-то в тоне, в выражении глаз моего учителя, что помешало мне его ослушаться. Но в какой-то момент этой самоотверженной операции я вдруг почувствовал, что спектакль стал легким, что он так и покатился по рельсам действия, начал звучать острее, хлестче сделался пряный юмор его. А я, конечно, еще «недорезал»; на треть у меня не хватило духу. И все-таки результат не замедлил сказаться, хотя выброшенные мною куски были ничуть не хуже тех, которые я сохранил в спектакле.

Так я впервые практически познал закон меры, пропорции в театре. Я, разумеется, знал его и раньше, да все как-то умозрительно. С тех самых пор я всегда повторял, что если в часы, даже самые лучшие, опустить бриллиант, они безусловно встанут и функции своей не выполнят. Спектакль, как сложный часовой механизм, должен быть согласован во всех своих частях, выверен математически, рассчитан до секунды. А мне это было особенно важно понять, потому что из двух режиссерских грехов — скудости и расточительности — я безусловно страдал последней и до сих пор еще иногда страдаю. Но «Блоха» дала мне в этом смысле неоценимый урок.

И последнее о «Блохе». М. А. Чехов вскоре после премьеры оказавшейся для всей его группы громом среди ясного неба, через И. Н. Берсенева дал мне знать, что хотел бы в порядке очередного ввода сыграть в моем спектакле Левшу. Эта новость доставила мне немало эгоистической радости. И я никак не могу теперь вспомнить, почему же сей интересный проект так и остался неосуществленным. То ли у меня, что называется, руки не дошли, то ли как раз в то время отношения {351} между группами так обострились, что отступился сам Чехов, но Левшу он никогда не играл, хотя это был, кажется, последний плацдарм, на котором примирение еще могло состояться. Очень жаль, что так сложилось, — жаль, что оба мы не поднялись выше личного самолюбия, но само по себе желание Чехова играть эту роль показательно. Оно вновь подтверждает мою мысль, что, вопреки антропософии и мистике, его душа рвалась к здоровому искусству, что художник временами побеждал в нем философа, что он попросту не успел выйти на верную дорогу.

А между тем успех «Блохи» скорее рассердил наших противников, чем вызвал в них потребность прислушаться к нашим доводам. Отношения продолжали портиться. Театр походил на бочку с порохом. Когда-то она неминуемо должна была взлететь в воздух.

Это случилось вот каким образом.

В театре был актер Чупров, нервный, раздражительный субъект с неудачно сложившейся судьбой, никакого касательства к обеим группам не имевший. Неожиданно для всех нас он выступил в «Новом зрителе»[[83]](#footnote-84) с резким письмом, направленным против дирекции. Там говорилось, что в театре царит невозможная атмосфера семейственности, зажима критики, что неугодных Чехову лиц травят самым жестоким образом, что из-за этой нездоровой обстановки покончил с собой артист Верещагин (случай, тягостно поразивший незадолго перед тем коллектив), что с «оппозицией» расправляются тихо, без крови, но с неумолимой последовательностью. «Целую группу прекрасных актеров среди бела дня душат, медленно удушают, прикрываясь талантом и обаянием имени Чехова и взятой у МХАТ‑2‑го маркой», — было сказано в этом письме.

Трудно представить себе, что тут поднялось. Театр стал похож на сумасшедший дом, по коридорам забегали многочисленные репортеры, в фойе проходили собрания — с «нервами», с истериками, как в старину говорили, с «личностями», в дело вмешались общественные органы, начались какие-то комиссии, обследования, {352} «Новый зритель» провел анкетный опрос многих деятелей театра по поводу конфликта в МХАТ‑2‑м — словом, мы оказались в центре внимания.

Я уже сказал о том, что основная тенденция Наркомпроса и Рабиса по отношению к МХАТ‑2‑му сводилась к попыткам примирить враждующие лагери. Нас без счета тогда уговаривали, как маленьких, неразумных детей. Луначарский, с которым я был лично дружен, но перестал бывать у него из интеллигентской боязни использовать «приятельские» отношения в корыстных целях, уехал за границу, но и оттуда присылал мне телеграммы с просьбой о примирении. В ту пору я на собственной шкуре убедился в разумности диалектического закона, гласящего, что нужно вскрывать, а не сглаживать противоречия.

Мы часто собирались, пытались выработать план действий, написали программное письмо в «Новый зритель», но все-таки мы были в меньшинстве и не имели никакого опыта ведения идейной борьбы — я не могу характеризовать наш тогдашний раскол иначе. В те дни мы не раз вспоминали Сулержицкого. Мы знали, что, если бы он был жив, он не допустил бы такой глубокой трещины в Студии, а затем в МХАТ‑2‑м, он с самого начала сумел бы сохранить коллектив в его прежнем качестве. Не было бы эмиграции, не было бы конфликта, не потеряли бы мы и такого художника, как Чехов.

Была у нас мысль пойти к Станиславскому, рассказать ему все, попросить вступиться за нас. Мы не решились на это. Мы знали, что он уже давным-давно поставил крест на Студии, и не было надежды, что он захочет нас поддержать — он не терпел театральных усобиц. Словом, мы действовали сами, за свой страх и риск, имея за плечами репутацию смутьянов и бунтарей, сознавая в душе, что нам не переломить стойкого сопротивления большинства, что победа не будет за нами.

Вспоминая то время, достаточно горькое и тяжелое, я все же думаю о нем с теплым чувством. Мы были одиноки и терпели поражение, однако то было хорошее время, время принципиальной борьбы за передовые, {353} как казалось нам, начала искусства. Мы крепко верили в нашу правду, и во всем, что мы делали тогда, было что-то очень молодое, прямое и честное.

Не помню уж, как это произошло. Кажется, они — группа Чехова — подали петицию о невозможности совместной работы. Нас — шестнадцать человек «инакомыслящих» — вызвали в Наркомпрос. Луначарский отсутствовал. Принимала нас его заместительница Яковлева. Она попросила рассказать о предмете спора. Мы постарались сделать это предельно ясно и аргументированно. Но она буквально «убила» нас восклицанием: «Да ведь все это одна фразеология!» До сих пор удивляюсь, как можно было нас не понять, но нас не поняли. Нам предложено было уйти из театра, который мы строили своими руками, в который столько было вложено любви, творческих исканий, надежд.

Мы вышли из Наркомпроса бледные: «Ну, что ж? — сказал один из нас (Ключарев). — Надо кончать все это». Я думал продолжать борьбу, но очень скоро последовало официальное распоряжение об освобождении всех шестнадцати от работы в МХАТ‑2‑м. Однако, видимо, в порядке компенсации и из желания отметить наши творческие заслуги Наркомпрос тут же опубликовал в печати специальное постановление о присвоении нам пожизненного звания артистов Московского Художественного театра. Случай был и остался уникальным. Ни до, ни после того не было таких званий. Но вырезку эту я храню свято. Она подводит итог всей моей театральной молодости, дает оценку первым семнадцати годам моей жизни и работы в искусстве.

Что же дальше? Дальше — мы ушли. Покинули дом, где прошли наши лучшие годы. Разбрелись по разным театрам и растворились в других коллективах, утратив свое единство, отказавшись от всякой борьбы. Да она становилась к тому времени и не нужна. Вопрос был решен в генеральном смысле, по всей линии нашего искусства. Современный репертуар был создан, поворот театров к действительности состоялся, новый герой взошел на сценические подмостки. И только мы в виде тех самых щепок, которые летят, когда рубят {354} лес, откололись от своего театра, превратились в «перекати-поле», храня горькое сознание, что мы потерпели поражение, не нашли своего места в борьбе за новый театр.

И ни у кого из той группы не дрогнуло сердце, никто не поднял голоса в нашу защиту, не сказал, что театр теряет в нашем лице достаточно сильных и нужных работников. Мы ушли тихо, незаметно, как будто и не было этих пятнадцати лет, что мы строили театр вместе.

Вскоре после этого я уехал на несколько месяцев в Палестину, куда меня пригласили актеры «Габима» поставить спектакль. Возвращаясь оттуда, я столкнулся в Берлине с М. Чеховым. Оба мы сделали инстинктивное движение друг к другу, и оба, как по команде, отвернулись — мы уже в ту пору не разговаривали. Так и разошлись, а, приехав в Москву, я узнал, что то была наша последняя встреча, что Чехов эмигрировал, покинул Россию совсем.

Пока я был за рубежом, в Москве разыгрывался последний акт трагедии большого актера, не сумевшего найти себя в обстоятельствах нового времени. Его бывшие товарищи, не разделившие с ним трон руководства, стали смотреть на Чехова косо, атмосфера в театре опять накалилась, и Чехов решился уехать за границу, стать бездомным скитальцем, не имеющим родины.

Дело, конечно, не только в тех распрях, которые разъедали организм Студии. Все обстояло гораздо сложнее. В «Рабисе» было напечатано прощальное письмо Чехова перед отъездом за границу[[84]](#footnote-85). Он писал там, по своей привычке — туманно и уклончиво, что разошелся с большинством МХАТ‑2‑го в понимании современности и не пожелал навязывать театру свою волю. Что это было за понимание и на чем разошелся Чехов с большинством, из письма не явствует. Возможно, что театр осознал, наконец, необходимость крутого поворота в репертуаре, единомыслия с эпохой, а Чехову это все еще казалось изменой «высшей {355} правде», мистическим «запросам духа». Возможно и другое: что Чехов, победив в споре с нами, почувствовал ложь в своем собственном доме, запутался в сетях антропософского направления и не нашел лучшего способа разорвать эти сети, как только покинуть родную страну.

Я лично склоняюсь ко второму выводу. Мне всегда казалось, что Чехов был и самый правоверный из «антропософов» и в то же время самый еретический из них. Я уже говорил: Чехов тянулся к новому, но по-интеллигентски робко, с зажимом, с достоевщинкой, зигзагами. И на горе себе и нам — не дошел до этого нового, не понял его. Во всяком случае, когда я читаю это письмо, у меня невольно мелькает в мозгу параллель с аналогичным письмом Веры Федоровны Комиссаржевской. Она тоже писала тогда, что уходит из театра потому, что путь, которым она шла до тех пор, перестал ей казаться верным. И это было не концом актрисы, а началом какого-то нового этапа в ее жизни, этапа, нелепо оборванного ташкентской оспой. Я убежден, что и Чехов, останься он в России, сумел бы выйти на правильную дорогу.

В общем, с Чеховым все более или менее ясно; не он один так сложно искал свое место в искусстве на том гигантском историческом рубеже, который носит имя Октябрьской социалистической революции. Но его товарищи, люди трезвые, сознававшие вполне, что такое Чехов в творческом плане, — как могли они так инертно отнестись к его судьбе, как не удержали его от этого необдуманного и пагубного шага? Я допускаю, что люди, руководившие в ту пору искусством и так слишком долго носившиеся с Чеховым, прощавшие ему идейные и творческие грехи, больше уже не могли и не считали нужным вставать в позицию уговаривающих… Но его друзья, единомышленники — как они могли? Если бы тогда, в Берлине, я знал, зачем он туда приехал, я бы послал к черту все мелочные обиды, я бы нашел нужные слова, чтобы предостеречь его от этой трагической ошибки.

У меня сейчас прекрасные отношения с моими прежними «противниками» по театру. Но вот Чехова я им {356} простить не могу. Потому что — и надо прямо говорить об этом — ничто личное не сравнится с тем, когда теряется огромный художник. А Чехов был таков, и пора ему, мне кажется, занять свое место в истории русского театра со всеми его (Чехова) ошибками и противоречиями, в которых, как в капле воды, отразились противоречия эпохи «позорного десятилетия», сформировавшей этот талант.

МХАТ‑2‑й, обескровленный нашим уходом, трудно находил свой путь. И я, вначале ревниво наблюдавший его успехи, вдруг с удивлением заметил, что после ухода Чехова он потерял для меня интерес. Потому что — таково мое твердое убеждение — это был уже не тот театр, в котором когда-то, полтора десятилетия назад, я начинал свой творческий путь.

В самом деле. Сперва мы потеряли Станиславского, не нашедшего в нас настоящей поддержки своим мечтам. Потом ушел навсегда Сулержицкий — душа и совесть Студии, ее нравственное начало. Потом развернулась позорная полоса эмиграции. Умер Вахтангов. Затем пришлось уйти нам — шестнадцати работоспособным членам труппы. Наконец, театр утратил Чехова, своего первого и лучшего актера. И хотя среди оставшихся были люди достаточно интересные, и хотя в театр постоянно вливался приток свежих сил, — все эти потери настолько изменили его лицо, что вряд ли правильно будет вести историю этого театра — МХАТ‑2‑го 1928 года и далее — от того благодатного весеннего дня, когда Константин Сергеевич собрал нас всех над кинотеатром «Люкс» и объявил о начале Студии.

Однако я должен решительно оговориться. Я бы не хотел, чтобы мои читатели соблазнились дешевой возможностью вывести из всего вышеизложенного закономерность ликвидации в 1936 году так называемого МХАТ‑2‑го. Именно потому, что на протяжении 1912 – 1936 годов под маркой единого творческого организма функционировали, по существу, два разных театра с разной программой и обликом, этого делать не следует. В 1936 году ликвидации подвергся совсем не тот театр, который когда-то создавал Станиславский. {357} С тем, на мой взгляд, было покончено раньше, тот умер собственной смертью, рухнул под тяжестью внутренних противоречий. Что же касается так называемого МХАТ‑2‑го, то не мне судить о том, какими причинами было вызвано к жизни столь суровое постановление. В этом театре я не работал, за ним не следил, его не знал. Этот театр и процессы, в нем происходившие, еще подлежат, как мне кажется, суду истории.

А мы, расставшись с родным театром, разбрелись кто куда, стали бездомными бродягами в искусстве, кочующими из театра в театр. Кое‑кто осел в Театре Революции (Ключарев, Музалевский, Пыжова, потом переключившаяся целиком на режиссерско-педагогическую деятельность); Федор Москвин, которого я любил особенно, поступил в Вахтанговский театр и погиб в первый год войны; в разных театрах побывал Леонид Волков. Что же касается меня, то в силу своего и в самом деле беспокойного нрава я оказался больше других подверженным «охоте к перемене мест». Я работал в театре бывш. Корша, в театре Революции, в Ленинградском театре Народного дома (где состоялась премьера «Первой Конной»), в театре ВЦСПС, в Большом драматическом, в Малом, наконец, в Московском драматическом театре имени А. С. Пушкина. Ставил я и в провинции, на радио, снимался в кино — словом, жизнь прожита большая, и, думая о ней, я не жалею, что в трудных обстоятельствах конфликта сумел сохранить принципиальность, предпочел разрыв примирению.

Но здесь и кончаются те конкретные основания, которые побудили меня взяться за перо и написать эту книгу. В ней шла речь о художественных явлениях, переживших сложную творческую эволюцию, достаточно поучительную для каждого, кто считает эпоху предреволюционных лет и затем первых лет Октября достойной внимания исследователя. Шла речь не обо мне лично, а о тех художниках, которые освещали собой мою юность. О Станиславском и Немировиче-Данченко, Сулержицком и Чехове, о Вахтангове и студийцах. {358} О семнадцатилетии, образующем цельный кусок моей творческой биографии.

С уходом «группы» из МХАТ‑2‑го закончилась эта страница и начались другие, уже совсем иного рода и характера. Думаю, что и они представляют известный интерес — мой скромный опыт займет свое место в истории советской режиссуры, пока еще не написанной. Но именно потому, что я бродяжил, переходил из театра в театр, из коллектива в коллектив, речь может идти лишь о моем личном опыте, но не об опыте тех театров, где мне приводилось работать. Это — тема следующей книги.

1. *Вл. И. Немирович-Данченко*, Избранные письма, «Искусство», 1954, стр. 296 – 297. [↑](#footnote-ref-2)
2. «Современное слово», СПб., 21 сентября 1910 г.; «Речь», СПб., 21 сентября 1910 г. и другие перепечатки. [↑](#footnote-ref-3)
3. См. журн. «Октябрь», 1954, № 10. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Ф. М. Достоевский*, Письма, т. I, Госиздат, М.‑Л., 1928, стр. 142. [↑](#footnote-ref-5)
5. *А. В. Луначарский*, Сб. «Русская литература», Избранные статьи. Гослитиздат, 1947, стр. 246. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Н. Щедрин* (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. VIII, 1937, стр. 438. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Русское слово», 19 января 1911 г. [↑](#footnote-ref-8)
8. «Киевская мысль», 8 марта 1911 г. [↑](#footnote-ref-9)
9. «Речь», СПб., 16 октября 1910 г. [↑](#footnote-ref-10)
10. Об этом говорит А. В. Луначарский в статье «Достоевский, как мыслитель и художник» («Русская литература», 1947, стр. 233). Он ссылается там на свидетельство Суворина, который передает такое мнение Достоевского о будущем своего героя: «Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду, и в этих поисках, естественно, стал бы революционером…». (Я прошу обратить внимание на словечко «естественно» в этом контексте. — *А. Д*.) [↑](#footnote-ref-11)
11. *А. М. Горький*, Собр. соч., т. 24, Гослитиздат, 1953, стр. 147. [↑](#footnote-ref-12)
12. *А. М. Горький*, Собр. соч., т. 24, стр. 147. [↑](#footnote-ref-13)
13. «Театр и спорт», СПб., 15 октября 1910 г. [↑](#footnote-ref-14)
14. «Одесские новости», 4 ноября 1910 г. [↑](#footnote-ref-15)
15. «Новое время», 29 октября 1910 г. [↑](#footnote-ref-16)
16. Информация газеты «Биржевые ведомости», СПб., 23 сентября 1913 г. [↑](#footnote-ref-17)
17. Приводится в статье А. М. Горького «Еще раз о карамазовщине», Собр. соч., т. 24, стр. 157. [↑](#footnote-ref-18)
18. «Современный мир», ноябрь 1913 г., стр. 202 – 214. [↑](#footnote-ref-19)
19. *Вл. И. Немирович-Данченко*, Из прошлого, Academia, 1936, стр. 371 – 372. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Вл. И. Немирович-Данченко*, Из прошлого, стр. 371. [↑](#footnote-ref-21)
21. *Вл. И. Немирович-Данченко*, Статьи, речи, беседы, письма, «Искусство», 1952, стр. 285. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Вл. И. Немирович-Данченко*, «Из прошлого», 1936, стр. 373. [↑](#footnote-ref-23)
23. *Вл. И. Немирович-Данченко*, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 282. [↑](#footnote-ref-24)
24. *К. С. Станиславский*, Собр. соч., т. 1, стр. 328. [↑](#footnote-ref-25)
25. *К. С. Станиславский*, Собр. соч., т. 1, стр. 346. [↑](#footnote-ref-26)
26. См. *М. Савина и А. Кони*, Переписка, «Искусство», М., 1938, стр. 21. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Вл. И. Немирович-Данченко*, Статьи, письма, беседы, речи, стр. 151 – 152. [↑](#footnote-ref-28)
28. Спектакль состоял из «маленьких трагедий»: «Пир во время чумы», «Каменный гость» и «Моцарт и Сальери». Премьера была показана 26 марта 1915 года. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Вл. И. Немирович-Данченко*, Избранные письма, «Искусство», 1954, стр. 186. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Вл. И. Немирович-Данченко*, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 253. [↑](#footnote-ref-31)
31. «Рампа и жизнь», 1914, № 22. [↑](#footnote-ref-32)
32. Даантье играл студиец Н. Ф. Колин. [↑](#footnote-ref-33)
33. Приведено у Н. Е. Эфроса в книге «Московский Художественный театр», Госиздат, М.‑Пг., 1924, стр. 400. [↑](#footnote-ref-34)
34. *К. С. Станиславский*, Собр. соч., т. 1, стр. 353. [↑](#footnote-ref-35)
35. *К. С. Станиславский*, Собр. соч., т. 1, стр. 354. [↑](#footnote-ref-36)
36. *Е. Вахтангов*, Записки, письма, статьи, «Искусство», 1939, стр. 13. [↑](#footnote-ref-37)
37. Письмо это опубликовано в 29‑м томе Собрания сочинений А. М. Горького (стр. 259 – 271), и потому я не счел нужным пересказывать его в своей книжке. [↑](#footnote-ref-38)
38. Репертуар Студии в первое десятилетие складывался следующим образом: Г. Гейерманс — «Гибель “Надежды”», январь 1913 г.; Г. Гауптман — «Праздник мира», октябрь 1913 г.; В. Волькенштейн — «Калики перехожие», апрель 1914 г.; Ч. Диккенс — «Сверчок на печи», ноябрь 1914 г.; Г. Бергер — «Потоп», декабрь 1915 г.; вечер А. П. Чехова, март 1916 г.; В. Шекспир — «Двенадцатая ночь», декабрь 1917 г.; Г. Ибсен — «Росмерсхольм», апрель 1918 г.; Г. Д’Аннунцио — «Дочь Иорио», декабрь 1918 г.; Ю. Словацкий — «Балладина», февраль 1920 г.; Г. Стриндберг — «Эрик XIV», март 1921 г.; Н. Бромлей — «Архангел Михаил», май 1922 г.; Д. Синг — «Ирландский герой», 17 января 1923 г. [↑](#footnote-ref-39)
39. *К. С. Станиславский*, Собр. соч., т. 1, стр. 355. [↑](#footnote-ref-40)
40. *К. С. Станиславский*, Собр. соч., т. 1, стр. 354. [↑](#footnote-ref-41)
41. Хранится в Государственном театральном музее имени Бахрушина. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Е. Вахтангов*, Записки, письма, статьи, стр. 231. [↑](#footnote-ref-43)
43. *Е. Вахтангов*, Записки, письма, статьи, стр. 228. [↑](#footnote-ref-44)
44. См. воспоминания Н. К. Крупской в сборнике «Ленин о культуре и искусстве», «Искусство», 1956, стр. 508. [↑](#footnote-ref-45)
45. Копия статьи А. М. Горького хранится в музее МХАТ. [↑](#footnote-ref-46)
46. Приведено у Горького в письме к А. П. Чехову. *Горький и Чехов*, Переписка, изд. Академии наук СССР, 1937, стр. 168. [↑](#footnote-ref-47)
47. *К. С. Станиславский*, Воспоминания о друге, Ежегодник МХТ, т. I, 1944, стр. 300. [↑](#footnote-ref-48)
48. Копия статьи А. М. Горького хранится в музее МХАТ. [↑](#footnote-ref-49)
49. Хранится в личном архиве Л. А. Сулержицкого. [↑](#footnote-ref-50)
50. Копия статьи А. М. Горького хранится в музее МХАТ. [↑](#footnote-ref-51)
51. Письмо хранится в музее МХАТ. [↑](#footnote-ref-52)
52. Хранится в музее МХАТ. [↑](#footnote-ref-53)
53. См. воспоминания Н. К. Крупской в сборнике «Ленин о культуре и искусстве», стр. 507. [↑](#footnote-ref-54)
54. *П. А. Марков*, Сулержицкий — Вахтангов — Чехов, статья из книги «Московский Художественный театр 2‑й», издание музея театра, М., 1925, стр. 102. [↑](#footnote-ref-55)
55. Составы Студии и театра были в ту пору не разделены, и иногда актеры МХТ принимали участие в наших спектаклях. [↑](#footnote-ref-56)
56. Отзыв газеты «Русское слово» от 16 ноября 1913 г. [↑](#footnote-ref-57)
57. № 6 и № 7 за 1919 г. [↑](#footnote-ref-58)
58. «Рампа и жизнь», 1914, № 52, стр. 9 – 10. [↑](#footnote-ref-59)
59. Там же. [↑](#footnote-ref-60)
60. *П. А. Марков*, Сулержицкий — Вахтангов — Чехов, стр. 152 – 153. [↑](#footnote-ref-61)
61. *К. С. Станиславский*, Собр. соч., т. 1, стр. 371 – 372. [↑](#footnote-ref-62)
62. «Рампа и жизнь». 1918. № 13. [↑](#footnote-ref-63)
63. См. воспоминания Н. К. Крупской в сборнике «Ленин о культуре и искусстве», стр. 508. [↑](#footnote-ref-64)
64. *М. Чехов*, Путь актера, 1928, стр. 41. [↑](#footnote-ref-65)
65. *Е. Вахтангов*, Записки, письма, статьи, стр. 231. [↑](#footnote-ref-66)
66. *К. С. Станиславский*, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 256 – 257. [↑](#footnote-ref-67)
67. *Е. Вахтангов*, Записки, письма, статьи, стр. 231. [↑](#footnote-ref-68)
68. *П. А. Марков*, Сулержицкий — Вахтангов — Чехов, стр. 160 – 161. [↑](#footnote-ref-69)
69. *М. А. Чехов*, Путь актера, 1928, стр. 151. [↑](#footnote-ref-70)
70. «Новый зритель», 1927, № 18. [↑](#footnote-ref-71)
71. Приведено в журн. «Новый зритель», 1927, № 13. [↑](#footnote-ref-72)
72. Журн. «Новый зритель», 1924, № 44. [↑](#footnote-ref-73)
73. Сборник «К. Маркс, Ф. Энгельс об искусстве», «Искусство», 1938, стр. 243. [↑](#footnote-ref-74)
74. Журн. «Жизнь искусства», 1924, № 49. [↑](#footnote-ref-75)
75. «Известия», 15 ноября 1925 г. [↑](#footnote-ref-76)
76. «Новый зритель», 1925. № 47. [↑](#footnote-ref-77)
77. Журн. «Искусство трудящимся», 1925, № 52. [↑](#footnote-ref-78)
78. «Правда», 21 ноября 1925 г. [↑](#footnote-ref-79)
79. «Рабочий зритель», 1925, № 9, стр. 7. [↑](#footnote-ref-80)
80. Приведено у П. А. Маркова в книге «Вл. И. Немирович-Данченко и театр его имени», издание музея театра имени Вл. И. Немировича-Данченко, 1937, стр. 68. [↑](#footnote-ref-81)
81. Хр. Херсонский, «Известия», 13 февраля 1925 г. [↑](#footnote-ref-82)
82. Это в той же названной мною статье Хр. Херсонского. [↑](#footnote-ref-83)
83. Журн. «Новый зритель», 1927, № 12. [↑](#footnote-ref-84)
84. Журн. «Рабис», 1928, № 38. [↑](#footnote-ref-85)